

VIRGILIO PIÑERA

El artificio del miedo



Humberto López Cruz

Editor

ehc

editorial hispano cubana

VIRGILIO PIÑERA

El artificio del miedo

COLECCIÓN ENSAYO

VIRGILIO PIÑERA

El artificio del miedo

Humberto López Cruz

Editor

ehc

editorial hispano cubana

Virgilio Piñera: el artificio del miedo

Colección Ensayo

© Humberto López Cruz

© Reservados todos los derechos de la presente edición a favor de:
Editorial Hispano Cubana, Madrid, 2012.

Ilustración de cubierta: © “La Casa Doce”, por Pancho Varela.

Primera edición: Octubre de 2012.

ISBN: 978-84-937423-8-6

Depósito Legal: M-31127-2012

Editorial Hispano Cubana.

C./ Orfila, 8, 1º A

28010, Madrid.

España.

Telf.: 34 91 319 6313

Fax: 34 91 319 7008

Internet: www.hispanocubana.org

E.mail: f.h.c@hispanocubana.org

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio,
salvo autorización por escrito de la editorial.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Impreso en España.

A mi hija Jackie

*A los interesados en las letras cubanas,
que han cargado con el peso de una Isla que lo agradece,
y que en realidad son los próceres literarios que rescatan,
con marcada continuidad,
el acervo cultural para las próximas generaciones.*

“yo quiero decir que tengo mucho miedo”.

Virgilio Piñera

El miedo es así: tú lo ves por aquí y aparece por allá,
tú lo quieres coger y se va entre las manos,
tú lo quieres matar y él te mata.

(Tota en “Dos viejos pánicos”)

...su nacimiento fue una terapia personal para
espantar el miedo, para sacudirme el temor
escribiendo —precisamente— sobre aquello
que más me paralizaba.

Yoani Sánchez (Sobre su blog en *Cuba libre*.
Vivir y escribir en La Habana 9)

...y Virgilio volvió a ser lo que había sido
en otros tiempos difíciles: un hombre invisible.

Guillermo Cabrera Infante
(*Vidas para leerlas*, “Tema del héroe y la heroína” 56-57)

...no entenderemos la obra de Virgilio Piñera
si primero no entendemos a fondo
su carácter crítico polémico.

Enrico Mario Santí (*Bienes del siglo* 233)

La historia de Cuba puede escribirse,
y se ha escrito,
de muchas maneras.

Germán Arciniegas (*Entre la libertad y el miedo* 358)

Índice

<i>Introducción</i>	
Humberto López Cruz.....	13
El complicado Piñera en el diversamente complejo proyecto origenista	
Jesús J. Barquet.....	19
Celebrando a Virgilio Piñera, escritor del Miedo	
Aída Beaupied.....	47
El ‘abstraer’ en <i>Pequeñas maniobras</i>	
Abderrahman Beggar.....	70
Piñera satírico	
James J. López.....	92
La lógica del desvarío: la poética del desastre en Virgilio Piñera	
Ricardo Baixeras Borrell.....	131
Hiperrealidad y simulacro: la crisis de la modernidad en “El muñeco”, de Virgilio Piñera	
Santiago Juan-Navarro.....	149
La literatura a sangre fría: “El caso Baldomero” de Virgilio Piñera	
Fernando Valerio-Holguín.....	179

¿Es “La isla en peso” una escritura anti(estética) de la cubanía? Luis A. Jiménez.....	192
La celebración del hereje: Cuba sin atributos en “La isla en peso” de Virgilio Piñera Miguel Ángel De Feo.....	213
Revelación visionaria e imaginación moral: parodia de la elegía en “Una broma colosal” de Virgilio Piñera Jorge Chen Sham	239
“Su líquida influencia corrosiva”: de Virgilio Piñera a Ángel Escobar María Lucía Puppó.....	257
Deconstrucción y parodia en “Jesús” de Virgilio Piñera Francisco Rodríguez Cascante.....	279
Moldes melodramáticos y salidas teatrales: la cultura mediática en textos dramáticos de Virgilio Piñera Pilar Cabrera Fonte	290
La delectación morosa en <i>La carne de René</i> , de Virgilio Piñera Carlos Cuadra.....	322
<i>Bibliografía sobre Virgilio Piñera</i> Humberto López Cruz.....	353

Introducción

Virgilio Piñera Llera (1912-1979) es uno de los escritores que, una vez que se lee, se convierte en imprescindible a la hora de enfrentar las letras cubanas. Al llegar al año en que se conmemora el centenario de su natalicio, es menester reflexionar sobre esta controvertida figura literaria y no tan sólo honrar su memoria, sino discernir cómo continuar la fomentación de aproximaciones críticas que ayuden a un mejor y diverso entendimiento de la totalidad de su obra. Los géneros más cultivados fueron el teatro, el cuento y la poesía; la novela tampoco pasó desapercibida en su quehacer creativo, aunque no disfrutara de la proliferación que encontrarán las otras expresiones literarias. Además, no se puede descartar su labor traductora ni periodística. Sea cual fuere el género escogido, Piñera aportó al acervo cultural cubano el pilar sobre el que reposaría una enjundiosa entrega que se inscribiría, para siempre, en la literatura de habla española.

No puede decirse que en vida tuvo el justo reconocimiento por su trabajo. Fue un escritor marginado, mas no silenciado; un individuo que hizo del miedo una licencia poética. Piñera ejerció el temor como arma admitiendo en el conocido y co-

mentado, y siempre citado, Primer Congreso de Escritores y Artistas (1961), ante un micrófono abierto, el miedo que se había posesionado de él y que, tal vez, lo acompañaría indefinidamente. Poco más o menos de dos décadas viviría casi olvidado, sólo presente en la vida de sus amigos. Habría que esperar aún más tiempo para que las nuevas generaciones cubanas descubrieran la magnitud de su obra.

Fuera de Cuba, hubo notables asedios críticos aunque quizás no con la periodicidad requerida. A pesar de ello, durante las postrimerías del siglo pasado la crítica rescató el trabajo del escritor previamente obliterado: se estudió su literatura, subieron a escena sus dramas; en fin, era el nuevo amanecer de una obra que siempre estuvo cerca, pero desconocida. Como dato necesario, este nuevo siglo vio premiados los esfuerzos de Antón Arrufat, entre otros, al publicar *Cuentos completos* y al Rine Leal hacer lo mismo con el *Teatro completo*.

Por su parte, Rita Molinero compiló, en Puerto Rico, un volumen donde agrupaba la labor de estudiosos de esta singular obra permitiendo que se tuviera acceso a una significativa valoración crítica. En España, la revista *República de las Letras* le asignó un número en su totalidad. Con anterioridad, y también en España, *Encuentro de la Cultura Cubana* dedicó un homenaje especial a Virgilio.

A su vez, en Francia, Jean-Pierre Clément y Fernando Moreno ya habían editado su compendio monográfico y *Unión* rendido una reparación ineluctable; esta revista volvería, en marzo de 2012, a dedicar un número encomiástico a Piñera. No se puede omitir que la publicación electrónica *La Habana Elegante*, segunda época, ha venido seleccionan-

do ensayos que tratan de ambos, vida y trabajos del escritor cubano.¹

Es difícil separar la imagen de Piñera de la revista *Orígenes* y de la constante, y conocida, polémica con José Lezama Lima. Jesús J. Barquet traza un paralelo entre ambos escritores y la trayectoria de unas revistas que intentaron reflejar la actividad literaria del momento. En la misma línea, Aída Beaupied recurre a esta simbiosis de las letras cubanas para examinar factores representativos que se dan cita, a mayor o menor escala, en la obra de ambos. Partiendo de este comienzo, la novelística del escritor encuentra su exponente en algunos ensayos. Abderrahman Beggar exhibe un trasfondo filosófico para acercarse, por medio de una abstracción del yo frente al otro, al discurso literario de *Pequeñas maniobras*. James J. López abarca las tres novelas de Virgilio, añadiendo *La carne de René* y *Presiones y diamantes* a la mencionada con anterioridad, escrutando su exploración a través de la sátira que, tal como el crítico sugiere, actúa como precursora de una tendencia mimética vista en la narrativa contemporánea.

La poética de Virgilio no puede pasar inadvertida. Es de esperar que su impecadero poema, “La isla en peso”, halle su espacio en el volumen. Luis A. Jiménez devela la viabilidad de un acercamiento, o posible alejamiento, de la esté-

¹ Todas las referencias a textos sobre Piñera se encuentran respaldadas por trabajos reseñados en la bibliografía que se incluye al final de esta entrega.

tica cubana de la década de su publicación. Miguel Ángel De Feo dirige su interés, en la misma composición, hacia una Cuba desposeída de atributos *origenistas* que Piñera se encargó de destruir. Alejándose del clásico referido, Jorge Chen Sham percibe un paralelismo elegíaco en “Una broma colosal” concediendo un desmontaje existencial y sopesando cualidades inherentes al ser humano. En un agudo estudio comparatista, María Lucía Puppo brinda una significativa trayectoria poética, de Virgilio a Ángel Escobar, donde la influencia estética del primero se posesiona de los versos del segundo sin que, como es de esperar, constituya un determinante directo en la poesía escobariana.

Al pausar en la cuentística como género, Ricardo Baixeras Borrell analiza posibles lecturas de *Cuentos fríos* reflexionando sobre características inherentes a un ser humano que se muestra parco y desencantado, de ahí la afinidad de Piñera, y de sus personajes, con otros escritores que le precedieron. Santiago Juan-Navarro sigue en la misma colección concentrándose en la parodia manifestada en un cuento en particular que se estima precursor de una postmodernidad crítica otorgando especial cuidado a la contextualización histórica del relato. Fernando Valerio-Holguín se ocupa de aspectos estéticos desarrollados en la narración policíaca y que encuentra en la publicación póstuma de Virgilio, *Muecas para escribientes*.

No puede considerarse absurdo que el teatro de quien se anticipara a Eugène Ionesco en, valga la redundancia, lo absurdo, esté a su vez representado. Francisco Rodríguez Cascante se concentra en un drama en particular desmontando la parodia que insiste en reescribir el evangelio; o sea, la función mesiánica. Para retomar la idea comparatis-

ta, Pilar Cabrera Fonte realiza un ingenioso cotejo de tres obras de Piñera con la cultura popular como fondo de una comunidad nacional, constituida como emisora y como audiencia de una gran variedad de ficciones mediáticas; el cine mexicano de la época se irgue como su mejor aliado. Como cierre, y engarzando más de un género literario, Carlos Cuadra rastrea el desarrollo de la visión de Piñera sobre las relaciones entre individuo y sociedad, que culmina en *La carne de René*, lo que el crítico indica que, probablemente, sea la obra maestra de Virgilio.

La bibliografía general está subdividida en libros y artículos críticos asociados con Piñera. No pretende ser completa, pero sí encaminarse a ser la más inclusiva hasta la fecha. Que uno de estos trabajos de investigación quede obsoleto debe ser, (¡viva la paradoja!), un signo de alegría ya que ha contribuido a provocar disquisiciones que justifiquen el generar un nuevo enfoque crítico.

El agradecimiento es fundamental y se convierte en una parada de rigor; las gracias son múltiples. Es esencial en estas ediciones críticas, no poder concluir sin subrayar el apoyo incondicional de la Editorial Hispano Cubana, muy en especial de su director, Javier Martínez-Corbalán, y, por supuesto, de Cristina Álvarez Barthe quien trabajó conmigo sin cesar desde antes de que esta idea transmutase en proyecto. Gracias a Pancho y a Dania Varela por ceder gustosamente el cuadro que engalana la portada. A todos los contribuyentes que mes tras mes, correo tras correo, aportaron, discutieron, sugirieron; en fin, lograron que este homenaje a Virgilio fuera lo que es hoy en día. A María Alexandra Campos Hweih que me asiste, con su infinita paciencia y dedicación, en la difícil tarea de edición y co-

rrección de pruebas; sus observaciones son siempre pertinentes. Por último, sin que por ello carezca de la importancia debida, a mi esposa, demás familiares y amigos que han tenido que soportarme durante todo el proceso que ahora culmina en esta entrega.

Como desprendido de las páginas del ya referido absurdo escritas por el dramaturgo, se asienta en tal concepto la perplejidad de su vida, extensivo a su escritura, y lo enigmático de su velorio, antesala de su patético entierro tal como, en su momento, narrara Reinaldo Arenas. Pero Virgilio Piñera, quien con el artificio de su miedo arrastró por décadas su Isla en peso, ofrece un legado literario que enriquece las páginas de la historia de la literatura e incita a incorporarse a su entramado discursivo. El lector que lo encare no podrá permanecer indiferente.

Humberto López Cruz
Winter Springs, Florida

El complicado Piñera en el diversamente complejo proyecto origenista

Jesús J. Barquet
New Mexico State University

Ya son bien conocidos los hechos que provocaron en 1954 el cisma de la revista *Orígenes* (1944-1956) y, en particular, el desacuerdo entre sus dos directores, José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, conflicto que más adelante llevó a Rodríguez Feo a convencerse de que, en realidad, él debía comenzar, junto al entonces también disidente origenista Virgilio Piñera, una nueva revista: *Ciclón* (1955-1959). Ésta no sólo tenía que ser ideoestéticamente diferente a *Orígenes*, sino que también debía dissociarse de forma radical de ella y de su otro director, de ahí que su primer editorial, “Borrón y cuenta nueva”, resultara tan altisonante e iconoclasta en su propuesta antiorigenista y antilezamiana: “[q]uede, pues, sentado de entrada que *Ciclón* borra a *Orígenes* de un golpe. En cuanto al grupo *Orígenes*, no hay que repetirlo, hace tiempo que, al igual de [sic] los hijos de Saturno, fue devorado por su propio padre [Lezama Lima]” (en *Ciclón* 1.1, págs. insertas entre 2-3).

Pero la iconoclasia de *Ciclón* tenía ya con Piñera un antecedente: *Ciclón* retoma trece años después la disidencia comenzada por los dos editoriales “*Terribilia meditantis*” de Piñera aparecidos en su revista unipersonal *Poeta* (1942-

1943), nacida en un momento de crisis interna entre varios miembros del grupo entonces conocido como Espuela de Plata, pero que años después, con la reconciliación entre todos ellos y la fundación y mantenido éxito de la revista *Orígenes*, pasaría a la historia literaria con el nombre de esta última publicación. Piñera marcó con “Terribilia” —y no tanto así con los textos aparecidos en su revista, deudora aún de lo propuesto en *Espuela de Plata* (1939-1941)— lo que sería en adelante su posición peculiar como atento artista disconforme y exigente ante los logros obtenidos, así como atrevido antagonista del Maestro indiscutible del grupo: Lezama Lima. Sin embargo, ya para 1944 esta disidencia de Piñera en *Poeta* demostró ser sólo un elemento más en esa pausa de autorreflexión y reordenamiento general del grupo vivida entre 1941 y 1944, pausa tras la cual la inmensa mayoría de ellos se lanzó con mayor fuerza y sentido coral —gracias a un logrado consentimiento entre ellos— al proyecto fundamental de la revista *Orígenes*.¹ Ésta acogía así en su seno no sólo a los más fieles a Lezama Lima, como el poeta Ángel Gaztelu, sino también al iconoclasta e inconformista francotirador Piñera, aquél que desde *Poeta* se había atrevido a denunciar lo que él percibía como un nocivo “vasallaje” del grupo al maestrazgo de Lezama Lima y como una gastada poética lezamiana. Sobre esto último en particular, Piñera fue explícito: refi-

¹ Siempre que Lezama Lima comentaba esa pausa de 1941 a 1944 veía sólo en las revistas *Clavileño* (1942-1943) y *Nadie Parecía* (1942-1944) la apropiada continuación del proyecto iniciado en *Verbum* (1937) y retomado en *Espuela de Plata*. Dejaba injustamente fuera a *Poeta*. Sobre la labor de Piñera en *Poeta*, véase Barquet, “El inicio”.

riéndose a los logros de *Enemigo rumor* (1941) de Lezama Lima, afirma que después de ese poemario “era preciso, ineludible haber dejado muy atrás ciertas cosas que [Lezama Lima] no ha dejado”, porque “hacer un verso más con lo ya sabido y descubierto por él mismo, significaba repetirse genialmente pero repetirse al fin y al cabo”, por lo que termina recomendándole a Lezama Lima que, si no es capaz de escribir “otra cosa”, permanezca entonces “en ese sustantivo silencio del Valéry de *La joven Parca*” (en *Poeta 2*, 1943: 1).

Diferentes a “Terribilia” y a *Poeta*, el editorial “Borrón” —donde se aprecia con claridad la mano de Piñera— con su agresivo tono, y la revista *Ciclón* con su perfil ostentosamente antiorigenista, serán en 1955 claros síntomas del carácter radical de esta disensión de dos origenistas con el resto del grupo. Hay elementos en común entre los “Terribilia” de *Poeta* y el “Borrón” de *Ciclón*, pero si en 1941 Piñera había indicado parálisis, repetición e inercia dentro del grupo y, en particular, en Lezama Lima, en 1955 *Ciclón* prefiere darlos por muertos e indicar el carácter ahora definitivo de esta nueva discordia: así como Lezama Lima logró con *Orígenes* salir de la “situación anómala” de “inercia” a la que había llegado *Espuela de Plata*, ahora *Ciclón* pretendía salirse del “evidente rigor mortis” que, según “Borrón”, mostraba el *Orígenes* “anémico”, “de palidez cadavérica”, de Lezama Lima (en *Ciclón* 1.1, 1955: págs. insertas entre 2-3).

En realidad, *Ciclón* sería el fruto nuevo de dos intelectuales (Rodríguez Feo y Piñera) que, hasta el momento mismo del mencionado cisma, habían estado de manera intrínseca y efectiva asociados al proyecto editorial de la revista

Orígenes. Es cierto que ambos no comulgaban en muchos aspectos ni con la cosmovisión presente en la obra personal de otros origenistas como Lezama Lima y Cintio Vitier, ni con ciertas propuestas artísticas de la revista, pero también es cierto que, en tanto que asiduos colaboradores, divulgadores y corresponsales para la obtención de contribuciones extranjeras (estadounidenses, españolas y argentinas, principalmente), fueron presencias insoslayables en la revista y responsables, en buena parte, de dos de sus mayores logros: su internacionalización y su cosmopolitismo, logros estos que el propio Lezama Lima reconocía como primordiales y que salvaron a *Orígenes* del supuesto provincianismo que sufrían muchas otras revistas latinoamericanas. La impronta internacional les debe tanto a ellos (en particular, a Rodríguez Feo) que, tras la ruptura, a la inusitada aparición de dos números 35 y dos números 36 de la revista, el propio Lezama Lima reconoce que en los números 35 y 36 dirigidos por él se hallan “nosotros los criollos”, mientras que acusa de “cosmopolita” a Rodríguez Feo por la preponderante presencia de extranjeros en sus números 35 y 36 (en Barradas 16).

Basta una breve revisión del índice de *Orígenes* para comprobar la relevante presencia directa o indirecta de Rodríguez Feo y Piñera en ella: antes de los duplicados números 35 y 36 producto de la escisión, hay de Rodríguez Feo diez colaboraciones originales y 25 traducciones suyas al español de autores de la talla de T.S. Eliot, Louis Aragon, Anaïs Nin, George Santayana, Virginia Woolf, William Carlos Williams, Albert Camus y Henry James; mientras que de Piñera hay ocho textos, dos de los cuales resultan curiosamente raros o muy ajenos (y hasta opuestos) a los comunes

intereses ideoestéticos del subgrupo compuesto por Lezama Lima, Vitier, Eliseo Diego y Fina García Marruz, entre otros. Estas importantes colaboraciones son su ensayo “El país del arte” y su pieza absurdista *Falsa alarma*.² Además, debido a la gestión de corresponsal de *Orígenes* que Piñera realiza en Buenos Aires se explican las numerosas colaboraciones de y sobre la literatura argentina en la revista; de hecho, después de la cubana, es la argentina junto con la mexicana la literatura hispanoamericana más representada en *Orígenes*. Asimismo, a los intereses personales de Piñera se debe la notoria visibilidad del argentino Macedonio Fernández (una colaboración suya, el aparte que el propio Piñera le dedica en su artículo “Nota sobre la literatura argentina de hoy” y un ensayo de Rodríguez Feo sobre “El pragmatismo del absurdo, o la humorística de Macedonio Fernández”) y del polaco Witold Gombrowicz.

Hablar de la revista *Orígenes* como un producto exclusivo del ideario y propósitos lezamianos (con Vitier, Diego, García Marruz y los afines a su estética secundándolo), sin tener en cuenta el “reverso” (término debido a Lorenzo García Vega) que representa Piñera, constituye, pues, un reduccionismo que descuida otra de las mayores riquezas de la revista: a saber, su capacidad de compartir significativamente su espacio con cosmovisiones o estéticas diversas

² Los escritores del grupo *Orígenes* practicaron con prioridad los géneros de poesía, ensayo y narrativa. Mientras no aparezcan obras teatrales debidas a otros origenistas, el género de teatro es exclusivo de Piñera. Gracias a él, el grupo *Orígenes* está representado dentro de este género literario con piezas que en nada se asocian con las escritas por autores venerados por el subgrupo afín a Lezama Lima, tales como Paul Claudel.

(García Vega, Justo Rodríguez Santos) y hasta opuestas, como entonces se presentaba la de Piñera, tenida incluso como antilezamiana, lo cual se comprueba no sólo en su mejor poesía previa a *Orígenes* (por ejemplo, *La isla en peso* [1943]),³ sino también en sus iconoclastas postulados de “Terribilia” y su preferencial tendencia al absurdo en la narrativa y, de forma solitaria dentro del grupo, en el teatro. Por tanto, la reconciliación que significó la revista *Orígenes* en 1944 implicaba ya por parte de Lezama Lima la comprensión —y consecuente aceptación— de que en el seno del origenismo convivirían en paz tendencias sentidas y sabidas como opuestas, pero que todavía no resultaban antagónicas.

La futura separación de 1954 puede entenderse entonces como el resultado del choque final entre las dos principales estéticas opuestas que conviven en constante tensión en el grupo *Orígenes* desde la época de *Espuela de Plata*: una estética de afirmación (incluso religiosa), mitificación insular e integración representada por Lezama Lima (Vitier, Diego, García Marruz, etc.), y otra de negación, desmitificación insular y vacío existencial representada por Piñera como aislado francotirador, aunque haya de éste un eco parcial en el García Vega del poco citado texto “Rostros del reverso” (en *Orígenes* 9.31, 1952: 30-40). Durante los años de *Orígenes*, Piñera solidificará una cómplice alianza con el recién llegado Rodríguez Feo, gracias a cuyo apoyo

³ Al respecto, véanse “Las Ediciones Espuela de Plata como ejemplo de la diversidad temática y estilística del grupo *Orígenes*” y “La rebelión estética: *La isla en peso* de Piñera”, en Barquet, *El grupo Orígenes* 127-40 y 277-80, respectivamente.

económico él puede residir por varios años en Buenos Aires. No obstante estar ambos en minoría dentro del grupo, ya para 1954 el binomio Piñera-Rodríguez Feo constituye cualitativamente un sólido polo opuesto a la mayoritaria alianza de Lezama con Vitier, Diego, García Marruz, Gaztelu, Octavio Smith y otros origenistas.

No creo pertinente incluir en este vínculo Piñera-Rodríguez Feo de 1954 al García Vega de entonces, ya que éste no había desarrollado aún la radical faceta negadora e iconoclasta hacia los postulados lezamianos y vitierianos que mostrará mucho después, en 1979, con su testimonio de *Los años de Orígenes*. Tras el cisma de *Orígenes*, García Vega continúa afiliado a Lezama Lima y colabora con éste en los números 38 (1955) y 40 (1956) de su *Orígenes*.⁴ Esa

⁴ Las Ediciones Orígenes no publican ningún libro de Piñera, pero a García Vega le editan dos: *Suite para la espera* (1948) y *Espirales del Cuje* (1951). Sobre *Suite* aparece una elogiosa reseña de Lezama Lima en *Orígenes*: son pocos los poemarios “publicados entre nosotros que puedan ofrecer esa concentración, esa tirantez mantenida verso a verso” que presenta *Suite*, afirma Lezama Lima (en *Orígenes* 5.17, 1948: 44). Tres años después, *Espirales* llevará una amable dedicatoria de García Vega a Lezama Lima: “por el privilegio de su amistad y de su magia, tan esencialmente criolla” (5). Por otra parte, fue 1948 el año del estreno de *Electra Garrigó* de Piñera, pero sobre tamaño acontecimiento para el teatro cubano, y sobre Piñera en general, Lezama Lima no escribió más que un parrafito entre anecdótico y burlón en carta de 1948 a Rodríguez Feo. Tras describir en ella “un detalle simpático” de la pieza, Lezama Lima revela con sorna su opinión de Piñera como un escritor tendente al conflicto, al enfrentamiento altisonante: el hecho de que “la crítica, idiota y burguesa, le ha sido tremendamente hostil” a la obra le da pie a Lezama Lima para imaginar que a Piñera eso “le habrá agradado y hecho soñar en las protestas, chiflidos y zanahorias lanzados a los románticos,

dependencia suya hacia Lezama, aunque en transición hacia la cosmovisión de Piñera, es decir, esa ambivalencia de García Vega se observa todavía en 1952 en su “Rostros”, cuya aparición en *Orígenes* es una prueba más de la mencionada voluntad inclusiva de la revista.

En forma de diario íntimo —lo más original de dicho texto—, García Vega resume con clara voluntad conciliatoria y a manera de epígono, las constantes de afirmación y de negación que caracterizaron, respectivamente, los dos polos del pensamiento origenista de entonces. Aunque denuncia en su diario, haciendo eco explícito de asuntos y términos afines a Piñera, el progresivo vaciamiento de los *ceremoniales* del grupo, el “disfraz” de los eventos culturales asociados al “país del arte”, el vacío y “el grotesco frío de nuestra realidad”, “el peso de nuestras vidas”, “la falta de destino que implica el escribir en Cuba” y “la nada que por ahora pesa en nuestra expresión”, confía aún García Vega en que ésta, en manos de Lezama Lima y su novela en proceso (*Paradiso*), podría llevarlos a “tocar lo poético nuestro”. Es decir, los elementos negadores (de pesimismo y vaciamiento) son en su diario sólo los registros inevitables que un autor fiel a su entorno debe hacer del oscuro “reverso” que presenta la realidad nacional, pero dichos elementos negadores se compensan con el optimista impulso de fundación e identificación nacional (a través de La Habana: “las visitas a las Iglesias por las tardes”, “las escaleras del instituto”, “la calle de Reina” [en *Orígenes* 9.31, 1952: 30-40]) que el subgrupo lezamiano venía pro-

a los existencialistas y a todos los que desean un pequeño y sabroso escandalito” (Lezama Lima, en Rodríguez Feo 101-02).

pugnando e imponiendo de manera efectiva e incansable en la cultura cubana y del cual García Vega parecía todavía participar.⁵

Volviendo a las propuestas estéticas representadas por Lezama Lima y por Piñera, respectivamente, afirma Abel E. Prieto que estamos ante “dos modos irreconciliables de ver la poesía y el arte, y sus funciones éticas y utopistas, [los cuales] estallarían, a causa de un incidente en realidad secundario, en el cisma de 1954” (xxxix). Prieto encuentra referencias a esta oposición interna del grupo en el ensayo “Complejo y complicado” escrito por Lezama Lima ese mismo año, lo cual muestra cómo estas polémicas internas —incluidos los “Terribilia” de Piñera— generaban en el grupo un dinámico centro de reflexiones que se evidenciaba en las constantes redefiniciones y agudizamientos del carácter y destino tanto de sus proyectos colectivos como de sus creaciones personales. De forma convincente afirma Prieto lo siguiente:

El enfrentamiento de “Complejo y complicado” entre el poeta de la fe, de la salvación y de la Utopía, y el poeta del vacío y del absurdo, es una referencia indirecta al abismo que se abría entre los que serían luego promotores de *Ciclón* y los origenistas fieles [a Lezama Lima]; y la clave no está en el [supuesto] ateísmo de unos y la religiosidad de otros, ni en

⁵ Sobre La Habana en el proyecto origenista (“De la construcción utópica de una ciudad y de una isla”) y sobre “Rostros del reverso” de García Vega (“*Orígenes* revela su reverso: un diario íntimo del grupo”), véase Barquet, *El grupo Orígenes* 343-49 y 367-74, respectivamente.

la agresividad contra la moralidad burguesa de los primeros y los preceptos conservadores de los segundos; sino en la carga utópica que llevó —como pesada faja de plomo— el verdadero mulo de *Orígenes* en su camino por el desfiladero, y la *oscura cabeza negadora* de los que [supuestamente] no pensaban en términos de futuridad. (xxxI, lo que está entre corchetes es mío)

Lezama Lima establece así el contraste entre las respectivas actitudes estéticas del artista “complejo” y del artista “complicado”. Su forma de describir al complejo (con quien él parece identificarse) conlleva una explicación justificativa de ese regodeo paralizante en lo logrado que tanto le criticó primero Piñera en “Terribilia” y luego Rodríguez Feo y Piñera en “Borrón”. Por otra parte, la descripción que hace Lezama Lima del complicado (con quien podría asociarse principalmente a Piñera y, por extensión, a Rodríguez Feo) pone énfasis en esa desesperada necesidad de cambio, de negación y de ponzoña que había caracterizado a los dos disidentes origenistas. Sin embargo, Lezama Lima prefiere, como era típico en él, no mencionar los nombres de sus coterráneos posiblemente involucrados en este contraste, y se limita a la significación de esta oposición en el terreno de la *poiesis*.

Este ensayo de Lezama Lima, escrito con su peculiar lenguaje poético plagado, además, de referencias a autores europeos (Racine, Gide, Nietzsche, Goethe), constituye, pues, un valioso comentario a los opuestos rumbos estéticos que desde los años cuarenta venía siguiendo su grupo, pero que en 1954 se mostraban con destinos antagónicos. Los vínculos de dicho texto con el panorama literario cu-

bano se revelan sólo cuando conocemos el contexto en que se generó y en el cual las revistas literarias del grupo, más aún que sus obras individuales, desempeñaron un papel primordial.

Según Lezama Lima, el artista complejo, entre otras cosas, tiene como primera ley “la reiterada, fija eternidad más el enigma derivado” y vive en permanente “sobreaviso para las órdenes del ángel”; por eso, aunque ejecute “la humildad de sus ejercicios” sabiendo que “en cada aventura se aposenta la monotonía y la desesperación”, en realidad está preparándose para recibir, “en la aparente monocromía de la *asquesis*, de la ejercitación, la anunciación que lo pondrá en marcha para atrapar la respuesta a la voz que lo despertó para siempre”. Frente al aura religiosa que rodea al artista complejo, presenta Lezama Lima a un artista complicado (pensemos en Piñera) cuyos impulsos originales él detecta “en un gran sector de la cultura luterana”. Según Lezama Lima, el complicado “se entrega a las insinuaciones de la serpiente”, “siente el deslizarse de la aplastada oruga con su ponzoña letal”, “golpea con falsa oportunidad en el abandono o lo relajo”, tiene como atributos la tristeza y el tedio, silabea, se relame, busca “la diversidad de la aventura”, intenta con desesperación “unificar lo ajeno del instante con lo propio de la sensación, y ahí comienza a imantarse en un enajenado círculo” (*Obras* 435-38). En ese espíritu del artista complicado se hallaban ya los poemas de Piñera de los años cuarenta: “furias”, “desastres” y “destrucciones” invaden sus títulos y se anuncian desde su poema “El grito mudo” de 1936: “¡Tengo sed de alaridos!/ [...] / ¡Que cuando lance/ mi rugido de siglos/ callados y dormidos,/ la humanidad vencida/ andará de ro-

dillas!” (211-12); “el estilo de la carroña,/ o la indiferencia glacial” es el que funda “la hiena” de su poema homónimo (*La vida* 21); un maldito e inescapable círculo insular se presenta en *La isla en peso*; y uno de sus hablantes poéticos confiesa ser “el garzón de las melancolías/ distribuyendo aires amarillos [...] / [y odiando] furiosamente esas islas de las consagraciones” (en Vitier, *Diez* 82-83) —las mismas consagraciones insulares proclamadas y mitificadas por origenistas complejos como Lezama Lima en poemas tales como “Noche insular: jardines invisibles”.

Concluye Lezama Lima su ensayo presentando, como era de esperarse, la victoria del artista complejo sobre el complicado, pues éste “olvidó que el hombre no está hecho para la excepción de la aventura, sino para la fidelidad al curso de las estaciones⁶ y sorprender el esplendor de las criaturas” (*Obras* 438). Esta victoria parece aceptarla el complicado Piñera en la década del setenta, cuando en uno de sus poemas de reconciliación con el entonces difunto Lezama Lima le confiesa que “lo mismo que en la vida, fue tu suerte/ llegar primero. Yo, en segundo lugar” (*Una broma* 71). De similar forma, tras la aparición de *Paradiso*, Piñera tiene que aceptar en 1970 —reformulando así una idea de García Vega en “Rostros”— que Lezama Lima se le había adelantado también en haber conseguido la futuridad literaria: con su novela, afirma Piñera, Lezama Lima

⁶ Similar fidelidad al curso de las estaciones (aunque sin cambiar como ellas) tuvo *Orígenes* al referirse a éstas en la portada de cada número desde 1944 hasta 1949. A partir de 1950 cesó esta costumbre. A fin de cuentas, las consabidas cuatro estaciones no se correspondían en sentido estricto con el clima tropical de la Isla.

“supo, por fin, que la futuridad le estaba asegurada” (“Opciones” 264).

La última idea citada de Lezama Lima implica que, a diferencia del artista complicado, el complejo sí está consciente de que su destino como ser humano y como artista es atender con fidelidad a toda la Creación para sorprenderla en su esplendor. Así, Lezama Lima entrega una propuesta de artista complejo que, además de a él, abarca aún con mayor nitidez las poéticas confesamente testimoniales de dos originistas fieles a su órbita: Vitier y Diego. En particular, la poética de Diego —desplegada en sus libros *En las oscuras manos del olvido* (1942) y *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949), y formulada después en el prólogo a su poemario *Por los extraños pueblos* (1958)— confirma con claridad la condición de artista complejo de su autor: “A lo que Dios me dio en herencia he atendido tan intensamente como pude; a los colores y sombras de mi patria; a las costumbres de sus familias; a la manera en que se dicen las cosas; y a las cosas mismas —oscuras a veces y a veces leves”, afirma Diego (81-82). Todavía en sus poemarios de los años sesenta (*El oscuro esplendor* y *Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña*) seguirá Diego atento a ese esplendor de las criaturas y las cosas del mundo, esplendor nostálgico en lo fundamental ya que entiende también que el paso del tiempo las va desgastando, por lo que su memoria de ellas se convierte en “órgano religioso” de alabanza y a la vez testimonio de esa caducidad, según afirma Vitier (*Cincuenta* 357).

Aunque Lezama Lima no lo haya explicado de manera suficiente en su ensayo, hay en ese carácter testimonial del acto poético del artista complejo un sentido gozosamente

afirmador de la presencia humana sobre la tierra que, aplicado a la frustrada y frustrante circunstancia cubana de la época, tenía implicaciones religiosamente éticas⁷ y hasta políticas. Ese sentido fue el que animó al proyecto o misión de *Orígenes* de, según su peculiar cosmovisión, operar desde la cultura en los asuntos nacionales y, más aún, salvar a la Nación de su creciente desintegración.

Con este sentido, Vitier ha explicado la profunda dimensión política que la obra de Diego —y, por extensión, la del grupo *Orígenes* tanto en sus artistas complejos como complicados— tenía en aquellos años. La afirmadora poesía de Diego, sugiere Vitier, buscaba la salvación o reconstrucción utópica de una Nación en crisis: “si en los años cuarenta no hubiera existido *En la Calzada de Jesús del Monte*, muchas paredes de la nación se hubieran derrumbado y sobre las ruinas soplaría un viento irremediable. Eliseo cogió las ruinas, cogió el viento de la desolación, y con esos materiales hizo otra vez la patria” (*Crítica sucesiva* 448).

Seguro de sí mismo y de sus fieles, sabe Lezama Lima que los artistas complicados como Piñera no lograrían obstruir el seguro (y complejo) paso del mulo origenista por el abismo nacional, pero en ocasiones sí podrían complicarlo. Sin

⁷ Según Alain Sicard, la religiosidad de Diego asume en su poesía una responsabilidad ética: “[c]on esta mirada tierna que Eliseo pone sobre las cosas empieza la poesía a cobrar su dimensión ética, y a través de la escritura será como lo individualmente existencial cumplirá su transformación en cariño universal. [...] El acto de cariño —de caridad— que representa el acto poético implica un profundo renunciamiento al yo: es preciso, para poder nombrar las cosas, despojarse del propio nombre y entrar en un estado que Eliseo llama cristianamente la *pobreza*” (143).

embargo, segura de sí misma, *Orígenes* acoge a complejos y complicados por igual: por ejemplo, en un mismo número de *Orígenes* (6.21, 1949) aparecen la primera parte de *Falsa alarma* —con su estética asociada a la frialdad, los temas existenciales del azar, el vacío y la nada, la descomposición y degradación de lo real desde la perspectiva absurdista— y una reseña de Vitier a *En la Calzada de Jesús del Monte* en la que el crítico señala en particular el sentido opuesto a Piñera con que Diego asume la creación:

Mas ciertamente no somos —he aquí lo que viene a comprobarnos este cántico de Eliseo Diego— advenedizos engendrados en el azar y la demencia, sino criaturas del sueño más luminoso de la Historia: criaturas separadas de sí mismas por todo el espacio hermético del futuro. Y porque buscamos a través de las tinieblas el río de los Padres y de la posteridad; porque el sueño de la poesía es la sustancia de la vida, lo que nos vuelve “reales como los ángeles” y lo único que podrá salvarnos del espantoso frío de la nada, “invéntense los jueves, los unicornios, los ciervos y los asnos”: madure para nosotros, como este libro lo anuncia, la fábula y el misterio de la Realidad. (En *Orígenes* 6.21, 1949: 58-59)

Por otra parte, la inmediatez referencial y temporal de sus poemas y cuentos no le impidió a Diego crear, opina Vitier, una “secreta mitología de la patria” (*Diez* 148):⁸ crear (o

⁸ Incluso un extranjero colaborador de *Orígenes* y amigo personal del futuro complicado Rodríguez Feo, el poeta estadounidense Wallace Stevens, parece percibir y comprender a fines de los años cuarenta esa

recrear) ese mito de la patria significa para el poeta una forma de salvar desde la cultura a una Nación expuesta a numerosos desastres internos y amenazas externas. En aquellos años de *Orígenes*, según pensaban muchos origenistas complejos, lo perentorio y necesario en el país era afirmar (en su doble sentido concreto y abstracto) los pilares y esencias de la Nación entonces en vías de contaminación y desintegración. Para dichos origenistas no era época de negar, y ya Piñera descollaba como una “oscura cabeza negadora”, en el decir lezamiano. Sin embargo, la convivencia de ambas actitudes (representadas por Lezama y por Piñera) constituyó un síntoma de mayor salud vital dentro del grupo, al obligar a sus integrantes a una constante evaluación crítica de sus logros y defectos y permitir —no sólo al grupo sino también a los escritores cubanos que le sucedieron— el desarrollo de otras orientaciones ideoestéticas y géneros literarios (como el teatro) no practicados por la mayoría de ellos.

La naturaleza negadora y sarcástica de Piñera —la cual significó en él una manera de afirmarse y/o afirmar su propia estética si bien en ocasiones derivada de otros “maes-

necesidad de afirmación o (re)creación de la patria cubana presente en los origenistas. Esto se revela en su carta del 28 de octubre de 1949 a Rodríguez Feo, en la cual le señala que su misión en la cultura cubana debía ser similar a la de sus colegas origenistas tanto escritores como pintores: “[y]our job is to help to create the spirit of Cuba. Every one of your friends who writes a poem, whether or not it is about Cuba which nevertheless is a thing of the place, and every one of your friends who does a painting which in a perfectly natural way is a particular thing as a sapodilla is, or a good fat cigar or a glass of piña fría is, is doing just what ought to be doing somehow or other” (en Coyle y Filreis 166-67).

tros”, como veremos más adelante— puede encontrarse en su ensayo “El país del arte”, escrito en Buenos Aires en 1947 y publicado ese año mismo en *Orígenes* (4.16, 1947: 34-38). Podría pensarse que “El país” se refiere al sofisticado ambiente cultural porteño (Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, la revista *Sur*...) que encontró allí su autor, pero las alusiones (o *indirectas* o cuestionamientos) a los temas afines a los autores más cercanos a Lezama Lima (y a los *ceremoniales* realizados por ellos) resultan no sólo obvias sino también numerosas en el texto. Además de burlarse en general de los fatuos lugares comunes de muchos creadores y espectadores de arte, Piñera pone en crisis los conocidos postulados éticos y estéticos de clara raigambre origenista referidos al rigor y sacrificio de la misión artística, a la íntima trabazón de arte y religión, a la persecución de la Belleza en el arte, al éxtasis o sorpresa que su revelación provoca en el creador, y, finalmente, a la posible existencia incontaminada de éste en el *país del arte*.

Pero, de manera contradictoria, este número 16 de *Orígenes* constituye, como todos los demás, un incisivo anclaje en dicho *país del arte*, sin olvido nunca de la religiosidad: antes de caer fulminado por el citado texto negador de Piñera, el lector encuentra en dicho número, entre otras ofertas literarias, el ensayo “Límites de la literatura”, de Roger Caillois; un soneto del Presbítero Ángel Gaztelu, complejo origenista ya entonces ordenado sacerdote, con estos versos finales de corte religioso: “[i]njértame, Señor, con fuerte liga,/ cual pámpano a la cepa de tu cielo” (15); y el ensayo “Lo exterior en la poesía”, de la también compleja García Marruz, quien teoriza allí amplia y eruditamente sobre poesía, mística, religiosidad, la Belleza y los nuevos

asedios de “lo exterior” a la poesía contemporánea. Tras todo ello, el número 16 presenta, sin prejuicio ni temor alguno al ridículo, a Piñera arremetiendo contra el pretendido enseriarse del arte y sus vínculos con la religión y el destino humano, aspectos estos presentes en los artistas complejos del grupo:

Uno se levanta todas las mañanas diciéndose que ya no puede más con esos artistas, con esas pláticas, con esas exclamaciones, con uno mismo; que basta ya de Arte, de Belleza, de Sacrificio, de Rigor, de Seriedad; que no hay tal predestinación, tal éxtasis, tal destino...; que somos francmasones del arte, ¡qué horror!: yo te muestro y tú me muestras, y todos se muestran; que la meta está próxima, que llegaremos, ¡cómo no! ¡no faltaba más! Finalmente me digo que se nos ha hecho una sucia jugada, que mentira, que no hay tal arte, que estamos condenados *per saecula saeculorum* a seguir una sombra cuyo cuerpo real y propio nada tiene que ver con el triste uso y mixtificación que hacemos de la misma. (En *Orígenes* 4.16, 1947: 34)

De ahí que, según Piñera, el principal error de los artistas —entre los cuales se incluye aunque busque ahora diferenciarse— es haber encerrado el arte dentro de ellos mismos, haber convertido el hecho de ser artistas en un disfraz cotidiano: “[e]l día transcurre disfrazado de artista” (en *Orígenes* 4.16, 1947: 34). Luego arremete contra “la religión del arte” y, de cierta manera, contra toda religiosidad debido a su práctica de una adoración “ciega, abismal y pasiva” y de una desatención por la acción, característica esta que, según Piñera, resulta ajena a la naturaleza del arte. Para ex-

plicar esto, restablece la dicotomía arte-vida —rechazada por Lezama Lima desde el primer editorial de la revista por considerarla “un dualismo sólo permitido por ingenuos o malintencionados” que tienen “un concepto decorativo” de la cultura (en *Orígenes* 1.1, 1944: 6)— y ofrece su propia versión del arte como una respuesta falaz e impotente del artista ante la resistencia de la realidad, respuesta la suya muy diferente a la de Lezama, Vitier y Diego sobre la *resistencia*. Ésta es la explicación que da, desde *Orígenes*, el complicado (*ingenuo, malintencionado*) Piñera al afán originista de resolver por la cultura lo que parecía irresoluble en lo real:

Decía antes que el hombre es acción y la religión adoración, y que en tanto que el hombre actúa no se ve sujeto a la imploración. Se implora porque se quiere algo que no está en nuestras manos resolver; el hombre que acude ante su dios lo hace movido por su impotencia a obrar ante una realidad que le *resiste*. Por eso, cuando los artistas se preocupan demasiado del arte, cuando le imploran, cuando a él se abandonan, cuando hablan constantemente del mismo y de su importancia, en fin, cuando se convierten en súbditos suyos —súbditos del país del arte— es también cuando han perdido la facultad de obrar, de actuar por sí mismos, cuando el problema a resolver ya no está en sus manos y cuando tienen que implorar del arte que se los *resuelva*. Pero contrariamente a la religión, no está en ese arte con mayúscula resolver tales problemas, siendo como es, el arte, un movimiento engendrado por la facultad creadora del hombre. Entonces, ¿a qué imploran estos adorado-

res? Al fantasma del arte, al anti-mito que ellos han engendrado con sus convenciones, sus señales, sus códigos, sus genuflexiones y sus malentendidos. (En *Orígenes* 4.16, 1947: 37)

Todas aquellas “señales” salvadoras que el origenismo quería lanzarles desde la cultura a la realidad y a la Nación cubanas —y que constituyeron incluso una sección homónima de esporádica aparición en la revista—⁹ son así puestas en tela de juicio, desde dentro, por un integrante del grupo. Al parecer, Piñera no comparte el concepto lezamiano de la expresión cultural como una experiencia total cuyas logradas calidades se constituyen en efectiva fuerza operante sobre la realidad y le otorgan al escritor su más alta justificación y destino sobre la tierra. O quizás sea mejor decir que, debido al posible sentido ético de todo acto cuestionador, Piñera no podía evitar poner en duda aquello que, tal vez secretamente, esperaba de su propia escritura. Por su parte, Lezama Lima nunca dudó de esas capacidades de la expresión poética (o artística, en general) en tanto que “realización vital absoluta” (Vitier, en Díaz Quiñones 116), concepto que sigue, según Lezama Lima, “la gran

⁹ Una de las “señales” de *Orígenes* denunció la frecuente “emigración artística” padecida por el país debido a las dificultades económicas del artista para “resolver las exigencias del simple vivir”: “¿por qué los mejores tienen que ir al destierro?”, se preguntaba Lezama Lima a la vez que les advertía al lector y al artista cubanos los peligros que ese “hecho monstruoso” del destierro tenía para el individuo y la Nación (en *Orígenes* 4.15, 1947: 44). Como se ve, estas “señales” o comentarios críticos sobre la circunstancia nacional no resultaban tan herméticos como muchos aseguraban.

tradición griega cristiana, pues ahí coinciden Platón y San Agustín, que estaban acordes que era lo mismo hacer el bien que combatir el mal, y hacer un buen poema es el mejor gesto de protesta contra los poetastros pimpantes” (“Interrogando” 15).

La propia misión del artista, reiterada en 1954 por Lezama Lima en “Complejo y complicado”, había sido ya negada por Piñera en 1947. Mientras que Lezama Lima, identificándose con el artista complejo, aquél que vive atento a las órdenes del ángel, señala que éstas “nos sumergen en la participación, nos transportan a la tierra de nuestra misión” (*Obras* 436), Piñera había negado en “El país del arte” que fuera posible adjudicarle una misión al arte. Ello es, aseguraba, un “dudoso presupuesto”:

Jamás el verdadero artista habló de una misión que cumplir pues, ¿no era él mismo dicha misión? He ahí la cosa: que el gran artista es una persona privada que pasa a ser pública por el hecho de una universalización. Pero los adoradores, los misioneros pasan, como consecuencia de su apostolado expreso, de personas públicas a privadas; esto es, se da en ellos la precariedad: una progresiva reducción de los elementos vitales. Para ese momento se han convertido en el anónimo vecino de la anónima calle. Y punto final porque temo que haya muchos vecinos en muchas calles. (En *Orígenes* 16, 1947: 38)

La disonancia de este texto de Piñera con respecto a las afirmadoras propuestas de dignificación del arte que resultaban una constante en los editoriales de *Orígenes*, es notada entonces por un detractor del grupo y la revista, Luis

Dulzaides Noda. En 1948, desde el mensuario *Inventario*, tras cuestionar el refinamiento artístico y la desconexión con la realidad nacional que, según él, mostraba de manera flagrante el número 16 de *Orígenes*, así como su desprecio hacia “lo chusma”, Dulzaides Noda afirma, como obvia contradicción dentro de la revista, que “todo el mundo se asombraba de comprobar que en el mismo número en que hacían esta declaración antichusmística, publicaran un artículo (‘El país del arte’) de Virgilio Piñera” (en Barquet, *El grupo Orígenes* 330).

Sin embargo, Los Editores de *Orígenes* confiesan en el editorial final de este número 16 de la revista que nunca fue objetivo de ella la homogeneidad, sino la diversidad: “[r]ecoger de la diversidad en que se expresan artísticamente nuestros días, aquellas tendencias o pronunciamientos que parecen interrogar al hombre de hoy e intuir al que se avecina. [...] Hemos procurado que la diversidad sea nuestro balance y nuestra euforia” (en *Orígenes* 4.16, 1947: 46). Repetida en su texto, esta palabra parece haber sido desatendida no sólo por Dulzaides Noda —cuya conexión entre “El país del arte” y “lo chusma” resulta incomprensible—, sino también por la crítica que ha querido reducir el proyecto origenista a una excluyente propuesta ideológica signada, además, por las preferencias del complejo Lezama Lima. Hasta 1954 no parece que *Orígenes* les haya escatimado espacio a las colaboraciones de los complicados Piñera y Rodríguez Feo. La propia portada de Wifredo Lam que lleva ese número 16 —a saber, una imagen compuesta de dos partes: blanco y negro, masculino y femenino...— es un llamado a la unidad en la diversidad, a la unidad de los opuestos: del anverso y, como decía García Vega, “el reverso”.

Tomando a Lezama Lima como el polo afirmador, los críticos hemos solido hablar, sin total justicia, del carácter negador de Piñera. Al decir esto, hemos olvidado que, tras purgar dentro de sí mismo en sus inicios como poeta la influencia de Lezama Lima, Piñera siguió muy de cerca las propuestas estéticas extranjeras de otros “maestros” de la literatura occidental (incluido el teatro), por lo que su carácter iconoclasta operó casi exclusivamente con relación a la persona y obra de Lezama Lima y, en particular, a la manera en que éste concibió la “misión” cultural.¹⁰ Hemos olvidado además que, al reducir su obra a una estética de la negación, dejamos de reconocer que, desde tales rechazos pero también influencias e *incorporaciones*, Piñera sí logró elaborar y, por lo tanto, afirmar una estética propia, tan regeneradora y definidora de “lo cubano” como la que proponían Lezama Lima y Diego. Al cuestionar el complicado Piñera los discursos que, según él, habían mixtificado la Nación, su obra, como la de Lezama Lima y Diego, cobra una dimensión ética e inclusive política, según ha explicado Víctor Fowler en su interpretación de *La isla en peso*:

¹⁰ Veo con interés que la convocatoria para el habanero Coloquio Internacional por el Centenario de Virgilio Piñera (junio de 2012) sugiere como tema de análisis las *incorporaciones* (influencias, imitación) presentes en la obra de Piñera, pero sólo con respecto a los autores que tradujo (Aimé Césaire, Imre Madach, Marqués de Sade, Gombrowicz): “presencia de algunos [de ellos] en su obra personal, como lector que incorpora, al propio imaginario, elementos de los autores que traduce”, reza la convocatoria. Con relación a los dramaturgos occidentales no se hace similar sugerencia, sino que se sigue proponiendo a Piñera, tal vez por aquello de que *Falsa alarma* antecedió a Ionesco, “como adelantado del teatro actual” e “influencia en autores contemporáneos”.

Insisto en hablar de “ética” aquí. La rebeldía del protagonista, su voluntad de resistir, nos llevan hacia una postura “débil” del ciudadano; un enfrentamiento con la circunstancia y su formulación que no parten —como en Lezama— de la elaboración de un esquema futuro para salvar a la Nación, sino de una obstinada actuación individual que muestra sus raíces en el acto de preguntar. Un preguntar que intenta definirnos, comprender el pasado, identificarnos como espacio poscolonial, establecernos como lugar de la diferencia. [...] La lectura de lo nacional en Piñera es también sumamente política en tanto trabaja desde la vaciedad de la ciudadanía y pone en crisis los discursos de la identidad y el proyecto, escrituras fundamentales de la Nación. (18-22)

Por otra parte, los dos polos origenistas representados por Piñera y Lezama corresponden, de manera respectiva, a las dos funciones que, según Edouard Glissant, satisface la literatura: la función “de desacralización, función de herejía de análisis intelectual, para desmontar la maquinaria de un sistema determinado, revelar los mecanismos ocultos”, desmentir lo falseado; y la función “de sacralización, de reunión de la comunidad en torno a sus mitos, sus creencias, su imaginario o su ideología”. La convivencia de ambas funciones en un mismo momento histórico no le sorprende a Glissant: es “el problema contemporáneo [1981] de las literaturas nacionales” americanas, las cuales no han tenido tiempo

para evolucionar armónicamente desde el lirismo colectivo de Homero hasta las ásperas disecciones de Beckett. Tienen que asumir todo de una sola vez: la lucha, la militancia, el arraigo, la lucidez, la descon-

fianza en sí mismo, el amor absoluto, la forma del paisaje, la desnudez de las ciudades, las superaciones y las obcecaciones. Es lo que yo llamo nuestra irrupción en la modernidad. (228-29)

Hemos visto aquí cómo todavía en los años del consentimiento logrado por *Orígenes*, el grupo seguía llevando dentro de sí aquellas fuerzas opuestas cuya constante tensión o lucha le había permitido paradójicamente una mejor dinámica interna desde los años de *Espuela de Plata*. Pero para 1954, cumplida en gran medida ya la trayectoria de creación de la revista y transformadas con el resurgir de las fuerzas revolucionarias aquellas deplorables circunstancias sociopolíticas que habían condicionado y justificado al grupo desde 1937, el conflicto entre aquellos elementos opuestos se presenta entonces como antagónico y trae como consecuencia la dispersión del grupo.

Como alguien que ha gozado de enorme salud pero está próximo a morir, *Orígenes* sobrevive aún dos años más en una larga agonía. Para una curiosa realización de la imagen, su último número cerrará lamentando otra muerte, “La muerte de José Ortega y Gasset”. Como si despidiera el duelo de sí misma y, en cierta manera, de su grupo, escribe Lezama Lima a propósito del filósofo español lo siguiente:

La sobriedad de su muerte, rodeado de cosas muy esenciales, la maligna incompreensión que se complació en escarnecerlo durante sus últimos años, hicieron que de nuevo en él esplendiese la antigua grandeza castellana. A su espíritu de fineza, a la noble voracidad de su fervor humanístico, a la rectitud de su señorío, a la sobriedad de su muerte, el homenaje, un

angustioso detenernos en la marcha, de los que trabajamos en *Orígenes*. (En *Orígenes* 13.40, 1956: 78)

En 1955, los complicados Piñera y Rodríguez Feo se embarcan con buen viento en *Ciclón* y, poco después del triunfo de la Revolución Cubana, se insertan en el semanario cultural *Lunes de Revolución* (1959-1961). Desde éste, Piñera ejerce un merecido maestrazgo entre los autores de la Generación de los Años 50. Mientras que las nuevas promociones de poetas de los años sesenta (*cincuenteros*, *punteros* y *caimanes*) no se identifican ya con la propuesta lezamiana y confiesan incluso querer superar su “formalismo” y “hermetismo”, tanto la poética directa e irreverente del Piñera de “Vida de Flora” como su teatro y narrativa cobran merecida atención entre *cincuenteros* y *punteros* tales como José Triana, Antón Arrufat, Nicolás Dorr, Évora Tamayo, Ana María Simo y Ada Abdo. Como afirma Heberto Padilla, la obra de Piñera no logra insertarse plenamente en su generación, porque “contiene los elementos que habrán de estallar en la generación siguiente” (238).¹¹ Por otra parte, algunos origenistas complejos se reagrupan en la *Nueva Revista Cubana* (1959-1962),¹² pero el proyecto se frustra muy pronto y carece de la relevancia que habían tenido sus magníficas revistas del período republicano. Al menos durante el primer lustro de los años sesenta,

¹¹ Al respecto, véase Barquet, *El grupo Orígenes* 365-67.

¹² Sobre el “contubernio entre *Orígenes* y la *Nueva Revista Cubana*”, véase Gutiérrez Coto (15-17). Tal vez por ello el iconoclasta Piñera afirma en junio de 1959 que la *Nueva Revista Cubana* no está a tono con los nuevos tiempos revolucionarios: no es “nueva”, sino “vieja” (en Barreto 132).

hasta que aparece *Paradiso* en 1966, el complicado Piñera disfruta de cierto triunfo sobre el complejo Lezama Lima.

OBRAS CITADAS:

Barquet, Jesús J. *El grupo Orígenes y la eticidad cubana: recuento de un proceso*. Dis. Tulane U, 1990. Ann Arbor: U Microfilms International, 1990. 9107846.

_____. “El inicio de una disidencia esencial en los años cuarenta: Virgilio Piñera como editor de *Poeta* y crítico generacional”. *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*. Ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza Mayor, 2002. 365-81.

Barradas, Efraín. *La revista Orígenes (1944-1956)*. Dis. Princeton U, 1978. Ann Arbor/Londres: U Microfilms International, 1981. 7818311.

Barreto, Teresa Cristófani. *A libélula, a pitonisa: revolução, homossexualismo e literatura em Virgilio Piñera*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

Ciclón (La Habana, 1955-1959).

Coyle, Beverly y Alan Filreis, eds. *The Secretaries of the Moon. The Letters of Wallace Stevens & José Rodríguez Feo*. Durham: Duke UP, 1986.

Díaz Quiñones, Arcadio. *Cintio Vitier: la memoria integradora*. San Juan: Sin Nombre, 1987.

Diego, Eliseo. *Poesía*. Ed. Eliana Dávila. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

Fowler, Víctor. “Otra lectura de Piñera: a propósito de un libro de Enrique Saínz”. *Unión* 46 (2002): 16-28.

García Vega, Lorenzo. *Espirales del Cuje*. La Habana: Orígenes, 1951.

Glissant, Edouard. *El discurso antillano*. 1981. Trad. Aura Marina Boadas y Amelia Hernández. Caracas: Monte Ávila, 2005.

Gutiérrez Coto, Amauri Francisco. “Una amistad probada”. *La amistad que se prueba. Cartas cruzadas*. Por José Lezama Lima, Fina García Marruz, Medardo Vitier y Cintio Vitier. Santiago de Cuba: Oriente, 2010. 7-27.

Lezama Lima, José. *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México: Aguilar, 1977.

_____. “Interrogando a Lezama Lima”. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1970. 11-41.

Orígenes (La Habana, 1944-1956).

Padilla, Heberto. *La mala memoria*. Barcelona: Plaza & Janés, 1989.

Piñera, Virgilio. *Una broma colosal*. La Habana: Unión, 1988.

_____. *La vida entera*. La Habana: UNEAC, 1969.

_____. “El grito mudo”. *La poesía cubana en 1936*. Ed. Juan Ramón Jiménez. La Habana: Institución Hispanocubana de Cultura, 1937. 211-12.

_____. “Opciones de Lezama”. *Poesía y crítica*. Ed. Antón Arrufat. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 261-64.

Poeta (La Habana, 1942-1943).

Prieto, Abel E. “Confluencias de Lezama”. *Confluencias. Selección de ensayos*. Por José Lezama Lima. Ed. Abel E. Prieto. La Habana: Letras Cubanas, 1988. v-xli.

Rodríguez Feo, José. *Mi correspondencia con Lezama Lima*. La Habana: Unión, 1989.

Sicard, Alain. “En un roce inocente de la luz (para una poética de Eli-seo Diego)”. *Casa de las Américas* 25.149 (1985): 142-46.

Vitier, Cintio. *Crítica sucesiva*. La Habana: Unión, 1971.

_____, ed. *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.

_____, ed. *Diez poetas cubanos 1937-1947*. La Habana: Orígenes, 1948.

Celebrando a Virgilio Piñera, escritor del Miedo

Aída Beaupied
Chestnut Hill College

Cuando tomé la decisión de escribir el ensayo, una de mis intenciones era *no* reincidir en lo que para mí ha sido el hábito de leer a Piñera de modo indirecto, mediatizado por mis lecturas de las obras de Lezama. Evitar esa propensión me pareció en particular importante al contribuir para esta publicación que celebra el papel estelar, con luz propia y no derivada, de Virgilio Piñera en el marco de la cultura cubana. Confieso que hoy me sigue resultando imposible aludir a Piñera sin mencionar a Lezama; no obstante, espero que lo tendencioso de mi lectura se compense por el hecho de que uno de mis objetivos es comentar por qué hace ya tiempo me es igual de difícil leer a Lezama sin traer a coalición a Piñera. En este trabajo deseo llamar la atención sobre el modo diferente en que ambos se expresaron sobre la realidad, sobre el miedo no suficientemente reconocido que ésta inspira en el ser humano y sobre lo que la percepción de la realidad y ese miedo nos dicen acerca de la posibilidad de ser o no ser libre en el mundo. No intento discutir sobre cuál de estos escritores influyó más en el otro a la hora de desarrollar sus ideas. En cambio, sí me interesa especular sobre lo que implica para la cultura cubana que el desacuerdo básico sobre la realidad,

sobre el miedo y sobre la libertad fuese para ellos, si no el eje central, sí una de las clavijas alrededor de la que gravitan sus órbitas.

Estamos acostumbrados a pensar en Piñera como escritor iconoclasta, maestro de la ironía, la sátira, el absurdo. Algo que también hay que celebrar es su contribución a la cultura cubana como escritor del miedo.¹ Por tratarse de un tema tan visible en sus obras, me limito a citar la siguiente frase de Tabo, en “Dos viejos pánicos” (*Teatro completo* 477-509), de 1968, la cual encapsula un sentimiento y una temática que con facilidad identificamos con el trabajo de este escritor: “[t]ener que despertar y tener que vivir con este miedo y tener que jugar para no tenerlo y cuando juegas lo mismo tienes miedo y no entiendes nada de lo que te pasa y solo sabes que el miedo está aquí o aquí” (*Teatro completo* 504). La frase de Tabo sirve para conjurar al Pi-

¹ Los lectores de Virgilio Piñera, en particular los que tuvieron la suerte de conocerlo bien, han señalado algunas paradojas que inevitablemente surgen cuando cotejamos la vida y la obra de este importante escritor cubano. Una de ellas es el coraje de su miedo. Aun cuando el miedo, y con no poca frecuencia el terror, fuese uno de los temas más visibles en sus escritos, Piñera tiene bien merecido su puesto entre los escritores más valientes de su generación. Su temeridad no sólo se demostró en momentos culminantes de su vida, como lo fue su decisión de confesar el miedo a la censura ante el Máximo Líder que en junio de 1961 iba a concluir su reunión ante la inteligencia cubana con una amenaza —“dentro la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”. No obstante, el tiempo se encargará de que el valor de Piñera se asocie menos a eventos singulares como aquél ocurrido en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional que con el modo sostenido con que afrontó su papel de escritor iconoclasta y rebelde a lo largo de toda una vida.

ñera que protesta valerosamente el miedo a la muerte como fin inevitable para todo ser vivo y también el miedo a la vida como caos en el que el ser humano deambula separado de sí mismo y de todo cuanto le rodea. Debo aclarar que aquí no me refiero a los miedos de los que de ordinario somos conscientes sino a ese otro cuyo olvido o represión, al decir de Ortega y Gasset, les hace a los hombres avanzar

perdidos por la vida [...] como sonámbulos, dentro de su buena o mala suerte, sin tener la más ligera sospecha de lo que les pasa. Los oiréis hablar en fórmulas taxativas sobre sí mismos y sobre su contorno, lo cual indicaría que poseen ideas sobre todo ello. Pero si analizáis someramente esas ideas, notaréis que no reflejan mucho ni poco la realidad a que parecen referirse, y si ahondáis más en el análisis hallaréis que ni siquiera pretenden ajustarse a tal realidad. Todo lo contrario: el individuo trata con ellas de interceptar su propia visión de lo real, de su vida misma. Porque la vida es por lo pronto un caos donde uno está perdido. El hombre lo sospecha; pero le aterriza encontrarse cara a cara con esa terrible realidad, y procura ocultarla con un telón fantasmagórico donde todo está muy claro. Le trae sin cuidado que sus “ideas” no sean verdaderas; las emplea como trincheras para defenderse de su vida, como aspavientos para ahuyentar la realidad. (240)

Hay que celebrar mucho la insistencia con que Piñera nos recuerda sobre ese miedo apenas sospechado que nos compele a desarrollar artimañas “para ahuyentar la realidad”; estrategias éstas tan dañinas como inútiles ya que no sólo reducen a cero la posibilidad de ser modestamente libre

sino que tarde o temprano están destinadas a fracasar.² Ese avanzar por la vida como sonámbulos aferrados a las fantasmagorías que nos distraen de lo que sucede evoca los esfuerzos de los dos alpinistas empeñados en proteger, uno su barba y el otro sus ojos, mientras se despeñan a toda velocidad desde una montaña de tres mil pies de altura en el cuento, “La caída” (*Cuentos* 207-15), de 1944. Llama la atención en ese texto la *transferencia* o dependencia mutua de los alpinistas “para ahuyentar la realidad”, la cual se delata en el modo en que uno de ellos protege la barba tan importante para su amigo a la vez que éste le cubre los ojos cuya preservación es lo único que le importa.

En *The Denial of Death* (1973), Ernest Becker emplea a su manera el término psicoanalítico *transferencia* para describir una estrategia que él concibe como rasgo esencial de la condición humana: la domesticación del miedo (145).³ Más allá de sí mismo, el ser humano intuye aterrorizado su vulnerabilidad ante el caos y en un esfuerzo ilusorio por dominarlo opta por transferir ese poder terrible a otro ser humano —madre, padre, amante, héroe— a quien le adjudica la capacidad de controlar, ordenar y combatir los poderes trascendentales del universo (145). Nos recuerda Becker que hay un carácter simbiótico en la transferencia

² Para Ortega la verdad que los hombres evitan confrontar es que “vivir es sentirse perdido [...] y el que no se siente de verdad perdido se pierde inexorablemente; es decir, no se encuentra jamás, no topa nunca con la propia realidad” (240-41).

³ Uno de los escritores que Becker menciona en su libro es Ortega y Gasset, y en específico el párrafo citado con anterioridad de *La rebelión de las masas* (Becker 47).

ya que el otro —pensemos por ejemplo en el autoritario líder de una nación— necesita igualmente de los seguidores en quienes él pueda proyectar su propia vulnerabilidad y su miedo (139). Antes que Becker comentara sobre la dinámica psicosocial de la dependencia mutua entre las masas y sus líderes carismáticos, la misma ya había sido explicada con detenimiento en varias obras de Erich Fromm. En su libro de 1941, *The Fear of Freedom*, estudia la relación entre el miedo que se reprime por la transferencia, y lo que él llama la *conformidad automática* de las masas, dinámica ésta que nos ayuda a comprender la proliferación de gobiernos totalitarios de la era moderna (183-204).⁴

El fenómeno de la represión del miedo mediante la transferencia del pueblo ante su líder había aparecido en el teatro de Piñera mucho antes de la Revolución de 1959. Por ejemplo, en la pieza “Jesús” (*Teatro completo* 39-73), de 1948, el trágico barbero Jesús García muere tratando de impedir que el pueblo transfiera a él sus miedos no reprimidos al convertirlo en un nuevo Mesías. No debe entonces sorprendernos que desde los primeros años de la Revolución, en el cuento “El balcón” (*Cuentos* 13-15), de 1963, Piñera ironizase la *conformidad automática* que el pueblo de Cuba depositaba en Fidel Castro, quien ya para aquella fecha jugaba a la perfección su papel de Mesías receptor y artífice de los miedos del pueblo cubano, incluyendo el miedo a la libertad.

⁴ En Europa el libro de Fromm aparece traducido como *The Fear of Freedom* pero en Norteamérica —y ésta es la versión cuyas páginas cito— se conoce como *Escape from Freedom*.

El modo en que las obras de Piñera nos enfrentan al miedo es digno de ser celebrado si coincidimos con Fromm en ver los excesos del nacionalismo como locura colectiva; es decir, como otra manifestación de la *simbiosis incestuosa* provocada por el miedo que primero ata al niño a la madre y más tarde a los sustitutos de ésta: la familia, la tribu, la secta y el más peligroso de todos, la nación.⁵ Para celebrar la insistencia de Piñera en llamar la atención sobre el miedo como condición básica del ser humano bastaría con estar de acuerdo en que es preferible confrontarlo a ir por el mundo como sonámbulos; es decir, aceptar que, aunque inevitables, son ficticias las artimañas que usamos para poblar el caos con “metáforas, metonimias y antropomorfismos” porque tal reconocimiento nos puede prevenir del riesgo de llamarlas verdades dignas de morir o matar por ellas.⁶

⁵ “Nationalism is our form of incest, is our idolatry, is our insanity. ‘Patriotism’ is its cult. It should hardly be necessary to say, that by “patriotism” I mean that attitude which puts the own nation above humanity, above the principles of truth and justice; not the loving interest in one’s own nation, which is the concern with the nation’s spiritual as much as with its material welfare —never with its power over other nations. Just as love for one individual which excludes the love for others is not love, love for one’s country which is not part of one’s love for humanity is not love, but idolatrous worship” (*The Sane Society* 57).

⁶ “Only through forgetfulness can man ever achieve the illusion of possessing a truth. [...] What then is truth? A mobile army of metaphors, metonyms, and anthropomorphisms —in short, a sum of human relations, which have been enhanced, transposed, and embellished poetically and rhetorically, and which after long use seem firm, canonical, and obligatory to people; truths are illusions about which one has forgotten that this is what they are” (Nietzsche 46-47).

Desde el siglo diecinueve hasta hoy, Cuba es uno de países de América Latina más prolíficos a la hora de producir discursos sobre la libertad, pero es también el que por más tiempo ha sufrido el totalitarismo. Acaso no sea casual que en la Cuba del siglo veinte surgieran dos escritores, Virgilio Piñera y José Lezama Lima, en cuyas obras encontramos respuestas —contrarias pero estrechamente conectadas entre sí— sobre el problema de la libertad desde una perspectiva moderna. Moderna en cuanto a que aspira a decidir si la experiencia del ser humano tiene o no un sentido más allá del que él mismo se inventa; moderna también porque busca definir la realidad básica de la condición humana intentando responder si le es posible al hombre aspirar a ser libre o si, por el contrario, debe resignarse a existir en medio de un caos ante el cual su voluntad puede muy poco. Los he mencionado de manera en que Piñera aparezca primero porque, aun cuando él le adjudicó a Lezama el papel de “Maestro número uno” y a sí mismo el de número dos,⁷ ya desde la década del cuarenta las ideas de Lezama sobre la libertad del ser humano invitaban a ser leídas como reacción o respuesta a las que ofrecía Piñera.

Si bien es cierto que al publicar *La isla en peso* en 1943 Piñera está reaccionando contra la estética neobarroca de Lezama, ese importante poema puede ser leído como fuente de inspiración de un diálogo tácito y productivo entre

⁷ En el libro *Cercanía de Lezama Lima*, en el que Carlos Espinosa recoge ensayos y poemas inspirados en Lezama a raíz de su muerte, aparecen dos trabajos donde Piñera se describe como segundo respecto a Lezama: “Una velada bajo la advocación del Santo José” (37-39) y “El hechizado” (308).

estos dos escritores. Se trata de un diálogo en que se discuten perspectivas opuestas sobre la naturaleza de la realidad, sobre la relación entre el hombre y su mundo y, como producto inevitable de estas preocupaciones, sobre dos contrarias ideas de la libertad que representan unos de los más importantes legados que ambos escritores dejan a su cultura. Ya en un ensayo de 1937, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, Lezama había abordado el tema de la isla con el propósito de desarrollar una “tesis de la sensibilidad insular [... que] tiene tanto de juego como de mito” (*Obras completas* 2: 57). No obstante, a diferencia de las míticas, literarias, metafísicas islas de Lezama (“islas nadadoras” donde nacer “es una fiesta sin nombre”),⁸ la isla de Piñera busca ser realista de dos modos: uno porque alude a una isla geográfica e históricamente real, el otro porque en ese poema la isla es símbolo de la realidad y, en específico, de la realidad del ser humano que da vueltas en círculos confundido, aterrorizado, cautivo. Para el yo lírico de *La isla en peso*, existir en esa isla

Es la confusión, es el terror, es la abundancia,
 [...]
 El horroroso paseo circular,
 el tenebroso juego de los pies en la arena circular,
 [...]
 ¡Nadie puede salir, nadie puede salir!

⁸ Estas citas corresponden a dos poemas de *Enemigo rumor* (1941). La referencia a las “islas nadadoras” aparece en el poema “Como un barco” (*Obras completas* 1: 682). El verso “ya que nacer aquí es una fiesta sin nombre” corresponde a “Noche insular: jardines invisibles” (*Obras completas* 1: 745).

los *origenistas*. Para Piñera, también en las obras de los escritores argentinos “el verdadero mundo de la realidad [...] se escapa o al menos, desdibuja” a favor de “una segunda naturaleza” formal, ornamental, divorciada de la vida (41). Tal es así que, “uno se liga con metafísicas librescas, con demonologías caldeas, con ziggurats laberínticos, con desesperaciones leídas, con tragedias leídas, con asesinatos leídos...” (41).⁹

Este trabajo de Piñera refleja el tipo de confrontación con la realidad que le permite al existencialista reconocer los límites de su condición humana, no sólo para llegar a ser auténtico sino porque ése es su único modo de ser libre. Otro ensayo publicado en *Orígenes* en el otoño del ‘47 por Humberto Piñera Llera —hermano mayor de Virgilio— ilustra cuán fructífero fue el diálogo intelectual que inspiraron estas ideas en la Cuba de aquella época. Me refiero a “Una aproximación a la filosofía existencial” donde Humberto Piñera explica por qué la tan “presente” filosofía existencial propone que “el hombre eche sobre sí la responsabilidad de su propia contingencia, otrora referida [...] a entidades trascendentes a lo humano...” (37). Al especular sobre las consecuencias a que puede llevar la filosofía existencialista, Humberto Piñera recurre a una

⁹ Estos reproches que tanto delatan las aspiraciones que Piñera tenía para consigo mismo se entienden mejor si recordamos que para él el secreto del éxito de un escritor como Franz Kafka radica en su haber logrado una síntesis perfecta entre realidad y ficción ya que, para el escritor checo, “ficción e invención adquieren proporciones infinitas, de modo tal que las cargas de actualidad se hacen también ficción e invención. He ahí todo su secreto” (“El secreto de Kafka” 45).

imagen que Lezama emplea con frecuencia en sus escritos, la del *ouroboros* o serpiente que se muerde la cola. Según él, esa imagen puede desembocar en la idea de un hombre existencialmente concebido “como fin de sí mismo [...] ¡para un fin que no existe detrás de él!” (43). El ensayo termina con una advertencia para el lector sobre el “drama del hombre de hoy” a quien le “toca decidir” qué respuestas darles a las preguntas con que lo confronta la filosofía existencialista (43).

No es exagerado afirmar que toda la obra de Lezama puede leerse como una respuesta al drama del hombre moderno, aun cuando el suyo no fuera el tipo de compromiso con la realidad por el que abogaba Virgilio Piñera. Su compromiso, admitida por él como *obligación*, era penetrar con imaginación un espacio no concebido como realidad ni como naturaleza sino como *paisaje*.¹⁰ Se trata de la obligación asumida por el creativo y potencialmente libre “sujeto metafórico [que] actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión” (“Mitos y cansancio clásico” 2: 283).¹¹ A diferencia de Piñera para Lezama no existe la realidad: “[p]ara mí no existe realidad ni recreación, hay imagen,

¹⁰ “Hay inclusive como la obligación de devolver la naturaleza perdida. De fabricar naturaleza, no de recibirla como algo dado” (*Obras completas* “Pascal y la poesía” 2: 564).

¹¹ No está de más subrayar que el máximo esfuerzo de ese objetivo es la libertad. A esto se debe que para Guillermo Sucre ese espacio o *sobrenaturaleza* de que habla Lezama “no es sólo una manera de ver la realidad, sino de modificarla, de sustituirla. Así, la literatura llega a ser un principio de libertad creadora frente a todo determinismo de la realidad” (182).

es decir, creación. La palabra realidad de inmediato crea un dualismo, realidad-irrealidad, mientras que imagen y creación forman parte del uno indual” (*Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima* 208-09).¹² Este comentario nos conduce ante otra diferencia clave que se desprende del modo opuesto en que Piñera y Lezama perciben la realidad. El sujeto que encontramos en las obras de Piñera subsiste a duras penas enajenado, separado de todos y de todo lo que le rodea. Es una paradoja el hecho de que la enajenación a veces desemboque en empatía, pero incluso en esos momentos de *condolencia* el acercamiento al Otro sigue marcado por la separación:

Yo también te llamo destruido,
alcanzo tus contornos,
te inflamo con esos soles de mi condolencia,
te meto en tu caja de lamentos,
me alcanza tu pavor y rompo el aire
con vibraciones de su impedimento,
te veo por los aires como un astro muerto
deshaciéndote en lunas enfriadas,
te veo con tus zapatos y tu perfección.
 (“Yo lo veo” *La isla en peso* 74)

Lezama, en cambio, rechaza la palabra realidad por lo que en ella hay de separación. De hecho, para él la imagen de la *verdadera* naturaleza que la Gracia le concede al hombre es tan inclusiva, tan zurcidora de todo lo que aparenta estar

¹² En *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, Iván González Cruz señala que este fragmento apareció por primera vez en *La Gaceta de Cuba* 76 (1969): 14-15.

separado, que lo único que en ella se separa o excluye es lo puro: “[s]ólo la gracia indivisible y eficaz en su linealidad temporal podía excluir la pureza de sus elementos puros o simples, resolviendo en la unidad de la poesía los participantes impuros o cuerpos mixtos...” (González Cruz 67).

A la hora de reconocer las lecturas que forjaron el desarrollo de sus ideas sobre la realidad, Lezama siempre cita a Pascal:

‘Como la verdadera naturaleza se ha perdido —dice Pascal—, todo puede ser naturaleza’. La elaboración de la naturaleza en el hombre, que nada tiene que ver con el hombre como enfermedad o excepción de la naturaleza en los existencialistas. Si la pérdida de la naturaleza se debió al pecado, no lo puede ser en el hombre el afán de colocar en el sitio de la naturaleza después de la caída, otra naturaleza segregada o elaborada. (“Pascal y la poesía” *Obras completas* 2: 564)

La naturaleza segregada o elaborada es la Poesía y a esto se debe que antes de penetrar y actuar en el espacio —descrito como *espacio gnóstico*— el primer paso que da el sujeto es reconocer cómo su capacidad interpretativa le permite “producir la metamorfosis hacia la nueva visión”. Aunque Lezama siempre reconoce la influencia positiva de pensadores como Pascal, no cabe duda que la influencia de los escritores afines al existencialismo, en particular la de Piñera, fue igual de importante y fructífera para él. Su deseo de contradecir la visión de mundo de Piñera, a quien tiene tan cerca, ayuda a Lezama a formular ideas que afirman la libertad del sujeto; es decir, una libertad que asume respon-

sabilidad por las imágenes que proyecta en su interacción con el mundo de los fenómenos.¹³

Este modo de percibir explica por qué el sujeto de Lezama, habiendo aceptado responsabilidad por sus proyecciones, no acusa sino que *desculpabiliza* y libera.¹⁴ Aquí no aludo al tipo de libertad que le permita al sujeto dominar el mundo físico sino a la modesta liberación de superar el miedo que le inspiran las fantasmagorías que otros llaman *realidad*. “De nuestro bien o mal somos autores” dijo el José Martí de los *Versos libres* (“Estrofa nueva” 175). Con esta

¹³ Ver el cuarto capítulo de *Reading Lezama's Paradise* donde William Rowlandson explica cómo Cemí descubre el modo de evitar el sometimiento a la Imago (115-44). Rowlandson analiza el modo en que en *Paradiso* Cemí se percata de la “fluidez” de la realidad externa; fluidez ésta que es afectada por él, por su modo de percibirla: “The understanding that what he had assumed to be a concrete and existent external reality is in fact fluid and mobile, and is affected by him as subject, has been the prime impulsion behind the learning process of Cemí from his childhood until this point [...] The emphasis of what he has learned, therefore, does not concern the nature of reality, but the relationship between reality and the subject. Lezama encapsulates all this in his repeated employment of the word Imago” (122). Rowlandson explica las ideas de Jung sobre el poder de subyugación que tiene la Imago sobre el sujeto que no se percata de cómo la representación de lo que dicho sujeto toma como realidad externa, concreta, puede afectarlo. Para Lezama, esa interrelación entre mundo representado y sujeto es la clave de lo que intenta hacer Cemí; la clave del esfuerzo de Cemí por no dejarse subyugar sino de ser él quien asuma control. Añade Rowlandson: “[t]o understand that the image is the Imago is to understand the psychic relativity of reality, discussed above by Jung, and as such to understand the power one commands over perception” (124).

¹⁴ El término *desculpabilizar* es de Irleamar Chiampi (Chiampi 487).

actitud de exorcismo ante la realidad Lezama se dirige a Piñera en su poema de 1972 “Virgilio Piñera cumple 60 años”:

Como un pistoletazo en el violáceo azufre
los ángeles pactan con los demonios
buscando el gran ojo primigenio.
[...]
Sus pequeños rostros sonríen con dientes de leche.
Sabemos, qué carcajada, que lo lúdico es lo agónico.
Como sólo existen el bien y la ausencia,
los demonios y los ángeles se esconden sonriendo.
[...]
Sobre un tablón,
jugando lo terrible,
el bien y la ausencia. (*Fragmentos a su imán 75-76*)

Predomina aquí un tono de miedo exorcizado. Ya que éste es un mundo caído, un mundo en el que “la verdadera naturaleza se ha perdido”, es por lo que el sujeto creador puede proyectar o imaginar un *más allá del bien y el mal* donde la lucha es “juego”, donde “sólo existen el bien y la ausencia” [y donde] “los demonios y los ángeles se esconden sonriendo”.

Antón Arrufat ha comentado sobre la “ligera inclinación” en la manera de percibir la realidad experimentada por Piñera en sus últimos años. Según Arrufat, “el dualismo entre vida y literatura [...] parece ahora inclinarse hacia la literatura, cuando antes parecía inclinado hacia la vida (56).¹⁵ Sin duda

¹⁵ “Este dualismo entre vida y literatura [...] parece ahora inclinarse

el poema que mejor ilustra la “ligera inclinación” de que habla Arrufat es el que se ha colocado al final de su obra poética, titulado “Isla” y fechado en 1979, el año de su muerte.

Aunque estoy a punto de renacer,
no lo proclamaré a los cuatro vientos
ni me sentiré un elegido;
sólo me tocó en suerte,
y lo acepto porque no está en mi mano
negarme, y sería por otra parte una descortesía
que un hombre distinguido jamás haría.
Se me ha anunciado que mañana,
a las siete y seis minutos de la tarde,
me convertiré en una isla,
isla como suelen ser las islas.
Mis piernas se irán haciendo tierra y mar,
y poco a poco, igual que un andante chopiniano,
empezarán a salirme árboles de los brazos,
rosas en los ojos y arena en el pecho.
En la boca las palabras morirán
para que el viento a su deseo pueda ulular.
Después, tendido como suelen hacer las islas,
miraré fijamente al horizonte,
veré salir el sol, la luna,

hacia la literatura, cuando antes parecía inclinado hacia la vida. En los textos poéticos que abarcan la década del setenta, pese a la ironía punzante y al sarcasmo que los recorren como llama fría, resulta evidente que Piñera ha desplazado su valoración: el artista se instala ahora en su obra como creador supremo de algo decisivo para el hombre. Aunque mutilado, detestado un tanto, pero en verdad eficaz, es el descifrador de la irrealidad, como él mismo diría, que se desprende de lo real” (56).

y lejos ya de la inquietud,
diré muy bajito:
¿así que era verdad? (*La isla en peso* 236)

Si nos dejamos llevar por lo que implica la sugestiva pregunta del último verso podríamos llegar a creer que no estamos ante una inclinación tan ligera. El poeta de “Isla” advierte que se le ha anunciado que está “a punto de renacer”, que se convertirá “en una isla”, y que cuando eso suceda, dirá muy bajito: “¿así que era verdad?” (236). Puesto que todo poema, en particular si termina con una pregunta, invita a que lo bien o malinterpretemos, he querido leer en esa pregunta del verso final un reconocimiento, si limitado, del trascendentalismo que tanto distinguiera las obras de Lezama. Ahora, la libertad, y en específico la actitud de responsabilidad o impotencia con que se asume la relación sujeto-mundo, es el aspecto que, incluso en este poema, subraya la distinción entre el sujeto voluntarioso de Lezama y el victimizado de Piñera.¹⁶ A pesar de que el poeta de

¹⁶ Hablo de la no-victimización para recalcar la importancia de la responsabilidad del sujeto a la hora de percibir su realidad; sin embargo, soy consciente de que para Lezama esa responsabilidad no previene que el sujeto sufra ni que incluso tenga que sacrificarse. Léase, por ejemplo, lo que dice del gusto de Luz y Caballero por la lectura del *Libro de Job*, el cual “les enseñaba a los cubanos que había que recorrer una gran desolación, antes de llegar a algunas claridades. Así, los mejores sabían que tenían que enfrentar la suerte de los Atridas, las parcas adversas y condenatorias” (*Obras completas* 2: “Juan Clemente Zenea” 1051). Acaso el mejor ejemplo de lo que nos dice Lezama sobre el sacrificio lo tengamos en su representación de Martí: en el regalo que les hace Martí a los cubanos con su sacrificio: “[f]ue suerte inefable para todos los cubanos que aquel que trajo las innovaciones del verbo las supiese

“Isla” está a punto de ser liberado de su cuerpo, él se sigue autorrepresentando como alguien carente de responsabilidad ante lo que le ocurre, y por eso mismo, como alguien sin libertad. Su liberación y trascendencia le serán otorgadas gracias a su capacidad creativa; su metamorfosis en algo tan emblemático como una isla le permitirá reconocer una verdad que lo espera del otro lado de su vida, verdad ésta que sugiere un sí ante la posibilidad de ir *más allá*. Sin embargo, el determinismo tantas veces expresado por Piñera reaparece aquí para mostrar que incluso su “renacer” es algo que le sucede independiente de su voluntad, algo a lo que no está en su mano negarse y que simplemente le “tocó en suerte” (236).

Las discrepancias filosóficas y personales entre Lezama y Piñera disminuyeron considerablemente con el paso del tiempo, y no cabe duda que compartir la literatura como refugio les ayudó a sobrellevar más amigablemente “la maldita circunstancia del agua por todas partes” durante los años de censura y aislamiento que ambos padecieron hacia el final de sus vidas. Claro que en los escritos de esos últimos años, en especial en sus poemas, es donde mejor se

encarnar en la historia” (*Obras completas* 2: “Prólogo a una antología” 1038). Sin duda encontramos aquí una glorificación del sacrificio, no obstante, es bueno recordar que todas esas adversidades toman lugar en espejo de esa otra realidad que nos toca descifrar y transformar; realidad ésta cuya “llave” les trajo Martí a los cubanos ya que él fue “el que regaló el espejo con una nueva imagen del ser y de la muerte” [... y el que] trae también la llave, después de recorrer los maleficios de la selva de álamos negros de Proserpina, para penetrar en el castillo de los encantamientos” (*Obras completas* 2: 1038).

revelan las cercanías y diferencias entre ellos. No obstante, con respecto al tema de la libertad persiste ese atributo clave que los distingue y que tiene que ver con su perspectiva sobre la realidad que informa lo que cada uno de ellos piensa sobre capacidad humana a la hora de poder o no poder elegir.

Como para incontables escritores modernos, también para ellos la llamada *muerte de Dios* implica que el hombre existe en un laberíntico universo; y también ambos creen que el sentido que alguien le dé a su vida es invención. Sin embargo, la diferencia clave entre ellos es el valor que uno le otorga y el otro le niega a ese gesto creador. Para Lezama el hombre creativo zurce con imágenes poéticas el espacio de la caída y su acto imaginativo, que para él es también la posibilidad de ejercer su albedrío, lo puede salvar. En cambio para Piñera el hombre se mueve en un mundo sin salida y ni siquiera con la imaginación puede salvarse. Ya sea un Dante, un Bosco, o un Lezama, su “mentido paraíso” no puede cambiar su “ineluctable suerte” de “engendro irredento” (“Un teológico atracón” *La isla en peso* 222). Y es que, como nos dice en “Óyelo bien”, en su “diccionario personal no aparece la palabra salvación” (*La isla en peso* 316).

Desde hace ya siglos el determinismo, muchas veces expresado como fatalismo, es una presencia notable en el modo en que las ideas de la libertad se articulan en las letras cubanas. Pongo de ejemplos el soneto de Plácido “Fatalidad”, el destino trágico de Cecilia Valdés, refranes como “el que nace pa’ real no llega a real y medio” y, en fechas recientes, los personajes de novelas de Leonardo Padura Fuentes que se describen a sí mismos como “generación de mandados”,

víctimas de villanos dictadores y de sus gastadas utopías. Como ha señalado Rita Molinero, los escritores cubanos de fines del siglo veinte no se identifican con el espacio gnóstico propuesto por la generación de *Orígenes* sino con “la maldita circunstancia del agua por todas partes del poema de Piñera” (20). Por otra parte, son incontables las fuentes que podríamos citar como testimonio de voluntarismo en los discursos que ha inspirado la isla de Cuba, visible en refranes como “al que madruga Dios lo ayuda”, en los discursos políticos cargados de promesas incumplidas, hasta llegar a la endeble afirmación de vida en medio del derrumbe que encontramos en la caída y muerte del enloquecido tirano de la novela de Ena Lucía Portela *Cien botellas en una pared* (2002).¹⁷ Es cierto que son muchos los que han abordado este tema, sin embargo, los discursos sobre la libertad más lúcidos que se hayan producido hasta ahora en las letras cubanas son los de Piñera y Lezama Lima.¹⁸ Es por esto por lo que debemos seguir concediéndoles sus respectivos roles de Maestros —no para que sus ideas sean pasivamente aceptadas sino para que sirvan de estímulo a la hora de continuar pensando sobre este importante tema.

Una pregunta que debemos seguir formulando, y para la que hay todavía muchas respuestas que ofrecer, es la que

¹⁷ Ver el ensayo de Sandra Valmaña Lastres sobre el rol de Moisés como tirano y de las mujeres que logran liberarse de él en esta novela de Portela.

¹⁸ Ofrezco un estudio sobre las ideas de la libertad en las obras de ambos escritores en el capítulo sexto de *Libertad en cadenas*, “Virgilio Piñera y José Lezama Lima: el muro insalvable y la voluntad de desvío” (143-87).

busca explicar lo que implica el que estos dos Maestros de la cultura cubana defendiesen posturas tan contrarias sobre la naturaleza de la realidad, y que lo hicieran durante uno de los períodos más decisivos de la historia de Cuba. A mi entender, una buena razón para celebrar las contribuciones de ambos es el carácter extremo, pero también lúcido y elaborado, en que respondieron lo que implica existir en el mundo. De la misma manera en que los individuos desarrollan mecanismos de defensa para reprimir lo que temen, hay *filtros* sociales que les impiden a los pueblos percibir el modo en que son dominados por sus prejuicios, sus tabúes, y sobre todo por sus miedos.¹⁹ Es por esto que hay que celebrar mucho que un escritor como Virgilio Piñera, vocero del miedo —individual y colectivo— haya decidido quedarse y escribir en un país que vio surgir una de las más duraderas formas del totalitarismo moderno. No hay que estar de acuerdo con su visión de mundo ni tampoco con las respuestas tácitas que dio Lezama a ese miedo tantas veces proclamado por Piñera pero soy de la opinión que, cualquier idea que asumamos sobre lo que implica existir en el mundo se enriquecerá si la formulamos a partir de las polémicas sostenidas por estos dos escritores.

¹⁹ La idea sobre el modo en que los *filtros sociales* impactan a los pueblos la desarrolla Erich Fromm en el capítulo seis de su libro *Beyond the Chains of Illusion*, 45-66.

OBRAS CITADAS:

- Arrufat, Antón. "Un poco de Piñera". *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. Ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza Mayor, 2002. 49-77.
- Beaupied, Aída. *Libertad en cadenas. Sacrificio, aporías y perdón en las letras cubanas*. New York: Peter Lang, 2010.
- Becker, Ernest. *The Denial of Death*. New York: Free Press, 1973.
- Chiampi, Irleamar. "Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35.2 (1987): 485-501.
- Espinosa, Carlos, ed. *Cercanía de Lezama Lima*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- Fromm, Erich. *Beyond the Chains of Illusion. My Encounter with Marx and Freud*. Ed. Ruth Nanda Anshen. New York: Pocket Books, 1963.
- _____. *Escape from Freedom*. New York: Henry Holt & Co., 1991.
- _____. *The Sane Society*. Londres y New York: Routledge, 1991.
- González Cruz, Iván. *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Arces, 1998.
- Lezama Lima, José. *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*. Ed Iván González Cruz. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.
- _____. *Fragmentos a su imán*. México: Era, 1978.
- _____. *Obras completas*. 2 Vols. México: Aguilar, 1975.
- Martí, José. "Estrofa nueva". *Obras completas*. Tomo 16. La Habana: Nacional de Cuba, 1964. 175-76.
- Molinero, Rita. "Introducción". *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. Ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza Mayor, 2002. 17-25.
- Nietzsche, Friedrich. "On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense". *The Portable Nietzsche*. Ed. y Trad. Walter Kaufmann. New York: Penguin Books, 1987. 46-47.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Revista de Occidente, 1966.

- Piñera, Virgilio. *Cuentos*. Madrid: Alguafara, 1990.
- _____. *La isla en peso*. Comp. y Pról. Antón Arrufat. Barcelona: Tusquets, 2000.
- _____. *Teatro completo*. Comp. y Pról. Rine Leal. La Habana: Biblioteca Literatura Cubana, 2002.
- _____. “Notas sobre la literatura argentina de hoy”. *Orígenes* 13 (1947): 48-53.
- _____. “El secreto de Kafka”. *Orígenes* 8 (1945): 42-45.
- Piñera Llera, Humberto. “Una aproximación a la filosofía existencial”. *Orígenes* 15 (1947): 37-43.
- Rowlandson, William. *Reading Lezama's Paradise*. New York: Peter Lang, 2007.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Ávila, 1975.
- Valmaña Lastres, Sandra. “¿Subversión del patriarcado? Una aproximación a la obra de la escritora cubana Ena Lucía Portela”. *La Jiribilla* 5 25 Feb. 2007. Red. 20 Ene. 2012.

El ‘abstraer’ en *Pequeñas maniobras*

Abderrahman Beggar
Wilfrid Laurier University

Fundamentábamos nuestra protesta en una literatura que llamaría, forzando un tanto el término, “abstraída”, es decir una literatura que eludía los primeros planos de la realidad para darla pasada por un tamiz diez veces más fino.

Virgilio Piñera (Citado en Gilgen 348)

Read Gilgen cita estos propósitos para ilustrar el arraigamiento de la obra de Piñera en el contexto social, cultural e histórico de la Cuba de su tiempo. Lejos de contestar esta tesis, nuestro propósito es mostrar cómo este posicionamiento corresponde también a cuestionamientos metafísicos que traspasan lo coyuntural para abrazar el problema de la posición del Yo frente al Otro; éste considerado a partir del sentido que le da Jacques Lacan. Según Žižek, el Otro lacaniano reside en:

estas instituciones no escritas, la segunda naturaleza de todo sujeto hablante; [...]; el mar en el cual estoy nadando y que, sin embargo, queda impenetrable. Nunca podré concebirlo ni representarlo. Es como si nosotros, sujetos del lenguaje, habláramos e interactuáramos como títeres, nuestros gestos y nuestras palabras siendo dictadas por una innombrable e implacable entidad. (8, la traducción es mía)

La consciencia del Otro supone el frente a frente con un ente cuya existencia depende sólo de la creencia en ella de acuerdo a un pacto implícito. El Otro es este “impersonal” (Žižek 11), equivalente a lo absoluto, lo amorfo, lo inarticulado y lo abstracto, y sumamente poderoso. La consciencia del Yo depende de este inicio, y la existencia es una gestión de tal evidencia. Siempre, según Žižek, las diversas caras del Otro se reflejan en nuestro mundo simbólico. Como lo define, el símbolo es antes de todo “un pacto”. Para ilustrar esta idea, el filósofo da el ejemplo del intercambio de regalos (7). Lo que importa no es el valor funcional del objeto intercambiado sino el pacto social perpetuado por medio del intercambio; este pacto se basa en conceptos como la amistad, la alianza, la jerarquía o la fidelidad. Es a partir de estos conceptos y las motivaciones que suponen que se puede explorar las dinámicas sociales e individuales que rigen la relación con el Otro.

¿Y el ‘abstraer’? María Moliner lo define como el acto de “separar mentalmente”. Nuestro objetivo es ver cómo se efectúa la separación tomando en consideración la pareja Otro/realidad: ¿cómo se caracteriza el sujeto separador? ¿Cuál es su objeto? ¿Cuáles son sus estrategias? ¿Y sobre qué dispositivos críticos se apoya?

Anderson —citando a Menton— considera *Pequeñas maniobras* como una novela picaresca (*Everything* 198). Este libro traduce una profunda crisis moral ilustrada por la ausencia de toda idea de pacto social. La historia de Sebastián, maestro de treinta años (convertido en criado, vendedor de enciclopedias, fotógrafo en La Habana en los tiempos de Fulgencio Batista, sereno, camarero, instructor a domicilio, vendedor de periódicos y asistente de espiritista) toma

lugar en un mundo dantesco¹ con una galería de personajes atípicos que constituyen una aglomeración de sujetos en una sociedad atomizada. El protagonista es el narrador de su propia historia. Sus reflexiones sirven sobre todo para exponer el conformismo táctico propio de una sicología marcada por la lógica disciplinaria y el temor.

A primera vista, el lector tiene la impresión de que Sebastián es la ilustración perfecta del hombre “unidimensional” de Marcuse,² un ser alienado incapaz de trascenderse, listo a sacrificarlo todo por las necesidades básicas. Sin embargo, su razonamiento práctico es salpicado de delirio paranoico; práctico, pues no carece de objetivos pragmáticos ni de capacidades tácticas. Al mismo tiempo, el terror que le inspira la policía (pasó tiempo en la cárcel a causa de la muerte de un estudiante), su oposición a toda idea de compromiso (que sea social, ideológico o hasta personal) y sus tendencias obsesivas lo arman de un “tamiz” especial, un ojo “separador” y “abstraído”. Estas contradicciones abren lo que Piñera califica de “salidas” siendo cada “salida” una vía hacia el triunfo de la ficción sobre la realidad (Bergmann y Smith 174).³ El autor opta por estrategias que abren la representación de la realidad sobre un sinfín de posibilidades con el fin de mostrar su esencia ficticia. El “abstraer”

¹ Sobre el tema de la crueldad en la obra de Piñera, ver el ensayo de Falcón Paradí.

² En *El hombre unidimensional* la idea central consiste en mostrar cómo la modernidad reduce la complejidad psicológica del hombre al imperativo mercantil.

³ Gilgen también habla de cómo en la obra de Piñera es difícil discernir entre ficción y realidad (343).

viene del lado de la ficción y de los dispositivos creativos que tiene a su disposición. Teniendo en cuenta esta definición del mundo de la ficción, podemos concluir que, al contrario de lo que piensan muchos críticos, el propósito de Piñera va más allá de la denuncia de la “deshumanización” o de la “pérdida de la individualidad”. Su objetivo es abrir estas mismas situaciones sobre otras posibilidades poniendo en tela de juicio la naturaleza del pensamiento que las constituye en principios evaluativos. Hay que ver el mundo a partir de la perspectiva de los “no-dioses” en “Electra Garrigó”: “redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia” (citado en Jerez Farrán 62). Frente a esta negación nada puede resistir, en primer lugar, nuestro modo de evaluar y juzgar.

A estas alturas, cabe introducir dos elementos constitutivos de la realidad humana según Lacan. Primero, “lo imaginario” como capacidad que rige la interacción con las reglas subyacentes propias al mundo simbólico. Es el poder de que dispone el individuo en su empeño de “negociar” los modos de manifestación de este inicio transcendental que es el Otro; lo que podemos calificar de capacidad creativa. Segundo, “lo real” como la puesta en escena de la interacción entre lo simbólico y lo imaginario. El lenguaje es el lugar de manifestación tanto del Otro como de la capacidad imaginaria y la concepción de lo real; hablar supone tener presente esta realidad. El “abstraer”, según Piñera, parte de un contacto crítico hacia este “Caballo de Troya” (Žižek 7) que es el lenguaje. La “separación mental” tiene como objetivo purificar el lenguaje y, por supuesto la escritura, de todo cuanto constituya un obstáculo para la función afirmativa. Con la afirmación nos referimos al famoso “sí” de

Nietzsche —que va más allá del Bien y del Mal— que se manifiesta en el prólogo a *Cuentos fríos* cuando dice: “[e]l autor estima que la vida no premia ni castiga, no condena ni salva, o, para ser más exactos, no alcanza a discernir esas complicadas categorías. Sólo puede decir que viva; que no se le exija que califique sus actos, que les dé un valor cualquiera o que espere una justificación al final de sus días” (viii). “Abstraer” es declarar inocente la vida. La realidad “abstraída” es la que se libera del hilo hipnotizador del lugar común, del sentido tal como es dictado por la voz impersonal del Otro y de la dictadura del a priori; lo que explica una visión del mundo donde faltan los ingredientes del “ser-por-los-demás” (“l’être-pour-autrui”) como diría Sartre.⁴ Sebastián no busca inscribir sus ideas ni sus actos en un marco social ni ideológico ni espiritual; el marco como límite es simplemente ignorado. El protagonista lucha por apartar a los demás de sus planes. Su experiencia en la vida toma en consideración sólo sus propios intereses prácticos, sus “pequeñas maniobras”.⁵ Su mundo se presenta bajo la forma de una austeridad estilística sintomática de la indiferencia hacia el “premiar” y el “castigar”.

Pequeñas maniobras abre así: “Fernando, el ‘Encargado’ se está muriendo. Ha lavado pisos durante treinta años. Lesión súbita en la columna vertebral. Operado. Tiene para tres meses. Lo veo cuatro veces por día. Los brazos

⁴ Es de la opinión de Adsuar Fernández que Sartre tuvo una gran influencia en Piñera (47).

⁵ Este distanciamiento supone una visión crítica de la sociedad de la época. Piñera opta por tácticas poco comunes para denunciar el poder en todas sus manifestaciones (ver Palls, Holzapfel, Goldman)

le cuelgan, hay que bañarlo, darle comida” (7). Se diría un informe; esta economía en la representación marca todo el relato. El tono es el de la neutralidad, la “frialdad”, la apatía, la insensibilidad, la desafección. A su vez, el “abstracto” no es sólo sustracción sino, sobre todo, abstención de la adición. Los “títeres” lacanianos se caracterizan por una predisposición a corromper el sentido de la existencia, su inocencia. El “títere” es ante todo esencia que antecede y determina la existencia. Como Sartre, Piñera opta por el reverso: primero la existencia (la “vida”) y luego la esencia. Ésta, (la esencia), tal como la define Sartre a partir del ejemplo del abrecartas, es la suma de funcionalidades de un objeto (18). Esta suma viene antes de la existencia. El valor del abrecartas y sus diversos usos se elaboran antes de su concepción. Optar por la primacía de la existencia sobre la esencia le da un carácter atípico a Sebastián. Al mismo tiempo, esta originalidad no puede tener valor sin la mirada ajena, tanto la de los demás personajes como la del lector.

Es a partir del momento en que Sebastián abre la boca que tiene que justificarse. La consciencia de su torpeza depende sólo de sus interacciones con los demás. Esta torpeza es el síntoma del conflicto que origina el “tamiz” propio. Este “tamiz” controla la esencia social: “[l]amento mucho que mi anodina vida no sirva para excitar al lector. Una de dos: o me tira por la borda o me lee. Desde la primera página él sabrá que a mí no me pasa ese tipo de cosas que son como un espejo donde todos pueden reflejarse” (128). La lectura ya no es un pacto. Es más bien el acto por el cual uno escoge penetrar el mundo del personaje sin la esperanza de encontrarse frente a esencias o “funcionalidades” o, por su-

puesto, perpetuar protocolos y maneras de ser. El narrador (como autor) se traspasa, se despoja de su estatuto social y de toda expectativa para hacer de su trabajo un medio de “abstraer” los lugares usuales de concretización del Otro. Y como el lenguaje es la sede de este Otro, Piñera, como Olivier Widmaier Picasso, prefiere el retorno a la edad pueril (Widmaier Picasso 189), a los primeros pasos, cuando la consciencia lingüística apenas irrumpe: “[e]n realidad, dejamos correr la pluma entusiasmados. De pronto las palabras, las letras se entremezclan, se confunden; acabamos por no entender nada, recaemos en la infancia, parecemos niños con caramelos en las bocas. Y entonces, espontáneo, ruidoso, brota ese misterioso balbuceo: ba, ba, ba, ba...” (Piñera *Cuentos fríos* 8).

Este retorno a la infancia como fase pre-estructural corresponde a la voluntad de romper el encadenamiento causal que determina la consciencia lingüística. El “logocentrismo” propio de la escritura —según Derrida— se deja vencer por la espontaneidad del oral (Collins y Mayblin 26-33). Piñera quiere mostrar que guarda el vínculo entre la escritura y el registro oral. La primacía del oral corresponde a la voluntad de reducir los filtros que obstruyen la relación entre el sujeto y el objeto de la presentación. “Abstraer” es liberar la mente del orden subyacente, lo cual explica el ataque frontal hasta del entendimiento como valor absoluto en el proceso de escribir. “No entender nada”: “desaprender” el mundo es la primera fase en la liberación del Yo. El vacío semántico es el primer paso hacia la confirmación del Yo.

Según Derrida, lo escrito no puede satisfacer la exigencia primordial detrás de su existencia, a saber su valor de apoyo

de la memoria (Collins y Mayblin 25-34). Para Piñera, la crítica traspassa la necesidad de escribir para memorizar, la “espontaneidad” es un ataque frontal a esta misma función pues para Sebastián “los sueños y los recuerdos [...] son como inmundicias que no pudieran verterse en el latón de la basura y que nos viésemos obligados a guardar en casa hasta nuestra muerte” (23). La memoria como capacidad de recuperación de lo perfectivo es para él un medio en la gestión de la “basura existencial”. “Distraer” es oponerse visceralmente a reminiscencias. Vivir no es almacenar. En esta oposición, Sebastián muestra cómo lo anti-estético (la basura) viene antes de lo ético; esta consciencia determina el acto. Éste, basándose en la conducta del protagonista, no es relacionado en nada a inhibiciones, ya que, en este caso, la amnesia no es una respuesta a un evento traumático. El *inhibito* se ve despojado de su función, pues el “sí afirmador” neutraliza el conflicto. Sebastián es todo, salvo un revolucionario o un idealista. No cree en la lucha sindical, ni quiere cambiar el mundo, ni se opone a los maltratamientos de sus amos; para él “la condición humana exige a que tengamos a alguien a nuestras plantas” (54). Su táctica frente al Otro reside en la naturaleza de la relación actos/acciones. Como en el caso del “títere” aludido por Žižek, para convertirse en acciones, los actos de Sebastián se someten a leyes teleológicas, pero lo que aquí sale de la norma es que de vez en cuando las acciones no corresponden a los actos.

En este sentido, se compara a menudo a Piñera con los escritores del absurdo. Sin embargo, uno de los puntos que distinguen al escritor cubano es que la indiferencia no es un rasgo esencial en la sicología de sus personajes. Se-

bastián no es el Mersault de Camus, quien traspasa hasta el concepto de responsabilidad. Como se deja entender a partir del título, *Pequeñas maniobras* es, ante todo, un relato sobre tácticas para sobrevivir; el cálculo y el interés no faltan. Donde hay absurdo es, a veces, en la naturaleza misma de la finalidad. Piñera opta por la obsesión como “tamiz” o filtro entre el acto y la acción con el fin de perturbar. Este filtro le quita al acto la memoria teleológica, no para destinarlo a lo gratuito de la indiferencia, sino para “abstraerlo” (en el sentido de hacer perder el Norte). Así, unos actos corresponden a acciones que no obedecen a las lógicas y expectativas propias de las “instituciones invisibles” (Žižek 13).

El caso de las “guaguas” es ilustrativo de tal actitud. Surgen de repente, fuera de contexto, como para “abstraer” al narrador y alejarlo de la trama del relato: “[m]e siento al lado de un viejo. Me cuenta que su hija lo ha abandonado. Es un viejo sin dinero. Se llama Juan. Sirvió en el ejército. Desfalcó la caja del retiro militar. Hace muchos años. Las guaguas pasan llenas de gente. En la plataforma un muchacho arranca páginas de un libro y las tira a la calle” (8). Habla Sebastián de la inminente muerte del “Encargado”, interrumpe su cuento para notar: “vuelve a pasar otra guagua” (8). Páginas después, se lanza en un largo monólogo sobre los “esbirros” para luego decir: “[l]os esbirros sólo necesitan una débil pista para desenredar toda la madeja. Felizmente la guagua llega con sus cuatro ruedas seguida de cinco guaguas, también con todas sus ruedas. ¡Vivan las guaguas! Casi estoy por besarlas, pero contengo mi impulso. No se puede besar a una guagua sin que esto nos traiga las peores consecuencias” (13). Estas interrupciones le

quitan su cimiento a la memoria: la asociación, el vínculo lógico. El surgimiento del vehículo viene a romper el poder hipnotizador del Otro. Ya no se puede hablar de memoria discursiva, lo que concierne son estas interrupciones y estas cargas emocionales (“¡Vivan las guaguas! Casi estoy por besarlas”) que “abstraen” y permiten al personaje retirarse fuera de la lógica que sostiene la comunicación como pacto.

Esta heterogeneidad narrativa —con micro-relatos que cobran otras realidades sin relación aparente con la historia principal— sirve para extraer la conducta narrativa de la intencionalidad global. Los famosos versos de Machado “Caminante, son tus huellas/ el camino, y nada más;/ caminante, no hay camino,/ se hace camino al andar” (158) se aplican a toda la obra de Piñera, pues cada libro es una confirmación del encaminamiento propio a un pensamiento marcado por la voluntad de afirmar la vida (también la muerte) hasta en sus aspectos más inmundos, lo que importa es avanzar, darle libre salida al caudal de impresiones e ideas. A pesar de no adherirse a ningún proyecto ideológico o histórico o comunitario, Sebastián es un pensador en acción. Es un nómada urbano, y su avance es espontáneo y lleno de contradicciones. Con este personaje, Piñera quiere despojar al Yo pensador del peso de los mitos usuales que hacen el Otro. El “abstraer” purifica la identidad hasta tal punto que lo que interesa es sólo “el camino”, el movimiento. La guagua, como expresión del deseo de desplazarse, es el soporte de un ideal de fragmentación absoluta no sólo del mundo alrededor, sino también del Yo como sede del Otro: “¿[n]o sería preferible girar a velocidad tan vertiginosa que acabáramos por no reconocernos?” (15).

Según Schopenhauer, la visión del mundo y de sus componentes se hace a partir de la voluntad en su relación a un objeto (9). Por su parte, el objeto afecta la voluntad por ser soporte de un saber abierto. También destaca entre la voluntad como “consciencia de sí” y el objeto como “consciencia de lo que no es de sí”. Esta separación tiene un peso primordial en los modos de subjetivación y de “imaginación” (según la definición de Lacan, Žižek 9). En el caso de Sebastián, uno puede preguntarse, ¿por qué determinar la consciencia a partir de un objeto considerado como “lo que no es de sí”? ¿Por qué pensar a partir de un lugar? ¿Habrá otros imperativos más urgentes que distinguir? Su estrategia no es explorar ni modificar ni confirmar “el mar en el cual estoy nadando y que, sin embargo, queda impenetrable” (Žižek 8). Hasta la pregunta filosófica más elemental, la relativa al conocerse a sí mismo no tiene valor: “[h]e ahí la ventaja de caminar perdido entre la multitud: ni yo mismo sé ya quién soy” (22). Sebastián es como Derrida cuando piensa que la cuestión central es estudiar las fronteras (de la filosofía) y las dinámicas que las rigen para luego “deconstruirlas”; los dos concuerdan sobre este punto. No obstante, el personaje de Piñera no opta por la estrategia “deconstruccionista” pues, según él, la consciencia y, por supuesto, la voluntad no tienen objeto: pensando la relación del sí al mundo uno se encuentra frente al abismo. Dicha consciencia, en cuanto a percepción de sí y autocontemplación, es frontera artificial que reproduce la ley del “títere”. Para esto hay que negarla. La irrupción de la guagua cobra ahora un sentido:

Uno quisiera comprender hasta el fondo por qué se producen estas situaciones, pero la madeja es más

larga de lo que creemos. No me asombraría si alguien me dijera que esta rebelión de maestros guarda estrecha relación con la muerte del portero y con la boda de la hija de Sara. Nadie podría demostrar lo contrario ya que nunca se toca fondo. (22)

Lo que incumbe es despojar la voluntad y la consciencia de la evidencia del objeto. Éste es un “fondo” que nadie toca, es consciencia de un abismo (“béance” como dice Lacan) engendrado por la “pulsión de muerte” tal como es definida por Freud (Beggar 94). Eros, el opositor de esta pulsión, es totalmente ausente de la vida del personaje quien, como vamos a ver, no diferencia entre vida y muerte.

Según Sebastián, el objeto del saber debe ser vaciado de todo sentido moral o ético para servir la vida en su absoluta “frialidad”. Ver en esto una manifestación de fatalismo es un error. La “frialidad” de la cual habla Piñera consiste en trascender la definición de la naturaleza humana. Como Arendt, no cree en tal concepto pues el ser humano no puede conocerse a sí mismo ya que no es objeto de su propia creación (Bradshaw 9). Uno no dispone de los ingredientes, de las “funcionalidades del objeto” (con alusión a la teoría de Sartre) para abordar tal cuestión. El ser humano no tiene esencia, se realiza en la acción (como dice Camus: “hay que imaginar a Sísifo feliz” 42). En vez de naturaleza humana, se debe hablar de condición humana. Sebastián es la suma de actos despojados de toda esencia, “abstraídos” (extractos del contexto) e interpretados de acuerdo al viento del azar.

Al principio de Camus, “juzgar el valor de la vida, si vale la pena vivirla o no, es el problema fundamental de la filoso-

fia” (15), Sebastián opone: “¿vale la pena esperar?”. Según él, si Fernando, el “Encargado” le tiene miedo a la muerte es porque “tiene esperanzas” (7). También dice: “[b]ien dicho: moriremos. Es la única frase que me convence” (21). Camus, apoyándose en la filosofía de Nietzsche, cree en la idea de que el problema del hombre reside en la voluntad de interpretar la vida, sobre todo juzgarla. ¿Se puede juzgar sin esperar? Para Sebastián esperar supone la adhesión a ficciones colectivas. Frente a la muerte, como arma, el hombre dispone sólo de su imaginación alienada. Lo que cuenta es, en una lógica similar a la de Sartre, “actuar sin esperar” (54). Esperar es la otra cara del Otro; esperar es definir de antemano. Tanto definir como definirse no figuran entre las preocupaciones del protagonista. Esta ausencia es debida a la supremacía de la imaginación y su poder creativo. Este poder toma un tono radical y discreto. Radical en el sentido que la conducta del personaje produce rupturas. Estas rupturas son debidas a la falta de esperanzas comunes en un mundo donde la acción y sus modos de ejecución son *sui generis*. De esta forma, el existir es asumido no impuesto.

Existir es, ante todo, interpretar según el “tamiz” propio, asumirlo todo hasta la miseria. El suicidio de “El doctoracho” (ilustración del hombre de negocios exitoso que quiere propagar su propia filosofía de la vida) es en sí una muestra de cómo la esperanza no se puede proteger de la consciencia del “vacío” propio de la muerte. “El doctoracho” se presenta como un hombre optimista, feliz y orgulloso de su trayectoria profesional. A primera vista el lector puede creer que su suicidio sirve para criticar su exceso de hedonismo.

Aunque parezca contradictorio, Sebastián es epicúreo, pero a su manera. Su epicureísmo es de la categoría objetiva. Gozar sí, pero calculando y “maniobrando”. Tampoco lo expresa con efusión de emociones. Al contrario, lo tiene bajo control para evitar “corromperlo” con ficciones comunes. Es en el calcular y el “maniobrar” donde la imaginación activa encuentra su terreno de acción. Todo, con el propósito de asumir la vida de manera pragmática sin ilusiones ni grandes planes. Comúnmente, esperar es equivalente de adherir. Es aquí donde Piñera se distingue de Sartre. Según el filósofo francés cada acto supone la adhesión a un valor. Cuando uno se casa es para perpetuar la institución matrimonial. Tal posición tiene su peso político como fundamento de la idea de compromiso. En su afán de darle un sentido propio a la existencia, Sebastián evita esta idea, lo que se traduce en sus huidas cada vez que siente el brote de la compasión o la atracción, o todo lo que implique responsabilidad hacia los demás. Las andanzas del personaje se organizan en función de una lucha constante para el propio encaminamiento y para cortar todo lazo con la humanidad. Su soledad se inscribe más bien en el registro del hacer que en el del ser. No evita el contacto de los demás sino su manera de interpretar. Aunque parezca aceptarlo todo (sobre todo en su relación con el director de la escuela y su esposa), Sebastián asegura soberanía a sus actos al interpretarlos según su propia visión del mundo. En esto pasa por el maestro de su arte hasta que se convierte en inquilino de doña Matilde. El ama (quien actúa como ama aun sabiendo que la propietaria es la madre) hace de la casa de huéspedes una especie de microcosmos donde realidad y fantasía se conjugan para elaborar un orden que pone ce-

loso a Sebastián.⁶ Tanto a nivel de la experiencia como al de la creación del sentido, doña Matilde logra construir un mundo donde hasta la rebelión es controlada. Tal proyecto se logra por un alto grado de “abstracción” sobre todo cuando se trata de la relación al contexto, debido a tendencias patológicas que permiten convertir la afabulación en elemento estructural de relaciones de poder y de maneras de crear el sentido. Gracias a una imaginación desbordante, Matilde logra vivir en palacios de “mármol rosa” viajando por Europa con un marido acomodado (Albert, el diplomático), alterando hasta la geografía para construir un mundo que “no es el mundo que conocemos” (137).

La idea de juzgar se apoya sobre la de horizonte. Juzgar siendo considerado en el contexto de la novela como el acto por el cual se someten acciones a horizontes legales y morales. En su definición del horizonte, Jaspers lo considera en los mismos términos que Žižek cuando habla del Otro: es lo que existe sin existir; un horizonte existe por ofrecerse a la consciencia como algo constituido de todos los elementos que lo pueblan (Wisser y Ehrlich 136). Al mismo tiempo, no existe por no tener nada que ver con ninguno de estos objetos. El horizonte es fruto de la subjetividad del observador, corresponde a la concepción de la totalidad como a priori, a esta exigencia de someter partes al todo. Pensar es en este sentido subordinarse a totalidades. Sebastián prefiere no fijarse en horizontes ni someterse a

⁶ Es por eso que Sebastián dice: “[d]e cualquier manera, la envidia, envidia su ‘barata borrachera’. Ah, si yo pudiera decir como ella que el tugurio donde vivo es un palacio, si pudiera hacer estos castillos en el aire, ¡qué bien la pasaría!” (139).

ellos, se encuentra —como confesó a Jorge, el fotógrafo— “fuera de foco” (179).

Este posicionamiento determina el problema filosófico de su presencia en el mundo, su Dasein tal como es definido por Heidegger. Según M. J. Inwood, el Dasein es un “término neutro que no implica considerar al ser humano como entidad biológica o consciencia (Bewusstsein, una formación paralela al Dasein), o como algo racional. Dasein no tiene una esencia determinada; su ser consiste en sus posibilidades como lo que haga posible su ser” (citado en Honderich 189, la traducción es mía). La consciencia del Dasein implica la idea de “abstracción” tal como la explicamos hasta ahora. El “abstraer” es una respuesta a la suma de imágenes relacionadas al Yo pensador y su relación al mundo es la que determina una presencia elaborada como espectro biológico o consciencia. Pensar es partir de una imagen pre-existente. La esencia de esta imagen es dictada por el Otro. Sin embargo, Sebastián es heideggeriano en la medida en que sus reacciones ante los fundamentos de la imaginación cognitiva marcan el afán por la distancia. Su comportamiento y las conclusiones que saca de sus experiencias dejan explícita la naturaleza “abstraída” del contacto con el mundo.

“Abstraer” introduce la imagen del “virus” tan presente en el trabajo de Derrida. Para el filósofo francés, éste sirve sobre todo para “perturbar la comunicación” (Collins y Mayblin 16). La “perturbación” viene de la esencia del virus como un ser ambiguo: vivo y muerto, activo y pasivo por igual. El virus no se deja identificar, siendo su existencia una perpetua metamorfosis; su identidad no es *identitas* sino proceso. Sebastián se parece más a un virus informá-

tico. Se reproduce, se clona a sí mismo, se multiplica sin consideración al contexto. Las experiencias no le afectan en nada, y los contextos sirven sólo de fondo de proyección de semejante concepción de la vida. Su recorrido es una serie de proyecciones de la misma necesidad en una variedad de ámbitos de modo que todo parece formar parte de un “plan trazado de antemano” (196). A su vez, la necesidad (relegada aquí a la esencia del acto como “maniobra”) obedece a otra ley más fuerte, la de la paradoja (como calidad principal del virus): “[a]sí es mi vida: en tantos aspectos, insólita” (196). Lo insólito nace de la combinación del encuentro necesidad y azar. Teniendo en cuenta todas las “salidas” (Bergmann y Smith 174), como tantos actos de “contaminación” de la realidad por la ficción, la aparente banalidad monótona de la vida del héroe de Piñera se diluye momentáneamente gracias a un recorrido marcado por encuentros y eventos atípicos; de modo que el relato toma a menudo el mismo aspecto que estas producciones filmicas híbridas donde conviven personajes humanos y otros sacados de dibujos animados.

Como para “abstraer” el horizonte de los contenidos que pueda inscribir en la mente, Sebastián ilude las trampas del binarismo. Así considera La Habana como el lugar donde la oposición vida/muerte no tiene ningún valor: “[I]a ciudad no se despuebla, en realidad sólo es un desplazamiento. Allá nosotros, aquí ellos. ¿Qué quiere decir Jesucristo con la frase: ‘Dejad que los muertos entierren a sus muertos?’” (15). La vida y la muerte se ven ligadas al registro topográfico, y la ciudad se convierte en territorio de encuentro entre los dos. La Habana se presenta así como una ciudad zombi. El zombi es —y aquí nos referimos otra vez a De-

rrida— la encarnación de la inconsistencia de las fronteras entre oposiciones, de la incertidumbre, y de la ambigüedad (Collins y Mayblin 17); lo que abre el mundo de la ficción sobre infinitas posibilidades. Piñera define también al zombi como quien pone su voluntad al servicio de una idea dada de la existencia.

Los habitantes de La Habana viven de acuerdo con “el deseo del deseo del otro”, como dice Žižek (49). Su manera de ver el mundo traduce la voluntad de evitar la confrontación con la verdadera naturaleza de éste. Como los “títeres” (que son una figura más de la realidad zombi), sus actos son mímicas propias de una realidad servil. Son todos reapropiaciones, moradas de la misma entidad que se perpetúa reencarnándose en cuerpos efímeros como en esta descripción del Padre José: “[t]iene la cara de todos los sacerdotes, es decir no tiene una cara propia, es una cara compuesta por miles de caras modeladas a través de cientos de años. Uno se pierde en los entrantes y salientes de esas caras” (60). El objeto del “deseo del deseo del otro” se pierde en los laberintos del tiempo. Sin objeto, el deseo entra en un círculo vicioso y la existencia se convierte en una repetición de rituales sin vida. Cuando uno de los habitantes de esta ciudad recupera su voluntad y mira alrededor, se da cuenta de que lo que toma por vida es sólo un espejismo y, así, decide mudarse al barrio de los muertos. El suicidio del “doctoracho” es el acto por el cual la lógica común se pone al revés: “[s]e arrancó la vida por darse el gusto de ser un cadáver” (175). Darse la muerte es recobrar la verdadera identidad, lo que se “abstrae” es la ilusión de vivir.

Una de las explicaciones de tal actitud es la influencia del absurdo sobre Piñera (véanse los ensayos de Palls, Gilgen,

Jerez Farrán, Lobato Morchón, Holzapfel). Aquí tomamos el absurdo en el sentido que le da Camus en *Le mythe de Sisyphe* como “divorcio” engendrado por la comparación entre una acción y el mundo (48). Quien se encarga de dar este sentido al mundo diegético es el lector; sin él no se puede hablar de absurdo. La presencia de este observador omnisciente (el lector) acentúa la paranoia de Sebastián quien entra en contacto con su observador mediante comentarios sobre su propia vida. La impresión de ser observado se añade al temor a los “esbirros” (otra figura de las tendencias paranoicas del protagonista) y al ansia de sobrevivir en un mundo atomizado. Todos estos factores estructuran la visión de dicho mundo: “[p]ueden irrumpir los esbirros y llevarme preso, en la iglesia, en mi casa, en la calle o en la escuela donde gano el pan” (10-11). Como encarnación del Otro, el panóptico crea un ser bicéfalo: de una parte, Sebastián es el ejemplo del manso que evita “meterse en camisa de once varas” (17). A su vez, se opone a toda “ética de la calidad” según Camus (100), despoja la acción de toda necesidad para abrirla sobre sus posibilidades; es notable la ausencia de todo anhelo de triunfo. Los consejos que recibe de sus amigos ilustran la inadaptabilidad de un ser que interpreta el existir en oposición al deseo de confirmación o repetición de gestos según concepciones preestablecidas.⁷ De lo que se trata es de una diferencia fundamental a nivel ético. A la calidad, Sebastián opone la cantidad. La acción no se inscribe en el “habitus” de Bourdieu (Margolis 64-65) ni, como consecuencia, en el anhelo

⁷ Lo que corresponde a la definición del absurdo según Palls es “un sentimiento de incompatibilidad e inconformidad” (68).

de reproducir un cierto orden social. El protagonista es un hombre “abstraído” a quién lo que le interesa es sólo actuar. Si el éxito es una limitación de la acción a ciertas finalidades, aquí, lo que importa son las acciones. Ser maestro o sirviente da lo mismo; el objetivo es seguir actuando. Al mismo tiempo, nociones como interés o móvil se ven relegadas al estatuto de ficción. Lo que hace la finalidad, como algo virtual que no se produjo aún en el tiempo, es ahora considerado a partir de una perspectiva marcada por la indiferencia. Esta calidad es común no sólo para Sebastián. A título de ejemplo, cuando habla Jorge de por qué abandonó su carrera de piloto, con todos los privilegios y la pompa con que es relacionada, la explicación tiene un tono humorístico que le quita su seriedad a la ficción común asociada con la función: “[b]uena vista, pero demasiados nervios” (179).

Con Sebastián, el autor dio a la luz a un personaje que sale de los modos de categorización habituales. Es un ser que no espera ni corresponde en nada a expectativas. Su existencia es “neutral”, en el sentido de la falta de adhesión a cualquier organización, sea política, profesional o confesional. Solitario, con una mirada totalmente apartada de la realidad tal como es concebida por los demás personajes de la novela, Sebastián ilustra un anhelo común en la obra de Piñera, a saber esta transcendencia de todo cuanto constituya el cimiento de la realidad en su aspecto social y, por lo tanto, consensual. Más que un personaje, el protagonista es un tipo de humanidad, la que se inscribe al margen de toda consciencia histórica para armarse de una mirada original capaz de realizar una crítica radical portadora de rupturas.

OBRAS CITADAS:

- Adsuar Fernández, María Dolores. *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*. Murcia: U de Murcia, 2009.
- Anderson, Thomas F. *Everything in Its Place. The Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2006.
- Beggar, Abderrahman. *Épreuve de la béance. L'écriture migratoire chez Hédi Bouraoui*. New Orleans: Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2009.
- Bergmann, Emilie L. y Paul Julian Smith. *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham, NC: Duke UP, 1995.
- Bradshaw, Leah. *Acting and Thinking. The Political Thought of Hannah Arendt*. Toronto: U de Toronto P, 1989.
- Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. París: Gallimard, 1942.
- Collins, Jeff y Bill Mayblin. *Introducing Derrida*. Ed. Richard Appignanesi. Cambridge: Icon Books, 1998.
- Falcón Paradí, Aristides. "Antonin Artaud y el teatro de la crueldad en Cuba". *Latin American Theatre Review* 37.1 (2003): 95-103.
- Gilgen, Read G. "Virgilio Piñera and the Short Story of the Absurd". *Hispania* 63.2 (1980): 348-55.
- Goldman, Dara E. "Los límites de la carne: los cuerpos asediados de Virgilio Piñera". *Revista Iberoamericana* 69.205 (2003): 1001-15.
- Holzappel, Tamara. "Evolutionary Tendencies in Spanish American Absurd Theatre". *Latin American Theatre Review* 13.3 (1980): 37-42.
- Honderich, Ted. *The Oxford Companion to Philosophy*. 2ª ed. Oxford: Oxford UP, 2005.
- Jerez Farrán, Carlos. "Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista". *Latin American Theatre Review* 22.2 (1989): 59-71.
- Lobato Morchón, Ricardo. *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Verbum, 2002.

- Machado, Antonio. *Poesías completas*. 15ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1974.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. 9ª ed. Trad. Antonio Elorza. Barcelona: Ariel, 2009.
- Margolis, Joseph. "Pierre Bourdieu: *Habitus* and the Logic of Practice". *Bourdieu: A Critical Reader*. Ed. Richard Shusterman. Oxford: Blackwell, 1999. 64-83.
- Palls, Terry L. "The Theatre of the Absurd in Cuba after 1959". *Latin American Literary Review* 4.7 (1975): 67-72.
- Piñera, Virgilio. *Cuentos fríos*. Buenos Aires: Losada, 1956.
- _____. *Pequeñas maniobras*. La Habana: Ediciones R, 1963.
- Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. París: Nagel, 1970.
- Schopenhauer, Arthur. *The Two Fundamental Problems of Ethics*. Trad. David E. Cartwright y Edward E. Erdmann. Oxford: Oxford UP, 2010.
- Widmaier Picasso, Olivier. *Picasso: retratos de familia*. Trad. Tomás Onaindía. Madrid: Algaba, 2003.
- Wisser, Richard y Leonard H. Ehrlich. *Karl Jaspers*. Amsterdam: Königshausen & Neumann, 1993.
- Žižek, Slavoj. *How to Read Lacan*. Londres: Granta, 2006.

Piñera satírico

James J. López
University of Tampa

La prosa de Virgilio Piñera, puesto que es de naturaleza satírica, ofrece al lector un solo tema: la necedad humana. Este tema se retrata en toda su evidente —y menos evidente— variedad mediante la multiplicidad de motivos que reiteran de manera gráfica la confusión mental que acecha al ser humano en su actividad social, llevándolo a actuar conforme a una concepción equivocada del mundo, ya por temor o pereza: temor a ser excluido y marginado, o pereza ante el esfuerzo que significa mirar las cosas como son en vez de como quisiéramos que fueran o como nos han dicho que deberían ser. La indignación que siente Piñera ante la necedad humana, evidente en la poca capacidad de reflexión que tiene el hombre común al dejarse arrastrar por conceptos cuando no por meras palabras, lleva a ridiculizarlo mediante una parodia esperpéntica cuyo fin es abrirle paso al sentido común por la tupida selva de los dogmas, ideologías y sinsentidos que rigen la vida día a día sin que la mayoría se dé cuenta.

Las tres novelas de Piñera —*La carne de René* (1952), *Pequeñas maniobras* (1963) y *Presiones y diamantes* (1967)— llevan a cabo una disección clínica de su circuns-

tancia histórica y social, utilizando prácticas de apropiación paródica que buscan desprestigiar los discursos variopintos —sean de naturaleza ideológica, religiosa o sociológica— que pretenden explicar la realidad de modo coherente y ordenado. Como afirma Richard Morton: “puesto que el panegírico es la retórica que encuentra orden en el desorden aparente del universo observable, la sátira pudiera ser la retórica que busca y destapa el desorden encubierto por el engañoso orden social” (85, traducción nuestra). Piñera es un destapador magistral, frío y eficiente, del desorden mental que nos aflige, y el análisis de su prosa desde la perspectiva teórica de la Sátira revela la asombrosa originalidad de su literatura y enriquece las posibilidades de recepción crítica de su obra.

El propósito de este trabajo, entonces, es establecer el carácter satírico de la narrativa de Piñera mediante el análisis formal de las tres únicas novelas que publicó. Dejaremos de lado en lo posible consideraciones históricas y biográficas para centrarnos en la predisposición mimética del autor cubano a la hora de concebir sus mundos imaginarios, la que se manifiesta por medio de una praxis narrativa muy particular que lo distingue frente a los novelistas de su época, y lo establece como precursor de ciertas tendencias novelísticas actuales. Esto no quiere decir que no sean importantes dichas consideraciones. Sin embargo, mientras que se ha comentado en gran detalle la influencia que tuvo en su obra literaria las dificultades económicas por las que pasó, la compleja relación que mantuvo con el grupo *Orígenes*, su homosexualidad, y la persecución espantosa que sufrió bajo el régimen cubano, creemos que todavía hay mucho que decir acerca de su obra desde el análisis estric-

tamente literario, y de lo que tiene esa obra de visionaria y relevante para el entendimiento de la novela hispanoamericana actual.¹

Empezamos afirmando que la sátira mejor se comprende a la manera de una predisposición mimética y no como un género. Northrop Frye, cuya *Anatomía de la crítica* sirve de fundamento y marco teórico al presente estudio, define la sátira como uno de los cuatro *mythoi* principales (tragedia, romance, comedia y sátira/ironía) que él define como principios o arquetipos narrativos anteriores a los géneros literarios, y que estarían asociados a ciertas actitudes o predisposiciones ante la materia narrada (215). Partiendo de esta concepción de actitud mimética, Charles Knight define la sátira como un “estado mental” capaz de apropiarse de cualquier género narrativo (siempre de manera paródica) para realizar su ataque:

Puesto que es anterior al género, la sátira es una actitud mental que debe adoptar un modelo genérico para poder manifestarse como representación. [...]. Es una predisposición a encontrar un objeto de ataque que encarna su sentido de la locura y maldad humana,

¹ El excelente estudio reciente de Thomas F. Anderson representa una fuente excepcional y necesaria para comprender la relación entre la vida y obra de Piñera, y lleva a cabo un análisis muy convincente de varios textos del autor, en especial de la novela *La carne de René*. Como bien indica el autor, hace veinte años que la recuperación y apreciación crítica de Piñera, tanto en Cuba como internacionalmente, sigue en aumento. El presente trabajo se ciñe entonces únicamente a las tres novelas de Piñera, y ofrece un marco crítico que intenta elucidar la poética que las informa, el cual esperamos contribuya a su recepción y entendimiento.

y a utilizar una forma previamente establecida con el fin de representar dicho objeto de tal manera que sus cualidades aborrecibles se hagan evidentes. [...]. Las complejas manipulaciones del lenguaje y de formas discursivas que la sátira practica para llevar a cabo su mimesis negativa delimitan su campo narrativo. La actitud escéptica de la sátira ante la vida, proyectada sobre ejemplos históricos, nos permite hablar de ella como un estado mental. (4, traducción nuestra)

Al distinguir entre la ironía y la sátira, Frye apunta hacia la importancia de la actitud autorial, que se manifiesta de manera explícita en la sátira, en donde la indignación, rechazo o denuncia de la realidad se hace desde una posición moral que determina la representación deformada (y deformadora) del mundo, prestándole una carga ética a la parodia. Según Frye, “la sátira es una ironía militante: sus normas morales son relativamente claras y asume criterios con los cuales se miden lo grotesco y lo absurdo” (294). La orientación moral del satírico nos permite distinguir su obra frente a lo meramente irónico, en donde lo absurdo y lo grotesco resultan de fuerzas menos identificables, como en el *deus ex machina* de la tragedia: “cada vez que un lector no está seguro de cuál es la actitud del autor o de cuál se supone que sea la suya, hay ironía con relativamente poca sátira. [...]. La ironía con un poco de sátira es el residuo no heroico de la tragedia que se centra en un tema de derrota perpleja” (294-95). Esta distinción es importante a la hora de entender la actitud mimética (y moral) que informa la poética de Virgilio Piñera, cuyo estilo contrasta tan dramáticamente con el de sus contemporáneos en Cuba e Hispanoamérica, y que requiere de otro procedimiento teórico

para abarcarlo en toda su complejidad. La obra de Piñera es incompatible con el proyecto neobarroco, por ejemplo, o mágicorrealista, y con pocas excepciones queda excluida de la poética dominante de la época, que era en esencial romántica, es decir, monumental, genésica, autonomista, frente a la sátira de Piñera, que como toda sátira, es escéptica, circunstancial, centrífuga, vulgar.

Carlos Jerez Farrán ha demostrado que el teatro de Piñera se comprende mejor desde la perspectiva de la sátira que la del teatro absurdista, y en la distinción que ofrece entre las dos actitudes miméticas vemos repetirse esta preocupación por lo circunstancial y práctico por encima de lo filosófico y efímero que diferenciaría la sátira según Frye.² En la estética absurdista se expresa “la angustia metafísica que siente el hombre por lo absurda que le parece la condición humana” (Jerez Farrán 60), mientras que el satírico expresa su indignación ante la tendencia humana de cobijarse en las paradojas lógicas, el consuelo de la filosofía y la religión, de los conceptos y las palabras, y que facilita, frente a lo que Piñera llama “la realidad real”, una ceguera elocuente, y a falta de soluciones, una avalancha de abstracciones.

Esta intención satírica [en el teatro de Piñera] que tiene como meta exhibir la hipocresía y la moral del hombre y de las instituciones por él constatadas pugnan con las preocupaciones principales del teatro del absurdo que invariablemente son metafísicas. [...]. [Piñera] no cree en el absurdo universal, sino más

² “En la medida en que el satírico tiene su ‘posición’ propia, ésta consiste en preferir la práctica a la teoría, la experiencia a la metafísica” (303).

bien en el absurdo circunstancial, o sea, el de la realidad cubana que tiene ante sus ojos. (Jerez Farrán 63)

Se percibe esta preocupación de Piñera por la sobreornamentación e hiperintelectualismo de la literatura latinoamericana de su época, la que caracteriza como “tantálica” en su ensayo de 1947, “Nota sobre la literatura argentina de hoy”. Es evidente ya en tan temprana fecha su interés por una literatura no iniciática, sino entregada a los problemas “reales” de su tiempo y lugar, así como la búsqueda de una forma apropiada (que nada tendrá que ver con el realismo o la literatura “comprometida”) para abarcar dichos problemas en toda su complejidad, o sea, una literatura cuya *función* consistiría en ir más allá del deslumbramiento estético y ofrecerle al lector un instrumento útil para la mejor comprensión de su entorno y los dilemas existenciales que le proporciona:

No basta ser brillante, poseer un gran poder combinatorio, saber multiplicar el adorno a extremos sobrehumanos, dominar el idioma o los idiomas: hay que partir al fondo último de la conciencia y asentarse en una realidad muy real, que procurándonos cifras, llaves, conclusiones y respuestas, va, también, a otorgárselos al lector, para no dejarlo en la insólita, extraña situación de un mundo dado gratuitamente, y en el que, repetimos, siempre se preguntará por lo que el autor dejó oculto. En este punto, a esta altura se hallan hasta hoy los productos espirituales de América. (*Poesía y crítica* 176-77)

El satírico no lamenta la falta de explicaciones coherentes y consoladoras para entender la existencia y la mortalidad; lamenta la proliferación de explicaciones esotéricas e irra-

cionales que atentan contra la experiencia y el sentido común y que terminan por robarle al individuo no iniciado su dignidad y su acceso a la felicidad. Frye afirma que el satírico es un defensor del sentido común, de la simple mas ignorada capacidad de ver el mundo sin el velo de la abstracción intelectual:

De este modo, la pedantería filosófica se convierte, como ocurre eventualmente con todo blanco de sátira, en una forma de romanticismo o en el hecho de imponerle a la experiencia ideales que se han simplificado en demasía. [...]. Las sátiras sobre los sistemas de razonamiento, en especial sobre los efectos sociales de dichos sistemas, constituyen la primera línea de defensa del arte contra toda invasión de este género. (303-04)

La sátira efectúa un cuestionamiento despiadado de todas las premisas que sustentan el orden social contra el cual se arremete, y es por esta misma razón que no puede después erigirse como modelo preceptivo y articular un programa de reforma de modo explícito. Hacerlo sería renunciar al proyecto crítico y convertirse en proyecto reformista, en sermón o ideología.

El gesto satírico es siempre una reacción ante un orden represivo o absurdo, un acto de autodefensa que torna ilesas las cadenas mentales del dogma religioso, la ideología política o el sinsentido común. La actitud satírica destruye (desprestigia) porque no cree en la validez de los discursos y creencias que la constriñen, mientras que la ironía pura o la poética absurdista apuntan hacia lo mismo pero sin ofrecernos, aunque sea por medio de la simple y devastadora risa, una salida.

La risa es otro aspecto central al entendimiento de la sátira como actitud mental. Tal como destaca Frye, el humor de por sí implica una serie de convenciones compartidas entre el autor y el lector: “[e]l humor, al igual que el ataque, se basa en la convención” (296). El humor entonces implica un contraste entre el mundo como es y el mundo como debería o quisiéramos que fuera, o sea, la risa expone la brecha entre la convención y la realidad “real”, y de esta tensión entre los dos registros (lo ideal y lo vivido) surge el carácter alegórico (centrífugo) de la sátira, que depende, para su efectividad, de una experiencia compartida entre autor y lector, un gesto de complicidad y reconocimiento de una realidad externa a la obra: “la sátira [es] una ironía que está estructuralmente cerca de lo cómico; el conflicto cómico entre las dos sociedades, una normal y la otra absurda” (295).

Es lógico concluir entonces que el campo de batalla del autor satírico sea el lenguaje, ahí donde los errores del entendimiento se producen y se propagan. El satírico, que desconfía del lenguaje, y de la mitología intelectual que genera,³ al ver el mundo como es y comprobar que en poco o nada se conforma al mundo descrito y habitado por la mayoría de sus congéneres, los cuales parecen vivir dentro de una alucinación de su propia factura, dirige su ataque contra el lenguaje para demostrar su insustancialidad. Intenta, mediante los contraejemplos, devolverle a la expe-

³ Le debemos el término “mitología intelectual” a Carter Kaplan, cuya aplicación de la filosofía analítica de Wittgenstein al estudio de la sátira menipea representa una contribución fundamental al estudio de la novela moderna.

riencia su primacía por sobre el lenguaje, hacer del lenguaje el siervo de la experiencia y no al revés.

La obsesión por dismantelar el lenguaje es una característica fundamental del autor Piñera. Consideremos el ensayo “Contra y por la palabra” (1969), que se podría describir como un manifiesto satírico si no fuera que la sátira nunca toleraría algo tan necio como un manifiesto:

La palabra no le fue dada al hombre, la palabra es una creación del propio hombre. Por lo tanto es dueño y señor de ella. La palabra, como toda creación de la mente humana, alcanza su esplendor, declina y finalmente muere. Cuando muere recibe el nombre de palabra-muerta. Podrá seguir usándose (de hecho se sigue usando), pero ya no *expresa* nada. En el vasto dominio de la literatura es alarmante el número de palabras muertas. [...]. Esas palabras muertas, que nos vemos obligados a seguir usando por no disponer de otras, causan la petrificación del pensamiento. A palabras muertas corresponden pensamientos muertos, y, a su vez, el pensamiento muerto *genera* un lenguaje muerto. Le es harto difícil a la mente percatarse del círculo vicioso en que ha caído. Como dispone de un arsenal inmenso de palabras, se estima millonaria, y gira contra una cuenta bancaria vencida. (*Poesía y crítica* 266)

En este ensayo, Piñera propone una salida del círculo vicioso de la fosilización del lenguaje, y con ello el pensamiento mismo, sólo que la salida que propone es un acto satírico. Si el hombre ha de señorearse de nuevo sobre el lenguaje, se hace menester inventar nuevas palabras, y aunque éstas carezcan de sentido evidente, con el paso del tiempo,

adquirirán sentidos imprevistos por la misma compulsión humana por asignarle sentido a todo, abriéndose de esta manera nuevos horizontes de significación.⁴

Por suerte, Piñera ensayó otras salidas más comprensibles mediante la creación de ficciones en prosa que evidencian de manera dramática este dilema y que apuntan hacia otras posibles soluciones. El satírico, por naturaleza, es un artista comprometido, no con la ideología política ni el dogma religioso, sino con la dignidad del individuo, su capacidad para distinguir entre lo verdadero y lo falso, y la libertad absoluta como única vía de acceso a la felicidad. Los protagonistas de las tres novelas de Piñera que analizaremos a continuación son observadores marginados de un entorno que quisieran comprender pero que les resulta absurdo por estar preso de una lógica que lo deforma, es decir, que ofusca la realidad “real” adscribiéndole sentidos que les son impuestos por discursos irracionales en vez del sentido común. Los personajes con que los protagonistas de Piñera se van encontrando a lo largo de sus cuentos y novelas viven y actúan conforme a una ficción que les ha suplido la simple (y la palabra simple es una palabra cargada de sentido en la obra de Piñera) realidad, haciendo que ésta sea ya irremediabilmente inaccesible o deformada hasta volverse irreconocible.

⁴ “De modo que acudamos al CORVISPOLJERE y arrojemos al TANEVOTE todas las palabras muertas. Revolucionemos el pensamiento para revolucionar la vida. Que cada cual tire su primera piedra. De la aparente confusión saldrá, como del caos, el nuevo lenguaje” (*Poesía y crítica* 268).

Seguiremos la tipología de Frye al aprehender el carácter satírico de la narrativa de Virgilio Piñera. Frye distingue varias fases, o manifestaciones, de la sátira como *mythos*, o estructura narrativa. Utilizaremos, a modo de ejemplo de dos de estas fases, las novelas *Pequeñas maniobras* (1963) y *Presiones y diamantes* (1967). Pondremos fin a este estudio con un análisis de *La carne de René* (1952), considerada la novela mejor lograda del autor, aplicando la teoría de Frye acerca de la sátira como género literario. No proponemos una clasificación rígida de la obra narrativa de Piñera, sino una demostración de la naturaleza satírica de la misma que puede llevar a una comprensión más completa de su poética, asimismo una explicación de la relativa incompreensión de su obra en el momento de su aparición, que tiene a modo de contrapartida, percibir lo que tiene de adelantada esa obra dada la presencia dominante de la modalidad satírica en la novela latinoamericana actual.

PEQUEÑAS MANIOBRAS Y LA SÁTIRA DE LA NORMA INFERIOR

En la fase de la sátira llamada “de la norma inferior” en el esquema de Frye, el mundo representado es una galería inmóvil de absurdos en donde el protagonista se encuentra solo y acechado, producto de una percepción privilegiada que se reconoce diferente a la vez que impotente ante el orden dominante. La sátira de la norma inferior

da por sentado un mundo que abunda en anomalías, injusticias, locuras y crímenes, y que, con todo, es permanente y no desplazable. Su principio estriba en que quien desee mantener un equilibrio en un mundo semejante debe aprender ante todo a mantener abier-

tos los ojos y callada la boca. [...]. Lo que se recomienda es la vida convencional en su mejor aspecto: el conocimiento clarividente de la naturaleza humana en uno mismo y en los demás, el modo de evitar todas las ilusiones y todo comportamiento coercitivo, la confianza en la observación y en el momento oportuno más bien que en la agresividad. (297)

Sebastián, el protagonista o *eiron*,⁵ de la historia contada en *Pequeñas maniobras* se dedica a evitar cualquier roce o fricción con la sociedad que lo rodea, vive aterrado de los “espías” y “esbirros” que colman la sociedad donde él, sin ninguna intención de rebelarse, sólo busca el sosiego del aislamiento total, para leer sus libros y pensar con tranquilidad.⁶ La paranoia que lo consume lo lleva a extremos de humillación y cobardía que termina por hacer problemática cualquier identificación entre lector y personaje: “[n]o hay que hacerse ilusiones: he sido puesto en el mundo para una sola cosa; para ocultarme, para tener miedo, para escapar a toda costa, para escapar, aunque en el fondo no tenga que escapar de nada” (150). Este miedo de la intimidad, del contacto humano, es un constante de las tres novelas de Piñera, sea el hermetismo extremo del protagonista de *Pequeñas maniobras*, el repliegue masivo ante la “presión”

⁵ *Eiron*, término del que se deriva la palabra *ironía*, es un personaje típico de la comedia griega que engaña a sus contrincantes fingiendo no saber lo que sabe, una técnica de supervivencia propia del más débil que sabe utilizar su genio para engañar al soberbio, o *alazon* (Frye 62-63).

⁶ Hasta su relación con la literatura sirve como estrategia de ocultamiento y huida: “[I]yendo esos libros soy lo que no soy, y al mismo tiempo ellos me dan fuerzas para seguir siendo lo que soy” (148).

en *Presiones y diamantes*, o el rechazo de la carnalidad por parte del protagonista en *La carne de René*. En este caso, ante una sociedad habitada por “lobos y leones”, Sebastián se identifica con el lagarto, animal que admira por saber adaptarse a las circunstancias y volverse invisible: “[é]l [el lagarto] se confunde con las hojas y yo me confundo con los bobos. Si pasa el gato sólo verá hojas, si pasan los esbirros sólo verán bobos” (147). Los bobos en este caso se refieren a sus conciudadanos, la masa anónima, bovina, que le proporciona el trasfondo de su camuflaje: “[h]e ahí la ventaja de caminar perdido entre la multitud: ni yo mismo sé ya quién soy” (146).

Esta actitud camaleónica sería propia del *eiron* de la sátira de la norma inferior, y en la descripción que ofrece Frye nos encontramos con un personaje muy cercano a Sebastián:

el satírico puede hacer uso de una persona sencilla, trivial, convencional, para contrarrestar los diversos tipos de *alazon* en la sociedad. [...]. La figura del *eiron* de la norma inferior es el sustituto que pone la ironía en el lugar del héroe y cuando lo sacan de la sátira podemos ver con mayor claridad que uno de los temas principales del *mythos* es la desaparición de lo heroico. (298, 301)

El reconocimiento de su propia condición deleznable genera alguna simpatía, puesto que Sebastián asume su total falta de valor como una estrategia válida de resistencia ante un mundo que resulta cruel, hipócrita e injusto. “Dirán de mí que me ahogo en un vaso de agua”, nos dice Sebastián, “[b]ueno, es el volumen que requiero para ahogarme; otros

necesitarían un océano, a mí me basta con un vaso” (170). Su declaración de principios nos presenta un modelo antiheroico en donde lo importante —lo único importante— es evitar el conflicto, evitar el contacto directo con ese mundo intolerable y absurdo que nos acecha con sus exigencias, castigos y promesas incumplidas, en fin, es *defender un espacio de intimidad* que no requiere de justificación social:

Soy yo quien autoriza al director, yo el que permite la vejación de palabra y hasta de obra; le diré «señor», me arrodillaré si es preciso, esto es un asunto que resuelvo yo solo, tiene sus ventajas; nadie, ni yo mismo, hace nada si no es a cambio de algo. Si él me proporciona lo que yo busco, está en su perfecto derecho a mandarme. Él es mi amo, pero yo soy el amo de mi destino y un destino triste ayuda a escapar de las complicaciones. No quisiera que ellas fueran mi amo. (181)

No obstante el reconocimiento de las mínimas ventajas que le proporciona su cobardía, el encuentro con los esbirros no se hace esperar. El humor negro que colma la sátira de Piñera proviene de la frustración a cada paso del deseo que siente el protagonista por el anonimato. Por huir de Carlos, el seminarista insoportable que se ha impuesto la misión de evangelizar a Sebastián, éste abandona la habitación donde llevaba quince años viviendo para alquilar un cuarto en el apartamento de un tal Gustavo, que poco después termina estrangulado por un desconocido. A Sebastián lo arrestan y lo interrogan durante veinte días, llevándole a nuevos extremos de humillación y cobardía: “mi natural inclinación de no excitar a las fieras me hacía entregarme a ellas, me zampaba de cabeza en sus fauces” (168).

De acuerdo a una de las estructuras típicas asumidas por la sátira —la picaresca por ejemplo— las tres novelas de Piñera se estructuran a partir de una serie de episodios representativos o ejemplares, en donde la estrategia o forma de pensar del protagonista se pone a prueba y debe adaptarse a la nueva circunstancia, camino a una posible resolución o liberación final. Recordando el carácter “no desplazable” del mundo narrado en la sátira de la norma inferior según el esquema de Frye, la resolución a que llega Sebastián en *Pequeñas maniobras* no representa cambio alguno en el entorno social, sino únicamente el descubrimiento, por obra del azar más que de la voluntad, del anonimato añorado a lo largo de la novela. La meta a la que se aspira no es la redención —ni del héroe ni de la sociedad—, sino la supervivencia en un mundo incomprensible e intolerable:

Soy el soldado desconocido de unas pequeñas maniobras, cuyo escenario son las calles de mi ciudad; su materia, mi sangre gota a gota, y mi ideal, el deseo angustioso de pasar inadvertido. En consonancia, sé bien que la Historia no recogerá mi nombre. Ni siquiera caeré en el olvido. ¿Hice algo por ganarlo? Adelanto mi propio epitafio: «Aquí, aún me sigo escondiendo». (323)

No es casualidad que la feliz soledad que busca Sebastián se encuentre al final de la novela gracias a su empleo como sereno y “cadenista” en el Centro Espiritista Paz y Concordia, donde se siente “como pez en el agua” (328). Sebastián de alguna manera guarda y protege su intimidad, su (pobre) espíritu, a pesar del acoso constante de la sociedad, sea en forma de evangelización religiosa, abuso laboral,

presión de conformidad con las normas de comportamiento, corrupción política, represión policial, o violencia callejera: “[p]or esta vez acerté. Viva el Más Allá. He aquí mi escudo contra el Aquí” (336). Cada uno de estos fenómenos sociales se retrata mediante algún episodio de la narración, de acuerdo al periplo radiográfico de muchas obras que efectúan una sátira social a gran escala (e.g., los episodios ejemplares del *Quijote* o *Candide*). Sebastián reconoce la reducida talla de su rebelión, pero eso no le resta mérito a su esfuerzo anti- o contra-heroico; él es el único que mantiene su integridad frente a la masa doblegada o delirante, aunque sea una integridad basada en la fuga y la humillación estratégica para proteger su derecho a estar solo: “[y] es que a la larga, un ser humano, acorralado como un jabalí, es tan sagrado e intocable como Dios mismo” (336).

Un aspecto curioso de la narración son las reflexiones metaficticias de Sebastián, en donde reconoce la estructura y contenido poco convencional de su obra, y donde responde en varias ocasiones a lo que pudiera ser por un lado el aburrimento provocado por la falta de conflictos y aventuras en la narración, y por otro lado, el carácter blandengue del supuesto héroe:

Lamento mucho que mi anodina vida no sirva para excitar al lector. Una de dos: o me tira por la borda o me lee. [...]. Es que yo no hablo en nombre de los millones de habitantes que pueblan el planeta, sino en el mío propio. [...]. Y si resulto aburrido, si me falta estatura, si comunico frialdad, si todo lo que obtengo de mis lectores es un soberano bostezo, me consideraré ampliamente pagado. (255-56)

La falta de tensión dramática, disquisiciones filosóficas, y especulación psicológica, no sólo en *Pequeñas maniobras* sino también en las otras novelas de Piñera, es un claro indicio del carácter satírico de su narrativa. Leer estas obras como si fueran novelas convencionales es perder lo que tienen de originales y relevantes, y tanto el narrador de *Pequeñas maniobras* como el de *Presiones y diamantes*, las dos novelas que escribió Piñera después del fracaso comercial y crítico de *La carne de René*, se defienden de la crítica mediante las apelaciones directas al lector. Vale recordar la relación intelectual y estética de Piñera frente a Lezama Lima por un lado, y Borges por el otro, y la importancia que puso en sus ensayos críticos sobre la necesidad e importancia que veía en abandonar lo que llamó el “tantalismo” literario así como lo que percibía como los lugares comunes y el preciosismo en la literatura latinoamericana de su época.⁷

Los elementos “feos”, las fallas técnicas, la poca importancia que se le da a la verosimilitud de la historia son todos elementos de la prosa de Piñera que se deben mirar desde la actitud radicalmente escéptica y destructiva de la sátira. El imperativo moral del satírico se manifiesta en la necesidad de dejar testimonio de *lo real* que tanto le obsesiona a Piñera, no por vía de un realismo limitado cuya verosimilitud precisa nos entrega un simulacro sensible de la vida, sino

⁷ Pensamos en tres ensayos en particular, “Nota sobre la literatura argentina de hoy”, “Contra y por la palabra” y “El País del Arte”, todos disponibles en *Poesía y crítica*. Respecto a la relación personal y la influencia literaria de Lezama Lima y Borges sobre Piñera, recomendamos el libro de Anderson y el artículo “Tántalo en Buenos Aires” de Alfredo Alonso Estenoz.

extrayendo esa realidad “real” desde abajo de las capas cada vez más espesas de conceptos y sistemas verbales que la ocultan, sin consideración para el decoro, la convención o la belleza formal. La cita anterior continua: “la mercancía que vendo está averiada; los granos están secos, la carne es dura, la sal se ha mojado. [...]. Sin embargo, tengo que salir de ella, darla por nada. Si no lo hiciera, muy pronto el repugnante hedor de lo podrido apestaría todo el almacén. Quedaré así limpio de culpa y mancha” (256). Sebastián nos niega rotunda y explícitamente una experiencia satisfactoria de lectura según las convenciones de la novela. Provoca y se burla del lector que busca drama y heroísmo:

Aunque ya el lector sabe a qué atenerse con estas Memorias, no por ello deja de pensar que pueda ocurrirme algo que cambie el curso de mi vida. Le encantaría un desenlace imprevisto. [...]. Sinceramente siento mucho no poder complacerte, lector. Lo cierto es que las cosas continúan como las dejaste en el último capítulo. Con todo, pasa algo. No demoraré en decirlo. Odio el suspenso. (322)

De particular interés es un diálogo imaginario que entabla Sebastián con una serie de lectores hipotéticos, exasperados con su cobardía y su miedo frente a los “monstruos” de la sociedad. Uno le acusa de “monstruo moral”: “Estoy harto de leer páginas y páginas donde el protagonista no se compromete. Acaso ignora que el hombre es comprometido, que hoy más que nunca la consigna es comprometerse” (315).⁸ Otro le “exhorta a seguir el ejemplo de los grandes

⁸ Aunque no cabe dentro de los objetivos críticos de este ensayo, es im-

constructores. «Trate de parecerse a Jesús, a San Francisco, al padre Damián, a Gandhi, al doctor Schweitzer...» (315). La autodefensa que monta el protagonista es iluminadora a propósito de nuestra hipótesis:

Pero no es menos cierto que yo existo, que soy alguien, que no estoy pintado en la pared. [...] y que, precisamente por existir, es que escribo estas páginas. Por supuesto, en todo esto hay una broma pesada: tanto el lector como yo decimos la verdad. Resulta altamente inquietante que la verdad del lector se revele por estas páginas y que la mía se ponga de manifiesto por la apasionada diatriba del lector. ¡Maldita contradicción! Estás en la base de todos los actos humanos. (316)

De maestro que no tolera a los niños, a contador que defrauda al fisco por órdenes del corrupto director de escuela, a reo, a sirviente, otra vez a maestro, a novio que deja a su prometida abandonada en el altar, a vendedor ambulante del libro *Las maravillas del mundo al alcance de todos*, cuyo jefe, evangelizador del optimismo, termina por suicidarse por estar “aburrido de la vida”, a fotógrafo callejero y por fin a sereno en el centro espiritista, presenciamos cómo se repite la misma dinámica de humillación y fuga de este ente marginal que observa, desde el anonimato que defiende lo mejor que puede, ese trasfondo demoníaco y estático que ca-

portante no perder de vista la valentía que requirió proponer semejante argumento satírico en el contexto de Cuba en los años 60. De hecho, el régimen cubano no se demoró en prohibir la obra completa de Piñera en 1971, acabando con su carrera literaria y declarándolo enemigo de la Revolución hasta su muerte en 1979 (Anderson 258-60).

racteriza la sátira de la norma inferior en la clasificación de Frye. Nuestro héroe, nuestro *iron*, el irónico San Sebastián, se halla incapacitado para la comprensión, y aún más para la corrección, del panorama desolador de miseria, ignorancia, hipocresía, mezquindad, superstición y resentimiento en el cual se mueve. Su heroísmo consiste en no dejarse atrapar, y en dejar constancia de la pequeña libertad alcanzada gracias a esas “pequeñas maniobras” de fuga en defensa de su intimidad, de su derecho sobre sí mismo. Ese testimonio sirve para exponer y delatar, criticar y dismantelar, la sociedad que exige conformidad, obediencia y un anonimato mucho peor que la soledad añorada por Sebastián.

PRESIONES Y DIAMANTES Y LA SÁTIRA QUIJOTESCA

El protagonista y narrador de *Presiones y diamantes* nos cuenta la historia de “la gran conspiración contra la Tierra” que llevó al despoblamiento de la misma, aunque en cuanto al método de abandono masivo sólo nos deja algunas hipótesis al final.

La obra es una especie de investigación en tiempo real de los orígenes y desenlace de dicha conspiración, cuyas particularidades ilustran muy bien la actitud que informaría la segunda fase satírica según el esquema de Frye. Todo comienza a partir de una reflexión absurda, y muy cómica, sobre la palabra *presión*, en donde el pragmatismo militante del narrador se enfrenta por primera vez con la “confusión mental” y “complicación conceptual” de sus congéneres (20-21). Sus comentarios al respecto establecen el tono pragmático del narrador, cada vez más aislado ante el acelerado retraimiento de la sociedad, que por huir de

la “presión” termina abandonando la vida misma y la Tierra que habita. La clave de ese pragmatismo reside en la simple aceptación de que la presión es una condición de la vida en sociedad; al fin y al cabo, es la presión lo que produce los diamantes, de cuya compra y venta se dedica el narrador. Por tanto, los que huyen lo hacen no de algo *real* sino de una confusión conceptual (de una palabra-muerta, recordando el ensayo “Por y contra la palabra”). Las situaciones cada vez más absurdas que se producen a raíz de dicha fuga presionofóbica relevan de manera histórica las consecuencias de esa confusión inicial:

la historia de la presión humana ha sido contada por todos y cada uno de los hombres de acuerdo con sus recursos expresivos. Unos la han relatado en la mesa de un café, otros en el seno del hogar, los escritores en páginas sublimes, pero ninguno de estos hombres alcanzó, si no me equivoco, a despresionarse. [...]. Así como un pintor parte de una simple línea para llegar a la totalidad de la figura humana, así también el hombre con una simple idea, alocada idea, absurda, pueril y a la vez profunda, puede instaurar la iniquidad. (14,16)

Este pragmatismo del narrador, que se defiende lo mejor que puede ante la conspiración, llama la atención por su parecido al típico *iron* de la segunda fase satírica, que según la descripción de Frye “no tiene opiniones dogmáticas propias pero tampoco admite ninguna de las premisas que hacen que los desatinos de la sociedad parezcan lógicos a quienes están acostumbrados a ellos. [...] establece el contraste entre una serie de criterios simples y las complejas racionalizaciones de la sociedad” (306).

El escepticismo militante del satírico de la segunda fase ante el discurso metafísico, dogmático e ideológico, deviene la parodia burlona que extiende a sus extremos lógicos ese tipo de discurso, desmantelándolo bajo el peso de su propio razonamiento. De ahí la función analítica de la sátira, según Frye, cuya praxis se lleva a cabo mediante la técnica del *reductio ad absurdum*, es decir, tomando la premisa que se busca refutar, y siguiendo su propia lógica hasta el extremo en donde se contradice o se vuelve un absurdo, en este caso, la afirmación de una presión social de la cual habría que huir, y que el narrador, usando el sentido común que parece haber abandonado el resto de la humanidad, identifica con el miedo: “[e]llos están enfermos de vivir, ellos son víctimas de una extraña enfermedad llamada presión, llamada desilusión, llamada asco, llamada —¿me atreveré a decirlo?— MIEDO” (70). Según Frye,

la sátira de la segunda fase muestra cómo asume la literatura una función especial de análisis, de partir el viejo maderamen de los estereotipos, las creencias fosilizadas, los terrores supersticiosos, las teorías chifladas, los dogmatismos pedantes, las modas opresoras y todo lo demás que impide el libre movimiento (no necesariamente, por supuesto, el progreso) de la sociedad. Esta sátira es la consumación del proceso lógico que se conoce como *reductio ad absurdum*, que no está proyectado para mantenernos en perpetuo cautiverio sino para conducirnos hasta un punto en que nos sea posible escapar de cualquier procedimiento incorrecto. (307)

Presiones y diamantes nos proporciona un ejemplo excelente de esta fase satírica, descrita como “quijotesca” por

Frye,⁹ cuyo tema central sería “la colocación de ideas y generalizaciones y teorías y dogmas, en contraste con la vida que pretenden explicar” (302). La colocación de dichas ideas erróneas que llevarán al abandono de la Tierra sigue la misma estructura episódica que se ve en las tres novelas de Piñera, partiendo de la confusión inicial en torno a la palabra-concepto de “presión”. En este caso, los episodios siguen una cadena lógica, tratada con una literalidad precisa que resalta la irracionalidad de la conspiración, una conspiración, dicho sea de paso, que carece de conspiradores (73), y que parece haber surgido de por sí de manera colectiva a raíz de dos causas fundamentales: la apatía y la incomunicación. Dicho de otra manera, los episodios de la novela son la dramatización del *reductio ad absurdum* realizado por el autor a partir de la idea de la presión y la supuesta necesidad de escaparse de ella que produce el fin de la presencia humana sobre la Tierra. El narrador mismo, “no un hombre del oficio sino un iletrado joyero” (47), pone el dedo en la llaga al declarar acerca del comportamiento de sus conciudadanos que “se trata de una locura basada en una lógica implacable” (50).

Lo que distingue al protagonista de *Presiones y diamantes*, comparado con Sebastián en *Pequeñas maniobras*, es que hace lo posible por hacer ver a sus congéneres la locura de su propuesta. Se nos presenta como el único y último

⁹ Es curioso que el protagonista se caracteriza a sí mismo tres veces durante la narración como una especie de Don Quijote: “Un Don Quijote solo nada puede frente a millones de antiquijotes” (117); “Prefiero ser el Caballero de la Triste Figura que el Caballero de la Hibernación” (118); y “¡Prefiero mil veces la armadura de Don Quijote!” (122).

cuerto en un mundo desquiciado. Seguiremos de modo resumido la serie de episodios que lleva desde el primer cuestionamiento sobre la “presión” hasta el apocalipsis humorístico del final para demostrar la operación analítica efectuada por esta novela satírica.

El primer atisbo de la conspiración se da en el despacho de los joyeros Lowenthal y Rosenfeld, que se arrepienten de no haber logrado posesionarse del famoso diamante Delphi. Se llega a la conclusión de que ya han perdido la fe en su profesión: “[t]odo ha sido un simulacro de presión. Penoso es confesarlo: tanto Lowenthal como Rosenfeld han perdido la fe en sus joyas” (20). La pronta y radical desgracia que se apodera de sus compañeros lleva al siguiente lamento del protagonista, el cual establece el tono para el resto de la narración:

Parece que vivíamos en un mundo en el que las grandes frases, las actitudes solemnes, los sólidos principios y la fe que mueve montañas fuesen papel mojado. [...]. Nunca como ahora un hombre se parecía menos a otro hombre; la comunicación resultaba tan precaria que cada vez más las palabras querían decir menos y ya se notaba el temor de unos y de otros a aventurarse en los abismos de una conversación. (24-25)

Las pruebas de esta apatía e incomunicación generalizada se despliegan en cadena ante la mirada azorada del narrador, comenzando con una visita al Club de Canasta, una enorme institución dedicada al juego de naipes en condiciones de absoluto silencio en celdas separadas: “[d]e todos los juegos de salón la canasta es la que obra sobre el paciente un mayor efecto anestésico” (31). Cuando la ca-

nasta no basta para eliminar la sensación de presión humana, la población empieza a practicar el “encogimiento” que a su vez desemboca en la “hibernación artificial”, procedimiento perfeccionado por el doctor Gil que permite que sus pacientes logren “existir sin saberlo” (50).

Mientras tanto el narrador consigue apoderarse del diamante Delphi, antaño de incalculable valor, pero comprado ahora por apenas cien dólares, puesto que nadie se atreve a ofrecer más que ese monto en la gran subasta. No obstante, su esposa, molesta por semejante derroche de dinero, lo echa al inodoro y jala la cadena. Al investigar la falta de interés en el Delphi, el narrador descubre que los asistentes a la subasta temían la presencia del Presionador, un ser ubicuo e imaginario capaz de encarnarse en el cuerpo de cualquiera sin previo aviso. Por supuesto que la paranoia general lleva a la población a esconderse, y al narrador a insistir cada vez más en el delirio colectivo: “es que toda esa gente vivía de contrasentidos: ayer el chicle, la canasta, el encogimiento, la hibernación [...]; hoy, el ocultamiento, y mañana...” (94). Él se presenta como el único defensor del sentido común, pero no resulta suficiente como para detener la cadena (y condena) lógica que se ha apoderado de la conciencia colectiva, como se ve en el diálogo que sostiene con su amigo Henry, el último diálogo comprensible del libro:

—Henry, por lo que más quieras en este mundo, razona: ese presionador lo han inventado ustedes mismos...

—Y aunque así sea, querido, aunque así sea. Qué más da que lo haya fabricado un fabricante o lo hayamos

fabricado nosotros. El caso es que existe, se llama el P, y aprieta hasta que uno pierde el resuello. [...]

—Henry, yo me cago en el Presionador. ¿Lo oyes? Me cago en él. Para no temerle sólo me basta adorar la vida, como la adoro en efecto. (97-98)

Hemos dicho que esto constituye el último diálogo comprensible de la novela, puesto que a partir del siguiente capítulo todos los personajes, con la única excepción del narrador, pierden la capacidad de decir otra cosa que no sea la frase “rouge melé” —“Si en el principio fue el Verbo, en el final fue *Rouge Melé*” (103)— frase en sí carente de sentido, tal como la vida misma se ha vuelto sin sentido en el mundo narrado, y en donde Piñera pone a prueba en forma novelada la idea desarrollada en el ensayo “Por y contra la palabra”.

El desenlace final se reviste de toda la hilaridad absurda de que es capaz Piñera. Se reúnen sus conciudadanos en el Club de Canasta a envolverse en fundas de nylon, condones de cuerpo entero para los que buscan el aislamiento total y el grado cero de la incomunicación y la no presión: “[a]hora, viéndolos en sus condones, llegué al convencimiento de su íntimo sentir: eran la reducción a lo grotesco por lo grotesco. [...]. Los grandes masturbadores habían llegado a la culminación de su obra: el orgasmo de la nada” (121). El narrador les increpa por última vez —“...les advierto: no hay más allá, no hay vida eterna, no hay juicio final, no hay supervivencia. El que ahora pierda su vida la pierde para siempre” (122)— y abandona el recinto.

Frye nota que “una notable cantidad de grandes sátiras son fragmentarias, inconclusas o anónimas. En la ficción iróni-

ca gran parte de los recursos que atañen a la dificultad de comunicación [...] obedecen al mismo propósito” (308). El final de *Presiones y diamantes* es ilustrativo de este aspecto. Abandonando la ya de por sí débil verosimilitud de la obra, el autor añade un epílogo final en donde reproduce para el lector algunas hipótesis de “sabios inquietos [...] surgidos como por arte de magia”, postuladas una vez finalizado el abandono masivo de la Tierra (124). Si bien el carácter absurdo y cómico de dichas teorías es predecible, lo que más llama la atención es la reacción final del protagonista, al que le “dan ganas de bajar sus pantalones y darles [a los sabios inquietos] unas buenas nalgadas en sus prominentes culitos” (127). Sin ilusiones al respecto, y a tono de su rechazo de las teorías a favor del simple sentido común, el narrador no ofrece ninguna explicación —“Se fueron. Eso es todo”.—, pero sí una esperanza, la esperanza de su retorno: “[e]ste pensamiento me anima a seguir viviendo. Mi última ilusión será confiar en la buena fe de los hombres” (127). Si bien la sátira es, como dice Frye, el ingenio puesto al servicio de la moralidad, en Piñera vemos, tanto en *Presiones y diamantes* como en *Pequeñas maniobras* una fe en la capacidad de defender y preservar la dignidad del individuo, aunque sus protagonistas sean los últimos dignos sobre la faz de la Tierra, y su esperanza sea la última luz en las tinieblas.

LA CARNE DE RENÉ Y LA SÁTIRA MENIPEA

Muchos consideran *La carne de René* la novela maestra de Piñera, la mejor concebida y realizada de las tres que escribió. Las dos fases de la sátira a la que nos hemos referido

con anterioridad corresponden a lo que Frye llama su “teoría de mitos”, que trata de las actitudes miméticas anteriores al acto de representación estética. Nos hemos centrado en las primeras dos fases del *mythos* irónico-satírico para elucidar la actitud satírica que dirige la representación del mundo narrado de las novelas *Pequeñas maniobras* y *Presiones y diamantes*. Para el análisis de *La carne de René*, pasamos a otro componente de la teoría general de Frye, su llamada “teoría de géneros”, que constituye un esquema de clasificación para la ficción escrita en prosa, y que ayudaría a distinguir entre las variantes de lo que se sigue llamando sin mayores precisiones la “novela”. Para Frye, la ficción en prosa se puede dividir en cuatro géneros mayores, que serían la novela, el romance, la confesión y la sátira menipea, que Frye, para evitar confusiones de tipo histórico, prefiere denominar “anatomía”.¹⁰ Acerca de ésta última, dice que

¹⁰ Aunque no cabe dentro de los objetivos del presente artículo, vale mencionar que existe una distinción entre la sátira menipea como género literario con sus orígenes en la Antigüedad, y su manifestación contemporánea, donde formaría una variante particular e importante de la novela moderna. Bajtín (*Problemas de la poética de Dostoiévski*), Frye (*Anatomía de la crítica*) y Kaplan (*Critical Synoptics*), entre otros, proponen teorías y tipologías muy sugerentes sobre cómo abarcar la novela moderna desde la perspectiva de la sátira menipea, o anatomía. Sobre este tema, Frye dice lo que bien se puede aplicar sin mayores esfuerzos a la recepción de *La carne de René* y de buena parte de la prosa escrita por Piñera: “especialmente ha sido la anatomía la que más ha desconcertado a los críticos y apenas si hay autores de ficción profundamente influidos por ella que no hayan sido acusados de conducta escandalosa” (414-15).

La sátira menipea se parece así a la confesión por su capacidad para manipular ideas y teorías abstractas, y difiere de la novela en su caracterización, que es más bien estilizada que naturalista, y que presenta a las personas como portavoces de las ideas que representan. [...]. El novelista considera el mal y la insensatez como enfermedades sociales, pero el satírico menipeo los ve como enfermedades del intelecto, como una especie de enloquecida pedantería. [...]. La estructura intelectual que se erige a partir de la historia es responsable de las violentas dislocaciones de la lógica habitual de la narración, aunque la apariencia de descuido que de ello resulta refleja sólo el descuido del lector o su tendencia a hacer juicios basados en una concepción de la ficción centrada en la novela. (409-10)

Es importante tener en cuenta que Frye enfatiza la flexibilidad de su tipología, notando que muchas narraciones incorporan múltiples géneros dentro de su estructura, creando formas híbridas. Según la tipología de Frye, *Moby Dick* se entendería como una forma híbrida entre romance y anatomía, por ejemplo, mientras que *Don Quijote* se trataría de una mezcla de elementos de la novela, el romance y la anatomía (414). Al igual que en la teoría de mitos, o actitudes miméticas, estamos ante un continuo analítico que resulta mucho más útil que las clasificaciones rígidas de género literario por un lado y la vaguedad conceptual del término “novela” por otro. En el caso de Piñera la distinción que propone Frye es interesante puesto que ayuda, en parte, a entender la poca acogida y comprensión que tuvo *La carne de René* (y las demás novelas del autor) en el momento

de su aparición,¹¹ y es cierto que si se lee a la manera de una novela convencional, resulta torpe, inverosímil, “fría”.

¹¹ El libro de Anderson detalla el trabajo que le costó a Piñera escribir *La carne de René*, y su reacción ante la falta de aceptación crítica que recibió, incluso de los escritores que más lo admiraban. Anderson nota además las dificultades que sigue presentando la obra para la comunidad crítica:

Despite its recent publication in Cuba and in Spain by major publishing houses, *La carne de René* is read infrequently and very rarely studied. As is the case with so many of Piñera's best works —*Pequeñas maniobras* and *El no* immediately come to mind— only a small number of critical articles have been published on *La carne de René*. Though this might be largely due to the fact that Piñera himself was relatively unknown among critics of modern Latin American literature until quite recently, it is also likely that the novel's very uniqueness has ended up casting it into obscurity. *La carne de René* has been labeled “impossible to categorize”, and “resistant to facile description”. The Cuban author, Guillermo Cabrera Infante, who was one of a limited number of Piñera's contemporaries who read his works, has similarly contended that the novel is “far from any received notion of literature”. To be sure, it is hard to classify many of Piñera's works, and it is equally challenging to make sense of the contradictory or ambiguous notions and ideas that fill them. [...]. And though the disturbing incidents of the novel at first seem absurd and entirely dislocated from our everyday existence, Piñera's disquieting universe is also shockingly realistic in its portrayal of the demons that haunt so many of the inhabitants of modern society. (196-97)

El largo análisis que ofrece Anderson de la novela es una excelente disección de temas e influencias, y destaca la calidad e impacto de esta obra visionaria. De particular interés para los estudiantes de la sátira menipea, son las comparaciones que propone Anderson entre *La carne de René* y la obra del Marqués de Sade.

Pero si se entiende como una anatomía según la teoría de Frye, entonces el valor de la obra, su calidad precursora, su brillante desmantelamiento satírico de la necedad humana, y su penetrante disección de la vida moderna se tornan evidentes.

Al resumir la historia narrada en *La carne de René* nos encontramos con muchos de los mismos elementos y una estructura parecida a la que vimos en *Pequeñas maniobras y Presiones y diamantes*. René, joven bello e ingenuo, existe en un mundo dominado por la “carnalidad” absoluta, es decir, un mundo en donde se niega rotundamente la realidad de cualquier pensamiento o acto que no tenga su base y justificación en la carne misma. Sin embargo, René, el *eiron*, anti-héroe, o “anti-carne” (223) de la novela, no comprende y no comparte ese amor absoluto por la carne, lo que le vale maltratos, marginalización y sufrimiento a lo largo de la historia, en donde rechaza los usos que los demás quieren hacer de su carne, a la vez que busca con desesperación una alternativa de independencia, integridad y dignidad. Sin embargo, no es capaz de hallar otro destino (otro sentido) que el predeterminado por su propia carnalidad. Se halla preso de la metafísica carnal de los demás (oxímoron que explota Piñera en el *reductio ad absurdum* que guía el desenlace de la historia), de la cual no puede liberarse racionalmente:

Por más que se escrutara, no encontraría nada que no fuera carne. En su cuerpo no existía la menor partícula de madera, piedra o metal. Frente al espejo contemplaba su carne desde distintos ángulos, si la miraba de arriba abajo, con la esperanza de encontrar algo que no estuviera formado por la carne, debía desviar

horrorizado la vista. [...] El único argumento de peso que podría presentar, a los que lo tomaban por jefe supremo en la batalla por la carne, consistía precisamente en demostrar que no tenía en su cuerpo ni un adarme de carne. ¿Cómo osaría decirles que no iba a cerrar filas en esa batalla, si de la cabeza a los pies, estaba hecho de carne y nada más que carne? (214)

El conflicto en el cual René se encuentra embrollado constituye una dramatización del error conceptual que postularía una distinción entre “espíritu” y “materia”, teniendo en cuenta que para efectos de la sátira de Piñera, tanto “espíritu” como “materia” son conceptos sin peso ontológico, son palabras muertas. Sus varias aventuras, organizadas en episodios según el carácter intelectualizado y ejemplar de la sátira, constituyen a su vez una parodia del *bildungsroman* en donde René, a punto de cumplir los veinte años, está puesto a escoger entre dos alternativas o principios estrictamente “carnales”, pues el mundo en que habita ha eliminado por completo la palabra-concepto “espíritu”. Así lo explica el señor Mármolo, director de la Escuela del Dolor, donde ha sido internado René para que lo inicien en el sufrimiento físico que se requiere para que herede de su padre Ramón el liderazgo de la Causa de la Carne Acosada: “[a]seguró que él [Mármolo] no entendía nada si le hablaban del espíritu. ¿Qué cosa era eso del espíritu? ¿Lo sabía alguien? ¿Alguien lo había tocado? Si por espíritu se entendía el cuerpo, la escuela que él dirigía era altamente espiritual. El único libro a estudiar en su institución era el libro del cuerpo humano” (68).

Es importante notar que el dilema que enfrenta René carece de solución, y su capitulación al final de la novela,

cuando acepta resignado su condición carnal y el liderazgo de la Causa, se debe a la eliminación por parte de Piñera de cualquier referencia a lo espiritual en el mundo narrado, la cual, si existiera, tal vez ayudaría a explicar la inconformidad y confusión de René, que por sentir asco ante los excesos carnales de todos los demás personajes, y ante la carne misma, se condena a sí mismo a la insatisfacción crónica. La elección de René se ciñe a las únicas dos posibilidades abiertas a lo carnal: el sufrimiento o el placer.¹² El primero está representado por su padre Ramón, jefe de la Causa y pontífice del “culto de la carne, no el de la atlética e intacta, sino el de la trucidada” (20); el segundo está representado por la señora Dalia de Pérez, cuyo erotismo agresivo espanta a René casi tanto como las magulladuras y cicatrices de su padre. René se da cuenta del dilema él solo, cuando, después de haber resistido los intentos más esperpénticos de la Escuela del Dolor por “ablandarle la carne”, busca refugio con la señora Pérez, y descubre que ella, al igual que todos los demás, sólo siente interés por su “carne”:

Por dos vías antitéticas como dolor y placer, se arribaba a una desoladora verdad única: que la carne era el motor de la vida. Sin la carne no había vida posible. Ninguna diferencia había entre la horrible carne de Cochón, lamiendo la endurecida de René, y la perfumada de Dalia, en actitud de dulce gladiadora que estudia el golpe definitivo que dar a su adversario. (141)

¹² No es por nada que la última imagen que nos entrega Piñera de René lo tiene sentado desnudo sobre una báscula (226).

La negación de cualquier motivo de existencia que no sea la carne —y ni siquiera lo “material” sino la carne física, caliente, sangrante— establece el marco ontológico y axiológico del mundo narrado, que es una representación estilizada de un experimento lógico, tratado con meticulosa literalidad.

Puesto a escoger entre Ramón, “con su cara de Ángel Exterminador”, y Dalia, “con su máscara de Ángel Erotizador” (135), René busca con desesperación una tercera opción, sólo que en el mundo de la novela, regido por el implacable *reductio ad absurdum* que desata Piñera a partir de la premisa original, el pobre protagonista carece de los conceptos y las palabras necesarias para librarse. Este callejón sin salida se ilustra cuando René, recién llegado a la Escuela del Dolor, recibe un castigo singular a raíz de haber expresado que no *quería* levantarse para asistir a clase. A partir de ese momento es sometido día y noche a una grabación cuyo fin es convencerlo de que dicha opción carece de sentido: “[t]odo, absolutamente todo, dependía y descansaba en la palabra «querer». El no querer estaba ausente del léxico de la escuela” (89). El no querer es una manifestación de voluntad personal negado no sólo a René sino a todos los personajes de la novela, determinados por la creencia dogmática en la carne como el único sustento de lo real. El director Mármolo trata de explicarle a Ramón la dificultad que tiene en remodelar la carne de René:

le confieso: su carne [la de René] no es para tallarla en esta escuela. Una carne como la de su hijo requiere un tratamiento especial [...] su carne no es del todo carne; tiene dentro el demonio del pensamiento.

Y tras una pausa, añadió Mármolo:

—Es una carne que se permite pensar sobre sí misma, a diferencia de las otras que se encuentran en la escuela. He ahí el nudo gordiano. Si alguien cortara ese nudo, quedaría roto el hechizo. Ramón, su hijo está hechizado por el pensamiento. En él descansa su obstinación. (120)

El motivo de la determinación está ligado en *La carne de René* a la caracterización estilizada propia de la sátira en cuanto los personajes carecen de profundidad psicológica para convertirse en portavoces de actitudes o posiciones específicas en relación al argumento que la narración explora de modo dramatizado. La insignificancia del individuo, su falta de agencia en el mundo, se enfatiza mediante la dinámica que rige la Causa, la que obliga a sus miembros a cumplir su función de “perseguidor o perseguido” según las circunstancias reinantes, siendo conscientes de que los papeles se pueden invertir en cualquier momento, convirtiéndose el perseguido en perseguidor y viceversa sin mayores explicaciones. “Soy el jefe de los perseguidos que persiguen a los que nos persiguen” (29) le explica su padre a René cuando lo instruye sobre los secretos de la Causa; y el “viejito” que lo recibe cuando llega a la Sede resignado, al final de su larga y frustrada odisea a entregarse a la Causa, se lo expone de manera clarísima:

Eso sí, debo aclarar que somos los grandes perseguidos, a la espera de tornarnos en los grandes perseguidores. Cuando esto se produzca, entregaremos a nuestros actuales perseguidores el conjunto de normas y preceptos del perseguido; a su vez, ellos pon-

drán en nuestras manos los archivos del perseguidor, y la batalla por la carne proseguirá sin descanso por los siglos de los siglos. (206)

No obstante, el elemento narrativo que mejor aclara este aspecto estilizado de la sátira en cuanto a la caracterización de los personajes, y que ve en éstos no las complejas motivaciones psicológicas que se encuentran en la novela, sino su operación en función del esquema intelectual que rige la narración, son los *dobles* que se repiten a lo largo de *La carne de René*. René se ve doblado en no menos de cinco iteraciones durante la novela: en el cuadro de San Sebastián, en la escultura del Cristo crucificado, en el modelo masculino de un libro de anatomía, en el maniquí que fabrica la señora Dalia, y en su doble de carne y hueso, asignado a su caso como líder involuntario de la Causa, y con el cual sostiene un diálogo curioso en el capítulo doce. A su vez, el doble de su padre Ramón, después de haber asesinado a éste y llevado a René a conocer el cadáver, le viene a pedir su autorización para liberarse del oficio de doble y de las intervenciones quirúrgicas que lo han robado de una identidad propia: “[u]na cara rehecha no se parece a nada. Es sólo un pedazo de carne con ojos” (170). En un mundo donde el “espíritu” no existe, tampoco tendrá importancia el individuo, por tanto crear un doble es sólo un asunto técnico, logrado mediante la cirugía y el maquiillaje, seres intercambiables al igual que los perseguidores y perseguidos, o “la carne-*leader* y la carne-masa”, ambas manifestaciones de la única “carne de cañón” (118), puesto que como afirma el sumo filósofo de la secta pro-carne, el ex-sacerdote enano Cochón, “en el cuerpo se encerraba el secreto de la vida humana [...] un secreto simple: todo para

el hombre terminaba cuando el cuerpo detenía su admirable maquinaria” (113). Hasta los dobles mismos se dividen en dos clases: los que tienen fines “sufrientes” (los dobles que asesinan o que mueren asesinados o que instruyen sobre el glorioso dogma del “sufrir en silencio”); y los dobles con fines “eróticos”, como el maniquí que guarda Dalia en su bañadera, equipado con otro “doble” hecho a medida del pene de René, al que ella llama con afecto “Fifo” (147).

Con esto, se puede volver sobre la idea central que Piñera examina en cada una de sus novelas: que la vida limitada por conceptos se vuelve un juego estúpido y sin sentido, que impide la realización plena del individuo. Adscribirles peso ontológico y axiológico a las palabras y a los conceptos es la manera que tienen los seres humanos de fabricar las cárceles del pensamiento y las pesadillas históricas que fluyen de ellas. Hasta la Causa misma es consciente de su sinsentido, y si René va a asumir el mando de los “chocolatófilos” debe comprender lo que le dice el viejito de la Sede: “[e]l fondo de la cuestión no es el chocolate. En juego está la carne misma. [...]. No hay justicia, jefe, solo hay carne. [...]. Salirse de los límites de la carne significa caer en el vacío y la anfibología. No se haga ilusiones. Sólo hay el choque de una carne con otra carne” (206-08). Estamos ante un ejercicio intelectual plasmado en forma de narrativa. No se trata sólo de una alegoría sobre el materialismo, la sexualidad o el totalitarismo. Dichos elementos forman parte de algo mucho más “frío” e intelectual: el despliegue de un mundo narrado que expone, como un cadáver sobre la mesa de disección, las consecuencias sociales (y psicológicas) de lo que Piñera llama la “fosilización del pensamiento”. En este sentido podemos hablar de su fic-

ción escrita en prosa (incluyendo su extraordinaria obra de cuentos) como satírica, o *anatómica*, cuyo fin es liberar el pensamiento de las cárceles de nuestra propia factura, una obra, dicho en conclusión, que no se supo apreciar en su momento histórico pero que se revela hoy como precursora de una de las tendencias miméticas dominantes en la novela actual, cuando por fin podemos darnos cuenta de la verdadera importancia de Piñera como uno de los prosistas claves de las letras hispanas del siglo XX.

OBRAS CITADAS:

- Alonso Estenoz, Alfredo. "Tántalo en Buenos Aires: relaciones literarias y biográficas en Piñera y Borges". *Revista Iberoamericana* 75. 226 (2009): 55-70.
- Anderson, Thomas F. *Everything in Its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2006.
- Bajtín, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Trad. Edison Simons. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Jerez Farrán, Carlos. "Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista". *Latin American Theater Review* 22.2 (1989): 59-71.
- Kaplan, Carter. *Critical Synoptics: Menippean Satire and the Analysis of Intellectual Mythology*. London: Associated UP, 2000.
- Knight, Charles A. *The Literature of Satire*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Morton, Richard. Reseña de *Satire and the Transformation of Genre*, by Leon Guilhamet. *English Language Notes* 25.4 (1988): 84-87.

Piñera, Virgilio. *La carne de René*. Barcelona: Tusquets, 2000.

_____. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1999.

_____. *Poesía y crítica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

_____. *Presiones y diamantes/Pequeñas maniobras*. La Habana: Unión, 2002.

La lógica del desvarío: la poética del desastre en Virgilio Piñera

Ricardo Baixeras Borrell

Colegio Jesuitas de Sarriá, Barcelona

Sabemos, qué carcajada, que lo lúdico es lo agónico.
José Lezama Lima (“Virgilio Piñera cumple 60 años”

Poesía completa 437)

Del mismo modo que el pensamiento de la vida
incluye el pensamiento de la muerte, así también,
en general, el pensamiento de la dicha —la beatitud— implica
un profundo e inigualable conocimiento de la desdicha.

Clément Rosset (*La fuerza mayor* 51)

El motivo de esta reflexión sobre los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera es una incertidumbre que asalta al lector (o cuando menos a este lector) cada vez que se enfrenta a ellos. La incertidumbre, como siempre, tiene la forma estelar de una pregunta, que son dos: ¿pueden desencanto, desvarío, desdicha, desastre e ironía representar un itinerario posible para la lectura crítica de estos relatos? ¿Es este desencanto doloroso, palpable desde su primer cuento, el gesto devastado, pero mordaz, de un “hombre invisible”, como le llamó Guillermo Cabrera Infante (57), cuyo ros-

tro es, en realidad, el reflejo quebrado de una inteligencia ruinosa?¹

Para cercar mejor estos interrogantes hay que decir cuanto antes que la dificultad de leer a Piñera y escribir sobre él tiene su origen en unos cuentos entregados a la expresa renuncia de un mundo concebido desde una perspectiva lógica o natural y que ofrece, como resultado final, una visión deformante y deformada de la realidad. Pero no deberíamos suponer con ello que lo extraño, lo que carece de lógica o lo sobrenatural se convierte entonces en la única vía de escape para el lector azorado por sus cuentos. La declaración expresa de que el espacio crítico que se abre siempre ante cualquier escritor —y especialmente en autores tan afines a Piñera como Kafka o Beckett²— es el terreno saludable y propicio para abonar el equívoco y la más incierta de las ambigüedades se cumple con el autor de *El que vino a salvarme* de una forma fatal. Esa renuncia ideológica a la que parecen lanzarse desbocados y solitarios muchos de sus anónimos personajes no es sino la búsqueda agónica y delirante —desvariada y desastrosa— por encontrar un

¹ No podemos evitar pensar en Virgilio Piñera cuando leemos el final del poema de Jaime Gil de Biedma, “De Vita Beata”: “[n]o leer, no sufrir, no pagar cuentas, y vivir como un noble arruinado entre las ruinas de mi inteligencia” (173).

² Parece indudable que algunas de las consideraciones críticas que han iluminado las lecturas de los textos de Franz Kafka y de Samuel Beckett podrían utilizarse para la interpretación de la obra de Piñera. El desvarío de sus cuentos guarda algunas semejanzas y muchas diferencias con estos dos escritores que han sido capaces de cartografiar el paisaje de nuestra más acuciante cordura. Con todo la crítica y el juego de la interpretación se nos antoja desasosegante y condenada al fracaso por infinita.

lugar en el mundo que, *a fortiori*, es *el lugar* de Piñera. Y, en alguna medida, también el nuestro.

Leídos estos *Cuentos fríos* uno no puede impedir una notabilísima sensación de esterilidad. Imposible negar que la instigación crítica, la relectura que se querría fructífera y henchida de sentidos ocultos que deberían haber sido develados pacientemente se vuelve, en su caso, lineal y franca. Palabras como espléndida, pródiga, exuberante, profusa o dadivosa no parecen estar en la órbita de las lecturas que se han producido y producirán sobre su literatura. Más bien uno tiende a pensar en adjetivos como austero, sobrio o parco. Adjetivos que podrían describir su vida.

No es éste el lugar para volver a decir que su obra cobra una insólita lectura si la proyectamos sobre la biografía del propio Piñera, pero no es menos cierto que lo dicho también guarda su sentido si lo entendemos a la inversa.³ Si quisiéramos —y pudiéramos— reconciliar la vida de Piñera con su obra, uno de los textos que nos aportaría inequívocos argumentos sería el espléndido cuento “Cómo viví y cómo morí” (105-06) porque es ahí a nuestro entender donde no sólo se hace patente lo que Piñera le debe a Kafka, sino también cuáles son las secretas conexiones entre una vida

³ Para una lectura de la biografía de Piñera puede consultarse Juan Abreu, *Virgilio Piñera: un hombre, una isla* y el mencionado texto de Guillermo Cabrera Infante, “Tema del héroe y la heroína”, contenido en *Vidas para leerlas*. Para una visión de conjunto de las vicisitudes de lo que podríamos llamar Piñera y su época resulta imprescindible la consulta de dos libros de Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* y *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*, ambos títulos listados como parte de las obras citadas.

herrumbrosa y una obra reconcentrada sobre sí misma y que, sean lo que fueren, están ahí para que sigan siendo secretas, aunque diremos algo al respecto sobre su literatura.

Tras la inicial confesión del narrador-protagonista de que vivió “como un miserable” (105) el cuento avanza inexorablemente hacia un final que el lector, sin saber cómo ni por qué, ya conoce o ya cree que conoce. Ya sabe (o cree saber) que más temprano que tarde las cucarachas invadirán el espacio exterior, el cuarto asfixiante, para devastar, al fin, el cuarto interior, el propio cuerpo del anónimo protagonista⁴. Un narrador que alude, dice, a estos animales porque si no “¿de qué hablaría?” (105). Una vida propia que el protagonista define en estos términos: lamentaciones, hambre, fracasos, terrores y ruidos siniestros de un estómago vacío. ¿Alguien negaría que seguro fueron éstas las coordenadas de una vida, como la de Piñera, también devastada por esos lúgubres acontecimientos? En cualquier caso, el cuento se parte en dos cuando el narrador afirma: “entonces ya dejé de exterminarlas, comprendí que eran parte de mí mismo, que el resto del mundo me resultaba pura apariencia y ellas la única realidad” (106).

Una vez más la *cosa* en Piñera se resuelve en catástrofe. La lógica del mundo se rompe no porque pensemos que lo que sucede es imposible (que lo es), sino porque es la propia imposibilidad (que unas cucarachas invadan el cuerpo del protagonista), rizando el rizo, la que se torna imposi-

⁴ Si el lector quiere tener una idea sucinta sobre el papel que el cuerpo juega en la obra de Piñera puede consultar el artículo de Dara E. Goldman incluido en las obras citadas.

ble cuando “la justicia” (106) lanza ese grito de horror al contemplar no un cuerpo mutilado, sino “a la cucaracha más grande sobre la faz de la tierra” (106). Parece claro que la tragedia a la que se recurre en este cuento puede ser presentada como una característica de toda la cuentística de Piñera, a saber: no hay tal tragedia, o no la hay grandilocuentemente, a lo griego, sino escrita y representada a fuego lento y sin aspavientos desde la más pueril de las realidades que a todos nos invaden, una tragedia cotidiana, usual y necesaria para acoplar los dos mundos que tan rotundamente se explicitan siempre en los cuentos de Piñera.

Es por este motivo que no está de más volver a recordar, otra vez, las tremebundas palabras de Eliseo Alberto referidas a Piñera: “Virgilio, el nuestro, es un clásico americano de pies a cabeza, porque su vida (complicada y pública, apasionante y secreta) funda para nosotros una tradición, nutre un nuevo árbol: el árbol magnífico de un ahorcado” (157-58). Ese árbol del ahorcado es —era— el de un ‘hombre sin atributos’ que, en rigor, convocaba a un ser en tanto que escritor, con la sola fuerza irreal de la ficción más inverosímil, lo más preñada posible de lógicas rotas por el peso del mundo ‘real’. La suya es una escritura que, alejada como pocas de la realidad que tanto dolor y angustia íntima le provocó, buscó con afán y a través de lo paradójico una conciencia de sí que incluyera, no obstante, una representación propia y personalísima sobre aquella deplorable existencia: ese es el ángulo de visión de Piñera. Una existencia, decíamos, preñada de sinsabores, dolores francos y fuertes soledades de la que el autor se sentía todavía más lejano si en su interior llevaba el veneno descompuesto de las moralinas baratas e inservibles. No un mundo y, como

quería el filósofo alemán Hans Blumenberg, su legibilidad, sino, más bien, su habitabilidad era lo que buscaba Piñera.

Es así que sus cuentos, entre lo real y lo imaginario, delimitan un espacio fronterizo en el punto central de la ficción. La cena, el baile, el parque, el comercio, la batalla, el viaje, el muñeco, la gata o la boda se erigen, a la vez, en los espacios asfixiantes e indiferenciados (son éstos, pero a buen seguro podrían ser otros) que hacen asequible *un* mundo que arruina la posibilidad de ser habitado por personajes convencionales y que hace patente la quimera en la que se hunden, una y otra vez y sin descanso. La descarnada lucha que sus personajes entablan con una realidad fanática, laberíntica e irracional viene a convertirse en la prueba más sólida de una literatura extraña, ciertamente, y que es capaz de mezclar y confundir códigos para dibujar, al fin, la construcción de un universo delirante que Remo Bodei ha definido así: “en el delirante, el mundo viejo no sólo vacila, sino que es desterrado para sustituirlo por otro [...] lo que se derrumba de repente y debe por eso mismo reconstruirse con toda rapidez es el universo entero” (38).

En el vórtice ciego de una experiencia vital ruinosa estos personajes revelan, en realidad, las paradojas que parecen agrietar nuestra lógica para devolvernos la imagen invertida del espejo de Alicia. El país ‘maravilloso’ al que nos conduce Piñera no tiene nada de maravilloso, claro, pero no es, empero, irreal. El problema que atisbamos en la lectura de sus cuentos no es un problema de Piñera ni de sus personajes: el inconveniente es nuestro. La fuerza de estos desvaríos a los que parecen condenados casi todos los personajes de Piñera, carentes de cualquier sobrehumanidad y alejados de una mínima sustancia heroica que sustente una

visión esperanzada del mundo, les viene de su realidad, o lo que es lo mismo, de su literalidad. Allí donde nada debería suceder, allí donde personajes pobres y pobremente delineados son devorados también ellos por una realidad indigente, de allí surge el deshielo, “una larga capa de magníficos pliegues” (44), como se anuncia en el cuento “Las partes” (44-45). Muchos de estos textos buscan agotar no lo imposible, sino más bien lo posible, cuyo relato tiene, en el fondo, una máxima implacable: lo irracional es la ley de lo racional.

Pocas veces en la literatura cubana se ha producido una escritura de ficción tan desencantada, tan herida e infeliz como en el caso de Piñera. La suya es una obra cuya fuerza reside en esto: contener la catástrofe. Pero también en querer exorcizar un punto crítico que no es sino el reflejo quebrado de una conciencia que se disuelve en la historia de Cuba como un azucarillo en el tazón de leche. ¿Cómo contener esa catástrofe convertida ya en un desvarío cortante y despiadado? ¿Cómo expresa Piñera en sus textos lo que parece que no nos pertenece? ¿Cómo es que aquello que parece que no nos atañe se convierte al fin en ‘lo nuestro’? ¿Cómo dibuja el contorno del abismo, la ficción del abismo? Y todavía una pregunta más: ¿para qué?

Queda aún mucho tiempo para reconstituir a Piñera: le debemos años y años de parabienes para devolverle lo que ni él ni su literatura nunca deberían haber perdido: una masa crítica de lectores ahitos de tristeza. La suya, como la de otros ilustres olvidados, marginados o raros de la literatura latinoamericana como Leopoldo Marechal, Jorge Ibarguengoitia, Salvador Elizondo, Julio Ramón Ribeyro o Macedonio Fernández, es una escritura que estuvo dañada

por su propia poética marginal y, en su caso, por un exilio interior al que Piñera se sometió sin descanso⁵. Cabrera Infante escribe en su memorable semblanza biográfica y literaria sobre Lezama Lima y Piñera algo que interesa traer a colación en este punto:

Aquí en París estaban algunos de sus amigos, es verdad, pero Virgilio debía ver un nuevo exilio, esta vez para siempre, como una perspectiva tenebrosa. Insistió en que quería regresar a Cuba, que no le importaba lo que pudiera pasar, que él podía soportar el encierro, la cárcel, el campo de concentración pero no la lejanía de La Habana. Comprendí su apego a esta ciudad que fue como un hechizo. (52-53)

Es innegable que su obra también estuvo marcada porque creció bajo el desamparo del frondoso árbol de lo ‘real maravilloso’, de lo neobarroco⁶ y de otras tantas consideraciones críticas de las que tan lejos, a menudo, se sintió el autor de *La carne de René*.

Queríamos delimitar aquí el terreno propicio de un dilema provocado sin descanso por los *Cuentos fríos*, dilema

⁵ Claudio Guillén afirma, en este sentido, que “en el exilio un exceso de retrospectión y memoria es inevitable; la palabra que sólo se recuerda, sin oírla, no es la voz directa de la vida, sino su eco; y el desterrado vive simultáneamente en varios niveles de temporalidad, presentes y pretéritos, sin distinguirlos siempre bien” (88).

⁶ Es sabido que José Bianco, no obstante, en su prólogo a *El que vino a salvarme* establecía las conexiones de lo barroco con la poética de Piñera declarando que “Piñera, hombre barroco, siente el consabido desengaño barroco ante el destino del hombre; escritor barroco, lo manifiesta intelectualmente. Al absurdo del mundo responde con el humorismo” (9-10).

que tiene además la forma de una pregunta: ¿para qué experiencia resulta ser la escritura de ficción de Piñera el modo adecuado, la expresión certera, de lo que se cuenta en sus textos? Es éste uno que, en realidad, refleja una herida que se abre repetidamente en esos relatos y que posibilita una experiencia literaria inconfundible: la experiencia radical y radicada en lo imposible, en lo que parece no tener lógica, en los desvaríos de un mundo plagado de malentendidos que son precisamente los que hacen posible el cuento. Una lógica del desvarío sustentada en una serie de personajes que tienen algo de seres por hacer, casi no nacidos, personajes que están cerca de ser locos, raros, indigentes o caídos en desgracia —desgraciados de sí, si es que no lo son ya. Sus cuentos están atestados de personajes que regresan después del naufragio. El de Piñera es, si se quiere, un mundo como un *paisaje después de la batalla*, como quería Juan Goytisolo. O, tal y como le confesaba Musil a Franz Bleien en una carta del 2 de agosto de 1933, un paisaje de “alguien que avanzara por un puente ya hundido” (Cacciari 7). Es más: la larva del absurdo, de lo grotesco o de lo fantástico que atisbamos con facilidad en la producción cuentística de Piñera⁷ está labrada por unos seres con una existencia casi inapreciable y disminuida por el peso de unas historias cuyo final

⁷ Para una lectura crítica de lo fantástico, de lo grotesco y de lo absurdo en la obra de Piñera puede consultarse los ensayos de Carlos Narváez, Ewald Weitzdörfer y Daniel Balderston presentes en las obras citadas. Para una visión de conjunto véase la ‘Introducción’ de Vicente Cervera y Mercedes Serna a *Cuentos fríos* y *El que vino a salvarme*, especialmente el apartado ‘La objetivación lógica de la locura en la narrativa breve de Piñera’.

siempre se resuelve de manera prodigiosa, pero natural en la lógica interna del cuento.

Sucede así en “La carne” (38-40) donde el lector asiste atónito a una cierta tematización de la crueldad, sobre la que Piñera volverá en “Unos cuantos niños” (196-201) y “El filántropo” (202-19) recogidos en *El que vino a salvarme*. El soporte lingüístico de este cuento viene asistido por la falta de equilibrio semántico y por la absoluta normalidad del tono —que es neutro— y que anuncia:

Sucedió con gran sencillez, sin afectación. Por motivos que no son del caso exponer, la población sufría de falta de carne [...]. Sólo que el señor Ansaldo no siguió la orden general. Con gran tranquilidad se puso a afilar un enorme cuchillo de cocina, y, acto seguido, bajándose los pantalones hasta las rodillas, cortó de su nalga izquierda un hermoso filete. (38)

O como en “La caída” (35-37) donde no se aspira a “plantar la bandera de los alpinistas denodados” (35) como tocaría, sino a que se pueda salvar del compañero anónimo “su hermosa barba” (36) y del narrador, también violentado por el terrible descenso, los ojos. Cercenado el uno y el otro, el horror de los cuerpos mutilados cristaliza en una voz narrativa que casi silenciosamente declara: “no pude hacer lamentaciones pues ya mis ojos llegaban sanos y salvos al césped de la llanura y podían ver, un poco más allá, la hermosa barba gris de mi compañero que resplandecía en toda su gloria” (36-37).

No podemos ni queremos impedir una relectura de este cuento desde una estética de la resistencia que no es sino una reformulación del mito clásico de la caída desde la ur-

gencia de una penuria que en Piñera se articula como una suerte de nueva mitología sin aspavientos. La imagen del mundo que nos propone este cuento viene justamente a erigir una ‘gloria’ tras el Apocalipsis, un paisaje tras la batalla cuerpo a cuerpo con la realidad. Aunque sea una realidad cubierta por una gloria exhausta, opaca y, sobre todo, inquietante.

En “El caso Acteón” (41-43) donde al final el “señor del sombrero amarillo” (41) se confunde con la voz que narra la historia para enredarse, a su vez, en la apoteosis final que delimita ese lugar del mundo piñeriano del que hablábamos más arriba: “regiones más profundas de nuestros pechos respectivos” (43) que derivan en “una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término” (43). Bordeando el colapso de lo real, la entraña de la escritura de Piñera describe, de esta manera, un vaciamiento extremo que no es sino la reconversión y la reescritura del mito, otra vez. El relato concluye con la figura de Acteón devorado por sus propios perros “que serán devorados también... por Acteón!” (42).

No es otro el sombrío pesar que encierran las páginas de los cuentos de Piñera: la vida como mimesis de lo objetivamente delirante, aunque posible. El asalto y la lenta penetración de lo irreal en los cuentos de Piñera subrayan un espacio imaginario, frágil y devastado: un hilo de realidad que fluctúa entre lo posible y lo imposible y que es capaz de devorar, también él, al lector atónito y fascinado.

La extraña subjetividad de estos seres piñerianos es, al unísono, paródica y enloquecida, traicionando a su pesar el rostro más impersonal que pudiera imaginarse. Sospecha-

mos que las historias de estos personajes apegados, como hemos indicado, a lo fatal, que deambulan en un afuera de la existencia muy particular y que conviven con la más desdichada de las ruinas, son el mismísimo reverso de la experiencia vital que Piñera nunca acabó de soportar. Es por este motivo que uno de los grandes conocedores de su obra, Antón Arrufat, ha dicho algo que queremos recordar ahora: “cada imposible en la vida, un posible en la imaginación. En rigor, este viaje es un viaje en el vacío: constituye una apuesta irrealizable, por lo tanto esencialmente trágica —pese a su apariencia disparatada y humorística— y que solamente se realiza en la página escrita” (29). Y sin embargo, ¿no será más bien que los personajes surgidos de la audaz imaginación de Piñera, marcados por la extrañeza y las tragedias más cotidianas, siendo desabridos muchos de ellos, casi nulos, nos advierten con sus disparatadas e inusuales situaciones del radical sinsentido de nuestra propia existencia? ¿No será más bien que la ‘locura piñeriana’ de la que tanto se ha hablado es *nuestra* locura y no sólo la de unos personajes que siempre guardan celosamente una estricta observancia de las leyes que sujetan el mundo en el relato? ¿No será que la radical libertad en la que se mueven estos seres, obcecados en ser individuos únicos, sin más sustancia que sus propios fracasos, es lo más parecido a la experiencia vital que se puede comunicar? ¿No será esta libertad el único espacio habitable para Piñera, la habitabilidad de su literatura? ¿No serán estas incertidumbres constantes que suscitan sus cuentos la experiencia literaria decisiva que el Piñera escritor quiere contar?

Leídos como agresión directa al imaginario del lector merced a unas imágenes perturbadoras y que, en gran medida,

son capaces de trastornar al más juicioso, los cuentos de Piñera gozan de una potentísima lucidez nocturna que nos permite incorporar una realidad dislocada y devastada por la oquedad del sentido mientras está en juego la unión de categorías disímiles y seres imaginarios que son incapaces de soportar tanto la responsabilidad de la existencia cuanto la felicidad ausente de sí, sucumbiendo una y otra vez a la atracción del abismo, una suerte de nihilismo caribeño convertido en manos de Piñera en un fin apacible, aunque desasosegante. En este desasosiego radica, efectivamente, la crueldad de los cuentos heladores de Piñera y no tanto, claro, porque cuenten hechos insólitos —cosa que hacen—, sino porque la anormalidad y el desvarío de los acontecimientos quedan petrificados en un universo lingüístico de lo más apacible.

El nervio de cuentos como “En el insomnio” (90), “El infierno” (91), “El viaje” (107-08) o “El conflicto” (109-36) radica en una vida que se recrea ya fatigada, ya perdida, donde los acontecimientos aparecen dibujados de un solo trazo y ya nada resulta baladí para cuentos en apariencia tranquilos. Parece incuestionable que la mediación del cuento convierte al lector —hipócrita lector— en un ávido testigo en “En el insomnio” de un hombre que a “las seis de la mañana carga un revólver y se levanta la tapa de los sesos” (90), testigo en “El infierno” de un narrador que cuando puede evitar el Hades rechaza “tal ofrecimiento, pues ¿quién renuncia a una querida costumbre?” (91), testigo en “El viaje” de otro ser anónimo que decide “viajar sin descanso hasta que la muerte me llame” (107) y testigo, al fin, en “El conflicto” de que a Teodoro “lo fusilarían en la semana venidera” (109).

En este último cuento habría que detenerse con mayor énfasis, si cabe, porque es un modelo, si se quiere, de todos esos acontecimientos que hemos adjetivado en tanto que devastados, ruinosos y precarios. Como es sabido, Teodoro es un condenado que va a ser furtivamente rescatado por Luisa, con el beneplácito del carcelero e, incluso, del Alcaide. Pero Teodoro que sabe que “es inútil, todo es inútil” declara: “el tiempo nunca sobra, y aún menos, nos alcanza; pero es a causa de que lo devoramos, lo recortamos con la sucesiva sucesión de los sucesos que hacemos suceder” (113). En realidad el conflicto es temporal y lingüístico porque de lo que se trata en realidad es “de detener un suceso en su punto de máxima saturación” (113). No habría tema ni cuento si no fuera porque el desvarío aquí es detener el tiempo cuando no hay tiempo que detener ni tiempo que perder. Y, sin embargo, no se detiene el cuento y el Alcaide “ligaba estrechamente unas palabras con otras formando un apretado nudo lingüístico de imposible desciframiento” (116).

Es así como el relato se presenta, en realidad, como un doble acontecimiento: el de la historia (que ya sabemos cómo acabará) de la ejecución de Teodoro y el del ‘nudo lingüístico’, que recuerda tanto al *Bartleby* de Melville⁸, provoca-

⁸ El ‘preferiría no hacerlo’ de *Bartleby* es un claro antecedente de ese ‘punto de máxima saturación’ y ‘perpetuamente detenido’ del personaje del cuento de Piñera que no pretende otra cosa sino ‘realizarse en todos sus ángulos gracias a su escandalosa y monótona cronicidad’. Como *Bartleby*, Teodoro parece estar diciéndolo todo, parece agotar el lenguaje y modificar la lengua de los demás. Como quiere Gilles Deleuze en su

do por el mismo Teodoro con formulaciones como las que siguen:

¿Podría suceder, oficial, que el piquete ejecutor no obedeciese la orden de fuego? (117)

Pero —insistió Teodoro— ¿si el pelotón no dispara-se, se evitaría de este modo la ejecución? (117)

La vida del cuento ya está en otra parte. Piñera logra que la extravagancia de las formulaciones de Teodoro le confiera una suerte de carácter radical e insistente que es lo que permite delinear lo insólito de la situación. Pero consigue también no sólo elevar el tono del cuento gracias a unas formulaciones exactas, casi filosóficas, sino, sobre todo, arrastrar la historia y el lenguaje hacia un límite. El lector, azorado y ahído de tanta negligencia, apenas puede soportar tantos desvaríos. La situación se torna exigente. Es delicado asumir que un centinela deje ir a un reo, que éste no huya, que un Alcaide, “hombre de grandes síntesis lingüísticas” (119), aplauda la decisión del centinela y que el brazo armado de la Ley, un oficial, se pregunte, “¿pero por qué se trata de impedir la realización del suceso? Si no es para salvar su vida, ¿qué otra hipótesis podría presentar a favor de su tesis? ¿Aventura usted que la burla de lo ineluctable determinaría la salvación de su alma?” (119). Llegados a este punto aparece una escena imposible de olvidar. El oficial y Teodoro, cogidos de las manos, empiezan

ensayo “Bartleby o la fórmula” lo importante es “que todo conserve su carácter enigmático sin ser, empero, arbitrario: en suma, una nueva lógica, una lógica plena, pero que no nos remite a la razón, que expresa la intimidad de la vida y la muerte” (79).

a danzar alrededor de un montículo. Piñera sabe que asoma la locura, que felizmente ya galopa a sus anchas.

En definitiva, en todos estos cuentos se busca —agónicamente— plasmar una densidad de atmósferas para dislocarlas y fragmentarlas, como ha dicho Julio Ortega, en “un vértigo ceñido” (102) al que parecen forzados los protagonistas de estos cuatro cuentos. En nuestra lectura, la épica tranquila de Piñera se ha mostrado como una suerte de aniquilación del sentido, que no conlleva la aniquilación del significado de unas vidas que se resuelven como un abandono del mundo. Si la unidad de lectura se puede aplicar a estos relatos es porque el juego de las interpretaciones, construido siempre fatigosamente, hace que protagonista y lector se sitúen, indefectiblemente, en el mismo lugar: es ése el motivo por el cual ambos sufren.

Quebrantada para siempre la épica de la totalidad estos fatigados personajes son una amalgama privada de centro, que está, otra vez, en otra parte. El doble relato vence al lector, lo eleva, abre el cuento a lo que ya no está, a todo aquello que el argumento no dice y, en definitiva, permite un anhelo de metafísica cotidiana que pocos autores han sido capaces de vislumbrar. La habitabilidad de los cuentos piñerianos se ha mostrado aquí como un espacio fronterizo donde el sentido y el sinsentido proclaman y celebran, como Teodoro, “la representación sentimental y simbólica de la gracia, que acababa de rozar con su temblor la locura de la vida” (131).

OBRAS CITADAS:

- Abreu, Juan. *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*. La Habana: Unión, 2002.
- Alberto, Eliseo. *Informe contra mí mismo*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Arrufat, Antón. “Un poco de Piñera”. Prólogo. *Cuentos completos*. Por Virgilio Piñera. Madrid: Alfaguara, 1999. 11-31.
- Balderston, Daniel. “Lo grotesco en Piñera: lectura de ‘El álbum’”. *Texto Crítico* 12.34-35 (1986): 174-78.
- Bianco, José. “Piñera, narrador”. Prólogo. *El que vino a salvarme*. Por Virgilio Piñera. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. 7-19.
- Bodei, Remo. *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Cabrera Infante, Guillermo. “Tema del héroe y la heroína”. *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara, 1998. 13-58.
- Cacciari, Massimo. *Paraíso y naufragio. Musil y el hombre sin atributos*. Madrid: Abada, 2005.
- Cervera Salinas, Vicente y Mercedes Serna. Introducción. *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*. Por Virgilio Piñera. Ed. Vicente Cervera Salinas y Mercedes Serna. Madrid: Cátedra, 2008. 13-108.
- Deleuze, Gilles. “Bartleby o la fórmula”. *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-Textos, 2000. 57-92.
- Gil de Biedma, Jaime. *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Goldman, Dara E. “Los límites de la carne: los cuerpos asediados de Virgilio Piñera”. *Revista Iberoamericana* 69.205 (2003): 1001-15.
- Guillén, Claudio. *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Lezama Lima, José. *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- Narváez, Carlos R. “Lo fantástico en cuatro relatos de Virgilio Piñera”. *Románica* 13 (1976): 77-86.

- Ortega, Julio. *Relato de la utopía*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1973.
- Piñera, Virgilio. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- Rojas, Rafael. *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- _____. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Rosset, Clément. *La fuerza mayor. Notas sobre Nietzsche y Cioran*. Madrid: Acuarela Libros, 2000.
- Weitzdörfer, Ewald. “El unicornio de Virgilio Piñera: lo neofantástico cortazariano en algunos cuentos del autor cubano”. *Letras de Deusto* 20.46 (1990): 151-64.

Hiperrealidad y simulacro: la crisis de la modernidad en “El muñeco”, de Virgilio Piñera

Santiago Juan-Navarro
Florida International University

Dans le monde réellement renversé,
le vrai est un moment du faux.
Guy Debord (*La société du spectacle* 5)

Resulta ya casi un lugar común afirmar la condición excéntrica de la obra de Virgilio Piñera. Marcada por una visión del mundo tragicómica y un estilo desgarrado, su escritura fue atípica en el marco literario de una Cuba dominada por los excesos neobarrocos y la búsqueda de orígenes míticos. La ausencia de un contexto cultural y político que favoreciera su personal visión del mundo y del arte dificultó enormemente su aceptación. Sus textos tuvieron una difusión reducida y un reconocimiento limitado, algo a lo que contribuyó la vocación de marginalidad del autor y su disidencia (poética y política) recalcitrante. Durante muchos años parte de su obra fue inédita o censurada y cuando murió en 1979, Piñera era un escritor silenciado en el interior y relativamente desconocido en el exterior.

A pesar de su tardío reconocimiento, la obra narrativa de Piñera, y en particular sus *Cuentos fríos* (1956), no ha ce-

sado de suscitar nuevas lecturas. La mayor parte de la crítica se ha centrado en la perspectiva del absurdo, presente no sólo en su obra dramática, sino también en su narrativa. Menos frecuente ha sido, en cambio, el estudio de su ambigua relación con la postmodernidad. En sus cuentos coexisten los rasgos transgresores de las vanguardias con una visión problematizadora de la modernidad que anuncia ya muchas de las prácticas y postulados del postmodernismo literario. Con su crítica del racionalismo, humor negro, cáustica ironía y una economía visceral del lenguaje, su llamada “poética de la frialdad” se oponía al erotismo barroquizante lezamiano.¹ Por otro lado, su talante existencialista y escéptico parecía ser una respuesta al trascendentalismo y la solemnidad de los poetas de *Orígenes*.² En cierto sentido, el anti-esencialismo de Piñera anuncia los debates que años después habrían de producirse en torno a la crisis del proyecto de la modernidad. En sintonía con la posterior reacción postmoderna, caracterizada por el radicalismo negativo y el anti-esteticismo sistemático (Calinescu 210), sus *Cuentos fríos* podrían interpretarse como una parodia autoconsciente de la modernidad misma.

Un caso en particular interesante es el planteado por uno de sus cuentos más largos y complejos, “El muñeco”, sátira de las tecnologías del poder escrita en 1946, poco después de su llegada a Buenos Aires, y que sufrió una accidentada historia editorial. En el presente ensayo me propongo leer

¹ Para un estudio de la poética de la frialdad como elemento dominante en la obra de Piñera véanse Barreto, Balderston y Valerio-Holguín.

² La vena existencialista en los textos de Piñera ha sido estudiada por Beaupied, Santí, Moreiras y Noguerol.

el texto de Piñera “en diálogo” con el debate en torno a la crisis de la modernidad y el advenimiento de la cultura del simulacro. “El muñeco” es, como veremos, precursor de una postmodernidad crítica, tanto en su vertiente filosófica (Baudrillard, Jameson) como literaria (Hassan, McHale, Hutcheon). Entre muchas de las cuestiones suscitadas por una lectura teórica del cuento, se encuentran algunas claves para entender la génesis de la ficción postmodernista: la problematización del concepto de mimesis, la crisis de la representación, la precedencia del simulacro, el cuestionamiento de las grandes metanarrativas, la parodia del racionalismo, la autorreferencialidad extrema, la inseguridad ontológica y la ironía.

“EL MUÑECO” EN SU CONTEXTO

“El muñeco” fue el resultado del exilio creador de su autor en Argentina, adonde marchó en busca de mejores condiciones económicas y de un ambiente intelectual más abierto y cosmopolita. Piñera había llegado a Buenos Aires el 24 de febrero de 1946, el mismo día en que Juan Domingo Perón era elegido presidente. En la capital argentina habrá de residir intermitentemente durante tres períodos: de febrero de 1946 a diciembre de 1947 (como becario de la Comisión de Cultura); de abril de 1950 a mayo de 1954 (como empleado administrativo del consulado cubano); y de enero de 1955 a noviembre de 1958 (como corresponsal de la revista *Ciclón*).³

³ Para un análisis de la experiencia porteña de Piñera véanse Anderson, Espinosa, Marturano y Alonso Estenoz.

A su llegada a Buenos Aires, traba amistad con Witold Gombrowicz y se une al equipo que trabajaba en la traducción de *Ferdydurke*, asumiendo pronto la dirección del proyecto. También se relaciona con muchos de los escritores más destacados de la intelectualidad porteña, en especial con los componentes del grupo de la revista *Sur*. Es por esa misma época cuando escribe “El muñeco” y lo presenta a un concurso en *Sur* que no se atreve a premiarlo ni publicarlo por miedo a las represalias de Perón (Barreto 24). Sin embargo, Borges queda tan impresionado con el relato que lo invita a mandar otro cuento a *Anales de Buenos Aires* (“En el insomnio”, 1946) y a dar una conferencia sobre literatura cubana en la Sociedad Argentina de Escritores (“Cuba y la literatura”, 1946).

En “El muñeco”, un extravagante inventor decide salvar a su Presidente creando un autómatas que lo reemplace en los actos públicos. A pesar de que en el cuento no se identifica a la figura política por su nombre y no se dan coordenadas espacio-temporales claras, la alegoría crítica de Perón y el peronismo es más que evidente. Esto explicaría que el cuento sólo viera la luz en Argentina en 1956, meses después de la caída de Perón tras un golpe de Estado. Lo interesante de la historia editorial del cuento y sus sucesivas censuras y omisiones es que cada una se produjo en circunstancias políticas diferentes y según con quien se identificara al presidente del relato. Cuando en 1956 “El muñeco” apareció publicado en La Habana, en la revista *Ciclón*, algunos interpretaron el cuento como una burla de Fulgencio Batista (Ortega 151). Si bien la figura del Presidente en el cuento está directamente inspirada en la imagen pública de Perón, la referencia a Batista también parece apropiada. Recorde-

mos que durante su primera presidencia (1940-1944), Batista contó con el apoyo del antiguo partido comunista y de sus sindicatos afines en unos términos similares a los que presenta el relato de Piñera. De hecho, los comunistas descalificaron la oposición antibatistiana acusando a Ramón Grau San Martín y otros políticos de “fascistas” y “reaccionarios”. Rine Leal incide en esta misma interpretación común en los círculos culturales de la Cuba revolucionaria, llegando a afirmar que “pocas veces Virgilio se mostró tan profético” (xxx) en su crítica a Batista. Menciona, además, la censura de que fue objeto su obra durante su dictadura. Omite, en cambio, la censura que por igual padeció bajo el castrismo y limita el anticomunismo de Piñera a obras de las que se distanció públicamente, como es el caso de “Los siervos” (1955). De hecho, “El muñeco” sería excluido de la primera edición de sus *Cuentos* (1964) publicada en Cuba, por su carácter subversivo en relación con la figura de Fidel Castro y su mordaz sátira de los comunistas.

En cualquier caso, el relato va más allá de la crítica de personajes o acontecimientos históricos puntuales. “El muñeco” analiza la relación entre poder y simulacro en los términos de la “estética de la frialdad”, que define así en el prólogo a la primera edición de sus *Cuentos fríos* (1956):

Son fríos estos cuentos porque se limitan a exponer los puros hechos. El autor estima que la vida no premia ni castiga, no condena ni salva, o para ser más exactos, no alcanza a discernir esas complicadas categorías. Sólo puede decir que vive; que no se le exija que califique sus actos, que les dé un valor cualquiera o que espere una justificación al final de sus días. (7)

De estas palabras se desprende la estrategia narrativa de su autor: exponer los hechos directamente (“fríamente”) sin recurrir al moralismo explícito en el contenido ni a la ornamentación innecesaria en la forma. Esto explicaría su marginalidad dentro de las letras cubanas, que durante décadas se han debatido entre un esteticismo barroquizante y ciertas manifestaciones histriónicas de exaltación nacionalista. En cierto sentido, la poética de Piñera es una antítesis del neobarroco lezamiano. A las complicadas redes metafóricas de Lezama, Piñera opone un lenguaje coloquial y descarnado; a la búsqueda y celebración del origen, su desmantelamiento como simulacro; al trascendentalismo visionario, el humor del absurdo cotidiano; a la poesía, en fin, la antipoesía (Santí 60). Como sugiere Daniel Calderston, “[e]n aquel entonces, cuando la ‘encendida calle antillana’ de Palés conducía a los interiores barrocos de Carpentier y Lezama, la frialdad de Piñera como narrador parece una respuesta irónica a literaturas de temperaturas altas” (1-2). Estas diferencias explicarían tanto la marginación inicial de Piñera como su ostracismo final durante los años setenta, dominados por la institucionalización del realismo socialista en la cultura nacional. Si su prosa lacónica y distante difícilmente era aceptable en el contexto del neobarroco, aún lo habría de ser menos en el marco de una estética dogmática, exaltada y propagandística como la que imperó durante el Quinquenio (o mejor llamarlo decenio) Gris. Como en Borges, en Piñera la literatura se aleja del discurso fundacional y del didactismo propio de la modernidad hispanoamericana. Su uso paródico de la racionalidad modernista, dentro del contexto del absurdo y lo grotesco, anuncia la ironía postmoderna que tendrá su apogeo en décadas posteriores.

TEXTO Y METATEXTO

“El muñeco” comienza con “Una aclaración” del protagonista-narrador del cuento que concentra el sentido, tono y estrategias del texto: “soy nada más que un inventor de artefactos mecánicos. Si desciendo ahora a escribir es precisamente porque no he podido idear el artefacto que expresase los horribles hechos que paso enseguida a exponer. Si la literatura logra transmitirlos, pensaré que también es otro artefacto” (255).⁴ Esta sorprendente aclaración imprime de entrada la ambivalencia característica de la prosa piñeriana. Mediante un discurso claro y directo, casi positivista, se comunica una realidad en la que el mundo representado no va más allá de su condición de artefacto (o construcción verbal). El personaje se propone crear un producto objetivo (de acuerdo con la consabida poética de la frialdad del autor), aunque para ello se vale de “artefactos”, instrumentos no siempre efectivos en las ciencias. Recordemos que según el Diccionario de la RAE, un artefacto designa: (1) una obra mecánica hecha según arte; (2) un artificio, máquina, o aparato; (3) cualquier tipo de carga explosiva; (4) un objeto práctico y de difícil manipulación; (5) la distorsión en el procesamiento de datos a causa de un instrumento de medición, que puede generar una interpretación errónea o un resultado incorrecto. La polisemia del término nos ayuda a entender tanto el proyecto literario del personaje como el del propio autor. Como se desprende de su condición de “artefacto”, la obra que acomete el narrador al comienzo

⁴ Salvo que se indique lo contrario, todas las citas del relato de Piñera proceden de la edición de *Cuentos fríos* de Cervera y Serna.

se caracteriza por el poder tecnológico de representar (pero también de distorsionar e incluso de socavar) la realidad.⁵ Esta idea queda matizada por esa nota abyecta característica del estilo de Piñera: el personaje concibe su recurso a la literatura casi como una forma de humillación (“si desciendo ahora a escribir es porque...”), ante la imposibilidad de otro artefacto más efectivo (“...no he podido idear el artefacto que expresase los horribles hechos que paso enseguida a exponer”). Al sugerir las limitaciones del artista como inventor y de la literatura como artefacto, la nota aclaratoria nos sitúa en el debate en torno a la crisis de la representación y subraya la naturaleza metatextual del cuento que viene a continuación.

Este arranque autorreflexivo nos revela de entrada dos motivos centrales del texto: la relevancia de la tecnología en la creación de simulacros de conocimiento y el de la ficción como artificio verbal. La aclaración del narrador funciona asimismo como prolepsis del enunciado y la enunciación. De hecho, la acción nos sitúa de inmediato en el contexto del “cine”, mecanismo, o “artefacto”, de simulación basado en la reproducción mecánica. El protagonista, Jonatán Fernández, se refugia del calor en un cine donde se proyectan imágenes alusivas a la manipulación de los signos y símbolos del poder: “el consabido Noticiero Nacional se

⁵ El artefacto piñeriano y su carácter autorreferencial, satírico y “anti-poético” recuerda los artefactos de Nicanor Parra, que, como sugiere Rodríguez Monegal, “más que textos son pretextos: el lector debe resolver la aventura que ellos implican y le proponen. Son, finalmente, una gran empresa de desmitificación a través del humor. Desmitificación del mundo, pero también del lenguaje y del hombre que lo expresa” (79).

me echó encima... en tanto que el narrador hablaba de la patria” (255).⁶ En el Noticiero el Presidente aparece ejerciendo los típicos rituales del poder: recibiendo un sable de manos del embajador polaco (“un elegante y mundano conde” que evoca la figura de Gombrowicz), “abriendo la llave de un oleoducto, cerrando la caja *ad hoc* que llevará un kilo de tierra del país a la tumba del soldado desconocido, cortando con una tijera de oro la cinta que lo separa de los toros de Hereford, admirando un grupo escultórico en el flamante Museo de Bellas Artes” (256). Con estas escenas de inauguraciones y ceremonias el relato ofrece una mirada irónica al nacionalismo y sus rituales absurdos. La sátira del episodio va en especial dirigida a los regímenes populistas que se valen de las tecnologías del poder para amalgamar (y confundir) en torno a la figura de un caudillo militar, entidades tan diversas como el Estado, la nación y el pueblo. El énfasis en lo tecnológico y científico propio del discurso de la modernidad (explotado a menudo por el peronismo) vendría aquí dado no sólo por el medio utilizado para comunicar el mensaje (el cinematógrafo), sino también por el asunto (inauguraciones de obras públicas) y la forma de representarlo (la conversión del líder político

⁶ El Noticiero recuerda *Sucesos argentinos*, breves documentales de actualidades que se intercalaban entre las películas y de gran valor propagandístico durante los dos primeros gobiernos de Perón, 1946-1955). Junto con los programas radiofónicos, el cinematógrafo (y en concreto los noticieros) tuvo una relevancia capital en la manipulación de los medios de comunicación durante el peronismo. *Sucesos argentinos*, que llegó a emitirse en 1.100 salas, seguía paso a paso toda la actividad pública de Juan Domingo y Eva Perón. Para un análisis detallado de la importancia del noticiero durante el peronismo, véase el estudio de Carro.

en estrella mediática). Todo apunta a una sociedad donde lo público se canaliza a través de una teatralidad gestionada por la economía de la simulación. La crítica del nacionalismo conecta además la obra de Piñera con la crisis de los modelos políticos y los estados nación que surgen con la modernidad (Toulmin 7).

La reacción de la mayor parte de los espectadores es por completo previsible: “[s]e escucharon algunos aplausos de parte del público que colmaba la sala de proyección. Cerca de mí sentí un comentario de algún opositor del gobierno, dos tipos se rieron con risas burlonas, una vieja judía suspiró, el resto creo que proseguiría en la deglución de sus chiclets, chocolatinas y demás pequeños vicios de la sala oscura” (256).

La respuesta del “inventor de artefactos” que narra el relato, por el contrario, responde a esa “objetivación lógica de la locura” (Cervera y Serna 65) con que se caracteriza la poética de la frialdad de Piñera. Jonatán contempla horrorizado la aparición en cinco ocasiones de la imagen del Presidente y teme que, deshumanizada por la repetición, su figura acabe por desvanecerse, o lo que es peor, termine por convertirse en un muñeco. El personaje se plantea cómo resolver el problema mediante una serie de planes absurdos: “[s]e imponían, pues, tacto y cautela. No se salva a un Presidente mediante un recurso barato, tampoco se le puede robar su precioso tiempo con la exposición de un plan impracticable. Sin embargo, había que salvarlo: cinco veces hoy, tres mañana, doce pasado, llegan a sumar al cabo del año tal número de veces, que cualquier cerebro, aunque sea el de un presidente, acaba por reblandecerse” (257). Primero se plantea la posibilidad de crear un doble

(un alter ego), pero desestima la idea valiéndose de razonamientos a veces lógicos (la posibilidad de que el doble pueda tener vida propia y usurpar el poder del presidente “real”) y a veces cómicos (el miedo a que pueda hacer el ridículo en algún acto público).⁷

En su especulación, representativa de la objetivación del absurdo piñeriano, asistimos de nuevo a una parodia del discurso racionalista de la modernidad. La solución a la que finalmente llega consiste en fabricar un muñeco que lo reemplace en los actos oficiales.

El narrador no entra en detalles, pero elabora un plan rocambolesco para poder encontrarse con el Presidente en persona y comunicarle su plan. Aprovechando la visita de una delegación del Partido Comunista, consigue infiltrarse en Palacio y materializar el esperado encuentro. Jonatán le explica el problema al Presidente: es octubre y si no hace algo por evitarlo su “muñequización” será total en diciembre. Los signos de su progresiva cosificación son evidentes: pigmentación de la piel, “vista de muñeco” (mirada perdida, incapacidad de pestañear). Al confesarle cómo detectó el problema en el cine (durante la contemplación del Noticiero), se desencadena un sugestivo intercambio de ideas sobre política y simulacro. De él se desprende un universo progresivamente dominado por la teatralidad. En su constante simulación los actores también “contraen el muñeco”:

⁷ La presencia recurrente del doble y su funcionalidad en la narrativa de Piñera ha sido estudiada por Ibieta.

Un actor y un muñeco son la misma cosa. Se forma lo que se llama segunda naturaleza, pero con la ventaja para el actor de que él nunca representa su propia persona sino a otras. Esto le permite contraer el muñeco que jamás será de sí mismo, sino el muñeco de otros [...]. Ahora bien, en el caso suyo, como usted representa un papel sucesivo, a base de su propia persona presidencial, acaba a la postre, contrayendo el muñeco de Presidente. (275-76)

La asociación del Presidente con el mundo de la farándula lo hace montar en cólera: “[y]o, ¿estrella de cine?... ¿No sabe usted que el Presidente de un Estado es la antípoda de todo histrión?” (273). A lo que Jonatán responde: “[c]oncedo que el presidente sea la antípoda del histrión: un histrión puede encarnar a un Presidente, pero un Presidente ¿podría encarnar a un histrión? [...] Si lo hiciera pondría en peligro su delicada estructura psíquica” (273). Los acontecimientos posteriores acabarán por contradecir a los dos personajes. No sólo es el Presidente un histrión (un actor, un simulacro), sino que su encarnación de otro simulacro terminará por desencadenar su cosificación final. Desde su primera aparición en el Noticiero el Presidente se revela como un simple cúmulo de gestos, tics y poses repetidas. Su sonrisa mítica, por la que afirma haber recibido, entre otros muchos reconocimientos, la Legión de Honor francesa, y que considera la manifestación más exclusiva de su aura personal, no es otra cosa que una imitación de la famosa sonrisa de Carlos Gardel. De ahí que resulte irónica su afirmación: “[n]o conozco estrella alguna de cine que sonría con mi estilo” (273). La referencia a Perón es de nuevo obvia, ya que éste explotó hasta la saciedad su imagen pública y la de

su esposa Eva Duarte (una actriz) valiéndose de la parafernalia del cine.⁸ En una ocasión durante los años de su exilio llegó a afirmar que “para gobernar la Argentina es preciso tener la sonrisa de Gardel” (Álvarez 13). Jonatán le recordará su aura cinematográfica: “no es usted precisamente un actor de cine, pero sus actos, sobre todo, sus actos oficiales, se parecen como dos gotas de agua a la actuación de cualquier estrella de la pantalla” (273-74). Como resultado de su continua exposición al público y a la diseminación de su imagen a través de la fotografía y el cine, el Presidente corre el riesgo de la “muñequización”, que aquí se plantea en términos que evocan las teorías de Walter Benjamin en torno a la pérdida del aura como consecuencia de su reproducción mecánica. Pero frente a la nostalgia modernista por esta pérdida, la ironía postmoderna del relato de Piñera radica en que el aura en el Presidente se reduce a su condición de histrión, de su impostura de la sonrisa carismática de Gardel (Álvarez 13). El supuesto original no es más que otra imitación.

⁸ Para un estudio de la relación de Juan Domingo y Eva Perón con el cine, véase la excelente tesis de María Gabriela Castillo, quien describe así el carácter espectacular de su imagen pública: “[e]s en la narrativa construida alrededor de Evita y de Perón donde se centra la interpelación a los deseos de representación y sublimación estética de las masas populares. Ninguna historia de la pantalla parece poder competir en audiencia, en visibilidad, en “belleza” cinematográfica, con ese gran espectáculo público de la política que, aunque altamente mediatizado, se percibe como si se hubiera saltado la serie de mediaciones y se presentara ‘en directo’ a su público” (50).

HIPERREALIDAD Y SIMULACIÓN DE TERCER ORDEN

La solución escogida para frenar el proceso de disolución del sujeto, la decisión de “sacar al muñeco con el muñeco” (reemplazar un simulacro por otro) y su consiguiente fracaso, puede parecer a simple vista un típico disparate piñeriano. De hecho, puede que lo sea. Pero como ocurre en otros textos de ese otro “inventor de artefactos” que fue Piñera, el absurdo rara vez queda limitado a una lectura “recta” y superficial. Detrás de la delirante trama del relato se percibe también una aguda reflexión sobre varios motivos relacionados con la crisis de la representación y el fracaso de la modernidad para remediarla.⁹ Entre otras cuestiones, “El muñeco” especula sobre: (1) los mecanismos del poder en la sociedad del simulacro, (2) la construcción de las identidades mediante la apropiación de imágenes y códigos, y (3) el modo en que los modelos determinan la forma en que los individuos se perciben a sí mismos y se relacionan con los demás. Todas ellas nos remiten a las teorías sobre hiperrealidad y simulacro que Jean Baudrillard sistematiza en “La précession des simulacres”. En este sentido, el descabellado plan de Jonatán parece sugerir en clave alegórica la imposibilidad de escapar a la crisis de la representación mediante el pensamiento ilustrado de la modernidad. El personaje diseña un plan para evitar la disolución del sujeto mediante una simulación múltiple (el dominio del

⁹ Por crisis de la representación entendemos el abandono del espejismo de la objetividad inherente al concepto de mimesis dominante desde el periodo de la Ilustración, cuyo pensamiento constituye, según Horkheimer y Adorno, la base de la modernidad (111).

simulacro), sin percatarse de que es precisamente esa economía de la simulación la responsable de la desaparición del sujeto en primer lugar.

Para Baudrillard las sociedades modernas están organizadas en torno a la producción y consumo de bienes materiales, mientras que las postmodernas se organizan en torno a la economía de la simulación. En este nuevo orden social, los códigos, los modelos y el intercambio simbólico de los signos son los principios organizadores y determinan por tanto la forma en que los bienes son consumidos y usados, cómo se desenvuelve la política, cómo se produce y consume la cultura e incluso cómo vivimos a diario. Baudrillard sugiere tres órdenes de simulación asociados a tres momentos históricos diferentes. La de primer orden (característica de la era premoderna) consiste en la simple representación de lo real (una novela, un cuadro, un mapa). La de segundo orden (propia de la modernidad) es aquella en la que la distinción entre realidad y representación empieza a desvanecerse (10). Para ejemplificarla Baudrillard recurre al relato de Borges “Del rigor de la ciencia”, en el que los cartógrafos de un imperio imaginario dibujan un mapa detallado que acaba por coincidir con exactitud con el territorio del imperio. En tal caso ya no es posible distinguir el mapa de la realidad. El mapa acaba siendo tan real como la realidad misma. La de tercer orden, por último, sería aquella que produce la hiperrealidad o “la generación de modelos sin origen o realidad” (10) característica de la cultura postmoderna. En una inversión clara de la mimesis tradicional, en la simulación de tercer orden el modelo precede a lo real (el mapa precede al territorio), lo que no significa que haya una distinción entre la realidad y su re-

presentación, sino que hay más bien un distanciamiento de las dos que hace que dicha inversión sea irrelevante. En las de primer y segundo orden lo real todavía es relevante. Podemos medir el éxito de la simulación de acuerdo con su relación a un modelo. Las simulaciones de tercer orden, en cambio, generan una hiperrealidad (un mundo sin origen) (26).

“El muñeco” tematiza la imposibilidad de escapar a la lógica del simulacro y presenta el papel de la tecnología en esta proliferación de signos sin referente. A diferencia de Baudrillard (o al menos del Baudrillard tardío), no hay en Piñera atisbos de celebración o de una aceptación acrítica de tal condición, sino más bien un amargo escepticismo. La actitud de Piñera habría que entenderla dentro de la filosofía del absurdo de Camus, que en *Le mythe de Sisyphe* (1942) presenta al individuo en desarmonía con el mundo que lo rodea y cuya existencia sin propósito determina sus relaciones con los demás. Las tramas de *Cuentos fríos* remiten constantemente a situaciones donde se evidencia el sinsentido de la experiencia y en donde reaparece una y otra vez el prototipo del antihéroe desarraigado que vaga por un mundo carente de sentido. El autor cubano recurre al absurdo en su vertiente humorística para denunciar lo inauténtico en la existencia. Es ese humor escéptico el que hace perder de vista a menudo el componente moral de su obra.¹⁰

¹⁰ Para una lectura del componente ético en la obra de Piñera véase Santí, quien se refiere persistentemente a “su honestidad intelectual” y al “desafío moral de su arte” (59).

La detallada explicación que Jonatán hace al Presidente de su plan entronca con la problematización del concepto de mimesis en las simulaciones de tercer orden: “[m]i invención no podía fallar. Cuando se opera en base de analogías la cosa está salvada de antemano; mi muñeco no era una imitación, sino una analogía, ver al muñeco equivalía a ver al Presidente; el Presidente no podría hacerlo mejor ni peor que el muñeco. Sustituir un muñeco por otro —¡he ahí la cosa!” (281-82). A diferencia de la teoría clásica de la representación, en la que los modelos reflejan la esencia de la naturaleza o de la noción modernista de mimesis, basada en el efecto distorsionador del modelo, la era de la simulación redefine lo real como aquello que puede ser repetido. No se trata de que, como se ha dicho a menudo, no exista ya ninguna forma de lo real (aunque algunas veces Baudrillard parezca sugerirlo), sino que la realidad se vuelve cada vez más irrelevante a medida que el valor de signo toma precedencia.

La insensata propuesta del “inventor de artefactos” de Piñera acabará acelerando el efecto que Baudrillard percibe en la sociedad del simulacro: lo real no se encuentra ya disponible a la mirada, puesto que se disuelve en la vasta red de simulacros que configura la hiperrealidad; lo real ya no es lo que provoca la representación (teoría clásica) ni lo que se resiste a ella (modernidad); lo real en la era de la simulación es simplemente aquello que puede copiarse, y es este efecto de copia repetida lo que hace que nos olvidemos del original. De hecho, Baudrillard, siguiendo a Benjamin, proclama que el original desaparece en la proliferación infinita de las réplicas, al igual que termina desapareciendo en el universo distópico de “El muñeco”.

La misma materia empleada en la fabricación del “artefacto” del Presidente apunta a un nuevo tema recurrente en las teorías de la postmodernidad: el concepto ahistórico de la hiperrealidad como un presente inagotable. En sus discusiones con los consejeros presidenciales, Jonatán rechaza el uso de la cera como material para la fabricación del muñeco por su obsolescencia, favoreciendo en cambio la permanente actualidad de la goma: “[l]a cera es una sustancia post mortem; la cera escoge un momento histórico del héroe y allí se inmoviliza en la historia; el muñeco de cera (niego que haya estatuas de cera) es un muñeco funerario: nada tiene que ver con la terrible vitalidad de los muñecos de goma” (283). La condición postmoderna se caracteriza por la fascinación ante el presente y una pérdida de nuestra conexión con la historia (o al menos con el sentido tradicional de la historia que pervive en la modernidad). Fredric Jameson contrasta esto con el modernismo, que aún creía en ciertas zonas residuales de la naturaleza o el ser que podrían perpetuarse a lo largo del tiempo. En las sociedades postmodernas, en cambio desaparece la distinción entre “realidad” y “cultura”. Esta crisis de la historicidad reduce el archivo de la humanidad a una colección de imágenes nostálgicas vacías, en las que el pasado y el futuro terminan por disolverse en un presente perpetuo (Jameson 286).

Los momentos más delirantes del cuento, y aquellos que mejor ejemplifican la reflexión de Piñera sobre poder y simulacro, tienen lugar con la presentación pública del muñeco. La reacción del Presidente al contemplar su propia impostura mecánica refleja el tercer orden de la simulación descrito por Baudrillard:

El parecido era tan asombroso, que el Presidente, creyendo que el muñeco era el Presidente, empezó a dar órdenes para que lo expulsaran a él mismo del improvisado taller. El muñeco de goma operaba con tanta efectividad que se armó una confusión peligrosa: el Presidente se insultó y abofeteó a sí mismo, echó espuma por la boca, se llamó impostor, mal patriota, traidor y muchas cosas más. (284)

La inversión entre el modelo (el Presidente) y su representación (el muñeco) tematiza la precesión de los simulacros en la hiperrealidad postmoderna.

Cuando el muñeco es presentado ante las masas saludando desde el balcón presidencial, el pueblo, creyendo estar en presencia del “original”, enmudece. Sólo en el instante en que el Presidente hace su aparición junto al muñeco, se desencadena el entusiasmo general: “[f]ue algo patético ver a Su Excelencia en el balcón aclamado por las masas, que le gritaban: ¡He ahí el muñeco! ¡He ahí el muñeco!” (286). Terminada la ceremonia el jefe de la Casa Militar, el Cardenal, el consejero secreto, el jefe de la Aviación, el Almirante y el Consejo de Ministros en pleno hacen saber al Presidente que también ellos quieren un muñeco; quieren “sacarse el muñeco con el muñeco” porque el pueblo empieza a sospechar de su impostura.

El desenlace del relato apunta al fracaso del proyecto de Jonatán. Como sugiere Persephone Braham, “[l]a finalidad del doble es preservar la esencia del presidente real, pero también mecanizar y coordinar los rituales simbólicos del poder” (135). Sin embargo, tal esencia termina disuelta en la red de imágenes y duplicaciones de la hiperrealidad y no

queda otro ritual simbólico que no sea la mera catalogación de simulacros vaciados de su poder originario:

Por último, las gentes, cuyos muñecos pululaban por todo el haz de la tierra, se replegaron con el tiempo a esos misteriosos lugares que son las jugueterías y allí registradas y clasificadas por empleados competentes, envueltas en celofán y extendidas sobre cajas de cartones multicolores, aguardaban estúpidamente que un niño cualquiera las elija a fin de ser despedazadas por las manos de la inocencia. (287)

Con su descripción de un universo dominado por la proliferación y supremacía creciente de los objetos sobre los individuos, el final del relato anuncia el escenario metafísico que Baudrillard describe en *Les stratégies fatales*, un escenario caracterizado por la disolución del sujeto dentro de una proliferación del mundo material tan obscena y descontrolada que hace imposible todo intento de comprenderla, conceptualizarla y controlarla.

“EL MUÑECO” COMO PRECURSOR DEL POSTMODERNISMO LITERARIO

Además de una reflexión sobre hiperrealidad, política y simulacro, “El muñeco” presenta numerosos rasgos estilísticos asociados a diferentes conceptos del postmodernismo literario. Suscribir la obra narrativa de Virgilio Piñera, y en concreto, un texto escrito en 1946 al postmodernismo puede parecer anacrónico.¹¹ Pero lo cierto es que al igual que

¹¹ Dependiendo de su visión de la postmodernidad, los críticos barajan

Borges, Piñera llevó a la práctica literaria conceptos que serían la marca de identidad del repertorio postmodernista, tematizando, además, muchos de ellos dentro de las tramas autorreflexivas de sus textos.¹²

Si adoptamos, por ejemplo, los modelos teóricos propuestos por Ihab Hassan, Brian McHale y Linda Hutcheon veremos que el relato de Piñera se ajusta a ellos con bastante precisión. El rasgo dominante que Hassan ve en el postmodernismo es la exacerbación de una tendencia ya presente en las vanguardias: “la voluntad de deshacer”. Pero, frente a la institucionalización y el cultismo modernistas, el postmodernismo recupera la cultura popular y de masas. Estos dos impulsos —desafío al modernismo institucionalizado y voluntad de (auto)disolución— constituyen los dos ejes articuladores del universo postmoderno que ya vemos

diferentes periodos inaugurales para referirse al postmodernismo: Jameson propone la década de los cincuenta (1), Hutcheon los sesenta (8) y Harvey los setenta (7). El caso latinoamericano es doblemente complicado debido a la resistencia de muchos críticos a aceptar un concepto asociado a un fenómeno que es visto como ajeno a la realidad socio-cultural del mundo hispánico. El consenso más reciente sobre el tema consiste en asociar el postmodernismo literario con la literatura del *postboom*, o en el mejor de los casos, a ciertas tendencias dentro del *boom* de los años sesenta. Para una versión crítica de la adscripción de los autores del *boom* al postmodernismo, véase Juan-Navarro.

¹² Borges es para Julio Ortega el autor que permitió el surgimiento del postmodernismo en Latinoamérica. Esta posición ha sido llevada hasta extremos hiperbólicos por Alfonso de Toro, quien afirma que “J.L. Borges inaugura con *Ficciones* (1939-1944) la postmodernidad, no solamente en Latinoamérica, sino en general” (455). Para una interpretación de Borges como puente entre la modernidad y la postmodernidad, véase Alazraki.

anunciados en un texto como “El muñeco”. De hecho, muchos de los rasgos que enfrentan a la obra de Piñera con la de Lezama y los poetas de *Orígenes*, son los que teóricos como Hassan usan para caracterizar la oposición entre el postmodernismo y las poéticas precedentes. Para Hassan el modernismo ofrecía una estética estable, un tanto hierática y con frecuencia hermética, que otorgaba autoridad a sus productores y hermeneutas. La densidad alusiva y metafórica de los textos de Lezama, por ejemplo, no hacía sino subrayar el culto cenobial de un arte concebido en términos cuasi-religiosos. Los textos postmodernos, por el contrario favorecen el juego, la parataxis y la deconstrucción. En gran medida transmiten el espíritu irreverente de las vanguardias, pero despojadas del elitismo con el que acabarían siendo asimiladas y abrazando el mundo de la reproducción masiva, la nuevas tecnologías, la cultura popular y el kitsch.

Tanto el modernismo como el postmodernismo sondan la fragmentación de la narrativa y del individuo. La diferencia estriba en que la literatura modernista ve la fragmentación y la subjetividad extremas como una crisis existencial o un conflicto interno que el artista, por lo general, está convocado a resolver. Como se desprende de nuestra lectura de “El muñeco”, los postmodernistas contemplan este caos como insuperable. El artista, como inventor de artefactos, se siente impotente y su único recurso frente a la “ruina” es jugar dentro del caos, acelerando a veces (como en el cuento de Piñera) la disolución del sujeto lamentada por los modernistas. Si el juego (lo lúdico) está presente en muchas obras modernistas, en el postmodernismo es algo central, pero carece de potencial redentor. En este sentido

Piñera comparte con el espíritu postmoderno un total rechazo de la solemnidad y una actitud irreverente hacia la alta cultura.¹³ Su poética de la frialdad, basada en la literatura del absurdo y en un estilo desenfadado y grotesco, se rebela así contra el humanismo religioso y la sacralización del arte propios de las tradiciones culturales precedentes.

Para McHale el paso del modernismo al postmodernismo se caracteriza por un cambio en la “dominante”. Si el modernismo se caracteriza por una dominante de tipo epistemológico, el postmodernismo se origina sobre la base de preocupaciones de carácter ontológico. En lugar de la obsesión modernista por el conocimiento y la interpretación, los postmodernistas se muestran más interesados en reflexionar sobre la naturaleza de lo literario y su relación con una realidad concebida en términos cada vez más inestables. Tales preocupaciones se articulan en tres niveles: (1) ontología de la realidad (¿qué mundo es éste?, ¿cómo está estructurado?, ¿qué podemos hacer en él?); (2) ontología de la obra literaria (¿qué es una obra literaria?, ¿cómo está estructurado el mundo proyectado por la obra?); y en especial, (3) la confrontación de ambas (¿qué ocurre cuando mundos diferentes —la llamada “realidad empírica” y la realidad de la obra literaria— son enfrentados o cuando se violan sus marcos estructurales). Ya desde su “nota aclaratoria”, “El muñeco” pone de manifiesto su voluntad de exploración ontológica. El narrador-protagonista es consciente de su papel como “inventor

¹³ Véase “El país del arte” (190) donde Piñera lanza un virulento ataque contra los escritores que se presentan como misioneros del arte.

de artefactos” que recurre a una ficción verbal (y por tanto limitada) para intentar dar cuenta de la naturaleza del ser y del mundo. Su plan descabellado se basa precisamente en la construcción (y proliferación *ad infinitum*) de réplicas que terminan por socavar la relación entre realidad y mundo representado.

McHale analiza también la manera en que las formas postmodernistas explotan en su propio beneficio los “fundamentos” ontológicos que, según Ingarden, garantizan la existencia autónoma de la obra de arte literaria. Ingarden señala que la estructura ontológica de la obra literaria descansa, en última instancia, en el libro material y su tipografía. A diferencia del realismo que niega su realidad tecnológica (181), los textos del postmodernismo no ocultan esta materialidad sino que la exponen abiertamente, como hace Piñera a través de su “inventor de artefactos”. Frente al espejismo de la determinación que propone la mimesis realista y la autonomía de la obra de arte, la ficción postmodernista presenta “modelos para armar” que despliegan ante el lector los intersticios de su materialidad, para en última instancia resituar el texto en su contexto de producción y recepción (101).

Al igual que Hassan y McHale, Linda Hutcheon ha explorado la autoconciencia extrema de los textos postmodernistas. En *A Poetics of Postmodernism* se propone dar cuenta de las paradojas que resultan del encuentro entre las formas autoreflexivas del modernismo y un nuevo interés por lo social y político que caracteriza a la cultura postmoderna. Hutcheon discute la dicotomía que Lentricchia (xiii) ve como subyacente a los estudios literarios de hoy día, atrapados entre la necesidad de *esencializar* la literatura

y su lenguaje y la demanda, no menos urgente, de situar a ambos dentro de más amplios contextos discursivos. Según Hutcheon, no hay dialéctica en lo postmoderno: lo autorreflexivo permanece distinto de aquello considerado tradicionalmente como su contrario (lo histórico y lo político), sin que de su interacción se desprenda síntesis alguna (x). Hutcheon reconoce que esta tendencia dual (contraposición de formas autoreferenciales e históricas) no es una invención atribuible al postmodernismo, sino que sus inicios se remontan a los orígenes mismos de la novela moderna. Lo que es nuevo es la ironía característica de la versión postmodernista de estas contradicciones. El postmodernismo es para Hutcheon un movimiento fundamentalmente contradictorio y político (1). Plantea cuestiones sobre todo aquello que consideramos como natural, pero no ofrece respuestas unívocas o soluciones simples. Hutcheon concibe el postmodernismo como una “fuerza problematizadora” en la cultura contemporánea. La dinámica que reproducen sus obras se caracteriza por la duplicidad y la deconstrucción. Se afirma o subraya algo para, de inmediato, pasar a cuestionarlo. El propósito, según Hutcheon, es desenmascarar aquellas entidades que siempre habíamos admitido como naturales, desvelando, en última instancia, su valor puramente cultural (2).

En sus *Cuentos fríos*, y en particular en “El muñeco”, Piñera lleva a cabo una labor desnaturalizadora similar a la que Hutcheon observa en la ficción postmodernista. En el relato se cuestionan y desmitifican nociones establecidas, como la relación entre realidad y representación mediante una trama autorreflexiva que resitúa lo literario en el marco de lo social y político, pero lejos de las soluciones fáciles

de literatura de tesis. “El muñeco” critica la construcción de la política como simulacro y el papel de las nuevas tecnologías en el proceso. Para ello no se vale de un discurso moralizante sino de las estrategias desfamiliarizadoras heredadas de las vanguardias. Como Hutcheon en su poética, Piñera explora los límites del lenguaje y las fronteras entre los géneros se hacen fluidas. La distinción misma entre el discurso teórico y literario se pone en entredicho. El rechazo de la totalización, centralismo y homogeneización trae como resultado la valoración de lo provisional, descentrado y heterogéneo, dentro de un nuevo discurso excéntrico, valorizador de la diferencia y desafiante de aquellas teorías y prácticas que suprimen el carácter situado del discurso (su dependencia de contextos históricos, sociales, políticos y estéticos).

En una segunda parte, Hutcheon se centra en la llamada “metaficción historiográfica” como forma más representativa de la narrativa postmoderna. A la ambivalencia básica que subyace a este modo narrativo (tensión entre autorreferencialidad y contextualización), se suman otras paradojas de índole estética y política. Uno de los recursos más destacados de las nuevas tendencias artísticas, la parodia postmodernista, refleja en la definición de Hutcheon esta ambigüedad: “repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity” (27). El postmodernismo es, por tanto, vocacionalmente contradictorio (Hutcheon xiii). Es consciente de su integración en las dominantes económicas e ideológicas de su tiempo, admitiendo por tanto que no existe una esfera exterior, un *master discourse*, que permita analizar el fenómeno desde una perspectiva distanciada. Todo lo que pue-

de hacer es contestar desde dentro, problematizar lo dado y aceptado de forma acrítica, ya sea la historia, el sujeto, la relación del lenguaje con sus referentes y la de los textos con otros textos. Esta fuerza interrogadora está presente en toda la obra de Piñera, que con un talante siempre crítico y polémico recurre al humor, la farsa y la deformación grotesca para socavar tanto la moral burguesa, como sus discursos legitimadores y los mecanismos de regulación social.

En “El muñeco”, Piñera parodia la crisis de la representación y lo hace al margen del ideario redentor de la modernidad. En el universo descrito en el cuento las imágenes del mundo y del poder terminan por no representar lo real, sino una virtualidad sin origen en la que los signos se transforman en instrumentos de simulación, en vez de representación. Paradójicamente, el narrador-protagonista consigue su propósito de expresar los “horribles hechos” de los que habla en su aclaración inicial. “Si la literatura logra transmitirlos, pensaré que también ella es otro artefacto”, anunciaba al comienzo. La literatura, en efecto, logra transmitirlos, pero lo hace sobre la base de su condición de simulacro. Si bien Jonatán Fernández fracasa como científico empeñado en frenar el proceso de disolución del sujeto en el caos sin origen de la hiperrealidad, acaba triunfando como cronista literario de ese mismo proceso.

OBRAS CITADAS:

- Alazraki, Jaime. "Borges entre la modernidad y la postmodernidad". *Revista Hispánica Moderna* 41.2 (1988): 175-79.
- Alonso Estenoz, Alfredo. "Tántalo en Buenos Aires: relaciones literarias y biográficas entre Piñera y Borges". *Revista Iberoamericana* 74.226 (2009): 55-70.
- Álvarez, Eliseo. *Carlos Gardel: biografía autorizada*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1995.
- Anderson, Thomas. *Everything in Its Place. The Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburg: Bucknell UP, 2006.
- Balderston, Daniel. "Narración fría en los cuentos de Piñera". *En torno a la obra de Virgilio Piñera*. Ed. Jean Pierre Clément y Fernando Moreno. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 1996. 87-92.
- Barreto, Teresa Cristófani. "Los cuentos fríos de Virgilio Piñera". *Hispanamérica* 24.71 (1995): 23-33.
- Baudrillard, Jean. "La précession des simulacres (1967)". *Simulacres et simulation*. París: Galilée, 1981. 9-68.
- _____. *Les stratégies fatales*. París: B. Grasset, 1983.
- Beaupied, Aída. "Conflictos y transmutaciones en la poética antilezamista de Virgilio Piñera". *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*. Ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza Mayor, 2002. 271-87.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos*. Vol. I. Madrid: Taurus, 1973. 17-59.
- Braham, Persephone. "Los vampiros, el cine y el simulacro del dictador". *Nuevas aproximaciones al cine hispánico: migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810-2010)*. Ed. Santiago Juan-Navarro y Joan Torres-Pou. Barcelona: PPU, 2011. 123-40.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987.

- Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. París: Gallimard, 1942.
- Carro, José Pablo. "El mundo peronista a través del noticiero cinematográfico *Sucesos argentinos (1946-1952)*". *Signo y pensamiento* 27.53 (2008): 202-12.
- Castillo, María Gabriela. "Retóricas de lo popular en el cine y la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX". Ph.D. diss. New York U, 2008.
- Cervera, Vicente y Mercedes Serna. "Introducción". *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*. Por Virgilio Piñera. Madrid: Cátedra, 2008. 13-108.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. París: Champ libre, 1971.
- Espinosa, Carlos. "El poder mágico de los bifés. La estancia argentina de Virgilio Piñera". *Cuadernos Hispanoamericanos* 471 (1989): 72-88.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1989.
- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*. Madison: U de Wisconsin P, 1983.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Ibieta, Gabriella. "Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera". *Revista Iberoamericana* 56.152-153 (1990): 975-91.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.
- Juan-Navarro, Santiago. "Entre el revisionismo histórico y la literatura de resistencia: la ambigua postmodernidad de los novelistas del 'boom'". *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 7.2 (1995): 181-205.
- Leal, Rine. "Piñera todo teatral". Prólogo. *Teatro completo*. Por Virgilio Piñera. La Habana: Letras Cubanas, 2002. v-xxxiii.

- Lentricchia, Frank. *After the New Criticism*. Chicago: Chicago UP, 1980.
- Marturano, Jorge G. "Nuestro hombre en Buenos Aires: una lectura cubana del peronismo a través de Virgilio Piñera". *MLN* 126.2 (2011): 322-43.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge, 1987.
- Moreiras, Alberto. "Reducción afectiva: la demanda literaria en Piñera". *Tercer Espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago: Universidad ARCIS / Lom Ediciones, 1999. 301-11.
- Noguero, Francisca. "Virgilio Piñera y la fragilidad de la condición humana". *En torno a la obra de Virgilio Piñera*. Ed. Jean Pierre Clément y Fernando Moreno. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 1996. 77-86.
- Ortega, Julio. *Una poética del cambio*. Caracas: Ayacucho, 1991.
- Piñera, Virgilio. *Cuentos fríos*. Buenos Aires: Losada, 1956.
- _____. *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*. Ed. Vicente Cervera y Mercedes Serna. Madrid: Cátedra, 2008.
- _____. "El país del arte". *Poesía y poética del grupo Orígenes*. Ed. Alfredo Chacón. Caracas: Ayacucho, 1993. 186-90.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Encuentros con Nicanor Parra". *Mundo Nuevo* 23 (1968): 75-83.
- Santí, Enrico Mario. "Carne y papel: el fantasma de Virgilio". *Vuelta* 18.208 (1994): 58-63.
- Toro, Alfonso de. "Postmodernidad y Latinoamérica". *Revista Iberoamericana* 155-56 (1991): 441-67.
- Toulmin, Stephen. *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*. Chicago: U de Chicago P, 1992.
- Valerio-Holguín, Fernando. *Poética de la frialdad: la narrativa de Virgilio Piñera*. Lanham: UP de América, 1997.

La literatura a sangre fría: “El caso Baldomero” de Virgilio Piñera

Fernando Valerio-Holguín
Colorado State University

INTRODUCCIÓN: LITERATURA Y CRIMEN

“Tengo a la vista las páginas dejadas por Baldomero, en las que expone, con fría objetividad, el desarrollo de dicho asesinato, madurado a través de cinco años”, comenta el narrador de “El caso Baldomero” de Virgilio Piñera (77).¹ Dicho narrador, Arturo García, quien se autodenomina *alter ego* de Baldomero, y quien además define la literatura como “ese infierno frío donde la cabeza se calienta al rojo blanco” (95), discurre acerca de la relación entre literatura y crimen. Según García, Baldomero podía, como excéntrico, ser asesino pero “la literatura nunca llevaría al crimen”

¹ En las “Conclusiones” (87-90) de mi libro *Poética de la frialdad: la narrativa de Virgilio Piñera*, desarrollo este tema vinculándolo a la estética general en la obra de Piñera y enmarcándolo dentro del contexto histórico y social de la época.

(79). Es por lo que se refiere a él en los siguientes términos: “[e]n los anales del crimen, Baldomero es un simple caso de mitomanía; en los de la literatura, un alto exponente de fantasía creadora, y sospecho que el propio Baldomero, a pesar de su orgullo demoníaco, reconoció esta superioridad de la literatura sobre el crimen” (84). Aunque el narrador, un poco después, niega la culpabilidad del personaje en el crimen, a causa del “predominio del escritor sobre el criminal” (85), no niega, sin embargo, la posibilidad de la coexistencia de ambos en una sola persona. Al final, el interés del narrador consiste, no tanto en determinar la culpabilidad de Baldomero, sino en considerarlo en su verdadera dimensión de “mixtificador”. Y como mixtificador o mistificador, lo que caracteriza a Baldomero es el engaño y la seducción, condiciones que pertenecen tanto al esteta como al asesino.

Y, como expuse con anterioridad, pese a que el narrador había expresado la posibilidad de que el asesino y el esteta coexistieran en una sola persona, al final, éste prestigia la literatura al colocarla por encima del crimen:

Si llegara algún día a demostrarse que, efectivamente, [Baldomero] asesinó a Wong, su hazaña literaria quedaría empañada por la sangre espesa y humeante que brota de un cuerpo acuchillado. En cambio, como mixtificador, le corresponde el honor de entrar en el *mare tenebrarum* de la literatura, donde el misterio se hace más eficaz y real. Y, si por otra parte, posesionado de su mixtificación, llegó a creer realmente en su crimen, ¿qué mejor victoria que erigir la impostura en verdad revelada? (151-52, énfasis en el original)

Como asesino, Baldomero tendría la posibilidad de convertir su “impostura” en “verdad revelada” para no verse reducido a un cronista de poca monta que registra los hechos. Y esa “revelación” viene dada a través del misterio de la literatura. Como mistificador, el escritor adquiere el estatus de impostor al asumir como verdadera la personalidad de sus personajes de ficción. En ese sentido, Piñera revierte la tesis de Pessoa para quien “[e]l poeta es un fingidor [...] que hasta finge que es dolor/el dolor que en verdad siente” (111). Baldomero, por el contrario, finge su crimen, y llega a creer que es verdadera, la ficción del asesinato.²

Mi propósito en este artículo consiste en explorar la relación entre crimen y arte en “El caso Baldomero”. En esta discusión, recupero las nociones de De Quincey, desarrolladas en su ensayo “On Murder Considered as one of the Fine Arts”, además de las contribuciones de otros críticos y del mismo Piñera acerca de los problemas de representación del crimen en la literatura.

EL CRIMEN Y SU REPRESENTACIÓN

En el cuento de Piñera, Baldomero, quien se declara culpable del asesinato del chino Wong, falla en convencer a los jueces del caso y a los lectores de su manuscrito, de ser el autor intelectual y material del crimen, a pesar de la “fría objetividad” (77) con la que expone los hechos. A lo sumo, Baldomero, autor de un extenso libro, no es más que

² El vocablo “fingir” tiene su origen en el latín *fingere* , que significa, entre otras cosas, ‘representar’, ‘inventar’. De este vocablo deriva la palabra “ficción”.

“un loco, y por añadidura, ‘literato’” (78), en palabras del detective Camacho, pero no un asesino.

El discurso de Baldomero fracasa a causa de la abundancia de detalles, por la astucia y la crueldad con que está narrado el crimen. En ese sentido, el texto se convierte, en palabras del narrador, en un “tejido de mentiras” (78), es decir, en un texto de ficción. Baldomero, como tantos otros asesinos famosos, se caracteriza por la necesidad compulsiva de representarse a sí mismo. Como paradoja, dicha necesidad va acompañada por la infabilidad (lo inenarrable) de la descripción del acto cometido. Josephine McDonagh comenta dicha infabilidad en los siguientes términos: “[t]he interesting point about these examples is the way in which the murderers constantly express the feelings that their accounts are inadequate to represent their actions, their desires, their guilt” (224). La inadecuación del asesino no sólo se encuentra en el orden de la representación sino también en el de la expresión del deseo y la culpa. Este tipo de imposibilidad es la que lleva a Baldomero a obrar por exceso, a exponer los hechos “con fría objetividad” (77), con “astucia y crueldad” (77), sofisticación, y a ofrecer una gran cantidad de detalles en la descripción de su acto criminal. Para Baldomero, esta inadecuación del lenguaje para representar su crimen y expresar sus deseos y culpas se traduce en una precisión y objetividad exageradas.

Otro de los problemas que plantea el texto escrito por Baldomero consiste en que la dimensión estética del discurso no debe asociarse con la belleza (elaboración o sofisticación) relacionada con la ejecución del crimen ni con los motivos del mismo. El detective Camacho se equivoca cuando le reprocha a Baldomero haber destripado a Wong

con un “matavacas”, —“daga florentina”, asegura Baldomero (131). Camacho también se equivoca en cuanto a los motivos (móviles) del asesinato de Wong. El mismo Baldomero, en conversación con García, es quien da una pista acerca de la dimensión estética del crimen:

—Es muy razonable su argumento. Además, caben otros móviles: venganza por celos, rivalidades comerciales, legítima defensa —eso también es un móvil—; y, para no dejar nada en el tintero, el de este crimen pudo haber sido un simple acto deportivo [...] a lo mejor hay por ahí un “deportista” que ha iniciado sus *performances* de destripamiento de comerciantes asiáticos. (115, comillas y énfasis en el original)

Baldomero no usa la palabra “estética” sino “deportivo”, y por este tipo de acto entiende la gratuidad y la teatralidad del mismo. Los deportes son eventos en cuyos movimientos lo que cuenta no es sólo la belleza o la gracia con que se ejecutan sino también la teatralidad del acto mismo. Clavé, amigo de la víctima, añade a esta lista de motivos otro que podría ser el equivalente del deportivo: “si hablamos de motivos imaginarios, de acuerdo. Son los únicos que puede aducir esa mente enferma” (143). La dimensión estética habría que encontrarla en los motivos imaginarios y en la teatralidad (por inefable) del acto del crimen.

BALDOMERO TEATRAL

La *performance* o teatralidad del asesinato es crucial para entender la dimensión estética del crimen. En “Piñera teatral”, prólogo a su *Teatro completo*, Piñera expresa:

“[c]onfieso que soy altamente teatral. Si no hubiera sido por la maldita literatura que ha hecho de mí nada más que un escritor, a estas horas el mundo estaría asombrado con mis golpes de efecto” (7). Baldomero, que en sus propias palabras no es otra cosa que “pura literatura” (98), se caracteriza por su teatralidad y es posible que en el momento de asesinar al chino Wong no tuviera en cuenta nada más que su propia actuación y la representación que del acto pudiera hacer. En ese sentido, cometer el crimen y “fingir” haberlo cometido encuentran su expresión en la actuación y en la ficción respectivamente.

De Quincey estima pertinaz la diferencia entre el acto “que se va a cometer” y el acto que “se ha cometido” (16). El primero, como todavía no se ha cumplido, implica una condena de tipo moral. El segundo acto, una vez cometido, debe ser considerado desde una perspectiva diferente a la moral y ser “tratado estéticamente”.³ De esta manera el acto criminal se convierte así en “a very meritorious performance” (16). Además de esta disimilitud, Piñera introduce otra con respecto al tipo de teatralidad: “¿[h]ay dos

³ El ensayo de De Quincey es crucial para comprender la relación entre crimen y estética. En dicho ensayo De Quincey afirma que “[m]urder, for instance, may be laid hold off by its moral handle (as it generally is in the pulpit and at the Old Bailey), and that, I confess, is its weak side; or it may also be treated *aesthetically*, as the Germans call it —that is, in relation to good taste” (13, énfasis en el original).

El adverbio *estéticamente* es usado por primera vez por De Quincey para referirse a un asesinato. Estética en ese sentido significa echar a un lado las consideraciones de tipo moral. En “El caso Baldomero”, Piñera cita a De Quincey como un alto exponente de la relación entre crimen y estética.

tipos de teatralidad? ¿Una en la vida y otra en las letras? Dirán que aquél que las realiza en acto no puede realizarla en palabras” (8). Esta diferencia es lo que lleva a los enemigos de Baldomero, Clavé y Camacho, y en cierta forma al narrador, a ver en éste al “literato” y no al criminal. Baldomero se encuentra condenado a la teatralidad de las palabras, es decir, a fingir en palabras lo que no ha llevado a cabo en acción.

Baldomero insiste en la materialidad teatral del “acto cometido” en vida, de la cual parte su elaboración estética. Baldomero es consciente de esta teatralidad cuando asegura que “¡[l]a daga tiene que estar en el *teatro del crimen!*” (134, el énfasis es mío). Clavé es mucho más contundente acerca de Baldomero, al afirmar que a éste último “le fascinan esas *teatralidades*, aunque no tenga cojones para realizarlas” (140, el énfasis es mío). Tanto en la cita anterior como en ésta se manifiesta la importancia del acto criminal como representación teatral. En la primera cita, es claro que Baldomero se imagina el espacio en que se cometió el crimen como un escenario y el acto del crimen que supuestamente cometió como una representación. Y es a este tipo al que se refiere Clavé cuando dice que no las “realiza”, lo que significa que se las imagina.

Pero el colmo de la megalomanía teatral de Baldomero, como lo califica Camacho, lo constituye el título de uno de los libros escritos por él: *Cómo privar al mundo de un monumento de la literatura*. En dicha novela se narran las peripecias de un escritor genial que “habiendo compuesto la obra literaria más grande de todos los tiempos, decide sustraerla al conocimiento del público, pero no sin antes haber anunciado que la tiene depositada en cierto lugar, y

empaquetada junto a una bomba reloj que estallará tal día, y a tal hora” (125-26). En ese sentido, la novela perfecta se parece al asesinato perfecto. Ambos carecen de la firma de sus autores y allí radica precisamente su perfección y genialidad, ya que quedarán en secreto los detalles y las circunstancias de estas dos obras.

Con respecto al anonimato del crimen, el mismo Baldomero expresa que debió haber cortado unos cuantos cabellos de la víctima, debió haberlos empapado con su propia sangre y debió haberlos guardado en una cajita para presentarlos después como prueba. Camacho, en su informe, considera una contradicción la actuación de Baldomero cuando expresa: “¡[p]aradójico comportamiento! Un hombre que comete un crimen perfecto, tiene buen cuidado de no dejar huella alguna, y un buen día se presenta a la justicia para señalarse como autor del homicidio. Entonces la justicia le exige pruebas; por haberlas suprimido, él no puede aportarlas” (147). Pero según Baldomero, el autor de un crimen imperfecto es un “asesino primitivo”. Los verdaderos asesinos han perfeccionado sus asesinatos: “[*l*]a *conditio sine qua non* del asesino de gran escuela, es el anonimato. Un crimen perfecto sólo tiene una imperfección: no puede ir calzado con la firma de su autor” (93). De manera que el autor material e intelectual de un crimen perfecto tiene que permanecer incógnito. El autor del crimen sólo puede salir de dicho anonimato a condición de representar su crimen en un texto que debería ser perfecto.

Pero, como contradicción, es esa perfección del anonimato lo que convierte el crimen en texto de ficción y en discurso fallido para convencer a sus lectores. La escritura de Baldomero no es convincente en cuanto a la autoría del

asesinato, pero es una escritura que triunfa como literatura. Baldomero asume su proyecto literario como una agonía de la inefabilidad. Su texto —no importa su naturaleza— tiene que fracasar porque excede los hechos en su intento de representarlos. Es lamentable que Baldomero, autor de un asesinato y de un libro, llegue a hacerse famoso a causa del primero y no del segundo.

A diferencia de De Quincey, Piñera no considera que el crimen, en sus “golpes de efecto” (“Piñera teatral” 7) teatrales, esté exento de valores morales. La literatura y el crimen comparten un carácter demoníaco. Es por lo que Baldomero se hace pintar, en “pose luciferina” (82), un retrato al óleo de grandes proporciones con una leyenda que reza “Baldomero, Príncipe de las Tinieblas” (81). En el cuadro, Baldomero, que en su propia opinión no es más que “pura literatura [...] aparece al pie de un abismo, con la mirada perdida en el vacío, entre grises y blancos espectrales” (81). Esta descripción refleja la representación imaginaria que tenía Baldomero de sí mismo y de la actitud frente a su propia vida, que de acuerdo con el narrador, era “‘un círculo infernal’, real o imaginario” (104).

EL DETECTIVE COMO CRÍTICO

Hasta ahora he examinado la participación de Camacho en la dilucidación del crimen sin enfatizar su papel de detective como crítico de la ficción escrita por Baldomero. Éste es una figura importante en la relación entre crimen y estética. Al detective se le ha considerado como artista, como doble del criminal, pero no se ha estudiado como crítico, tal y como sugiere Chesterton: “[t]he criminal is the crea-

tive artist; the detective only the critic” (Black 41). Ahora bien, dentro de la consideración de aquél como crítico, habría que establecer una distinción. Camacho falla como detective al no poder descubrir ninguna pista del crimen, pero triunfa como crítico al legitimar como ficción el texto baldomeriano. Según Camacho, “Baldomero podrá ser estudiado desde cualquier ángulo, pero desde cualquiera que no sea el de la Criminología. En mi concepto está en las antípodas de la criminalidad. Para mí no es otra cosa que un loco, y, por añadidura, literato” (148). Si el error de la escritura de Baldomero consiste en el “exceso”, lo cual le otorga una dimensión estética, el error de Camacho consiste en lo contrario, en descartar la dimensión estética del crimen al utilizar la palabra “literato” como despectiva. Camacho se apega a las reglas de su profesión: “en mi oficio, la imaginación nada tiene que hacer. En mi oficio se aportan pruebas irrecusables o uno se calla la boca” (145). Esta última parte de la cita es una clara alusión a Baldomero, que no aporta pruebas y que a la vez pregona la autoría del asesinato del chino Wong. La paradoja que se sugiere es muy clara: Camacho descalifica a Baldomero como asesino pero lo legitima como literato.

Como crítico realista, Camacho cae en la trampa de la referencialidad y el mimetismo al no poder encontrar en el texto baldomeriano una descripción exacta que se corresponda con la realidad de la escena del crimen. El personaje le responde con el argumento de que él, Baldomero, no se encontraba allí con “carácter de detective, sino de asesino” (146). Y añade que “[c]uando se tiene un velo de sangre en la vista, los objetos pierden su contorno” (146). Baldomero se confiesa, además, opiómano “por curiosi-

dad estética” (128). Y es el bloqueo causado por el terror lo que le impide dar cuenta de su acto criminal.⁴ Para McDonagh, este terror paralizante del asesino y del esteta encuentra su respuesta en lo sublime: “the sublime experience, in which the subject was confronted and overwhelmed by an unrepresentable experience, such as the infinite magnitude of nature, was followed by a checking or, in Neil Hertz’s words, a blockage, in which the subject had consciousness of his inability to comprehend” (224). Esta incapacidad de comprensión corre paralela con la inefabilidad de representación y autorepresentación del acto criminal por parte del asesino. Es un contrasentido que dicha inefabilidad, en el caso de Baldomero, consista en el exceso de elaboración, o sea, en la perfección y, como consecuencia, en la incredulidad por parte de Camacho y los demás lectores.

De esta forma, Baldomero, en su discurso, obtiene una doble victoria: una, estética, y la otra, moral. La victoria moral la obtiene sobre Camacho, que no pudo probar su culpabilidad. La autoría y la culpa se encuentran vinculadas. La primera se utiliza más en cuanto a la obra artística y la segunda en el crimen. Sin embargo, Baldomero, culpable de un libro, quiere también probar su culpa(bilidad)

⁴La etimología de la palabra “asesino” proviene del árabe *hassasi*, que significa literalmente “bebedor de hachís”, un estupefaciente consumido por los seguidores musulmanes del Viejo de la Montaña para cometer sus asesinatos. La opiomanía de Baldomero, confiesa el mismo, se encuentra vinculada no sólo a la estética sino también al crimen. Otro de los autores citados en el cuento es el poeta Baudelaire, quien experimentó con drogas.

de un crimen. El hecho de que Camacho no pudiera probar su culpabilidad no lo exime de la culpa que lo lleva a confesar. La victoria estética la obtiene sobre el ridículo, al retirarse a tiempo de la vida pública para evitar así su encarcelación, no por asesinato sino por locura. Pero la victoria estética sobrepasa las consideraciones de Baldomero; esta victoria debería ser el resultado de su victoria moral. Al no poderse probar su culpa(bilidad) moral acerca del crimen a través de su escritura, la misma adquiere una dimensión estética cuyo promotor es el mismo Camacho que, como crítico realista incapaz de ver en dicha obra una prueba del crimen, le otorga una dimensión estética al texto baldomeriano.

CONCLUSIÓN

En este artículo he analizado la estrecha vinculación entre el crimen y el arte planteada en “El caso Baldomero”, quien recupera las nociones del ensayo de De Quincey. Piñera, sin embargo, establece disimilitudes entre los tipos de teatralidad, esenciales para la comprensión de su literatura. A diferencia de la “teatralidad en la vida” o de la “teatralidad del teatro”, la “teatralidad en las letras” posee el poder y la superioridad de la representación imaginaria sobre la materialidad y concreción del hecho real.

Si García como narrador es el *alter ego* de Baldomero, éste último se convierte en el *alter ego* de Piñera, quien percibió su triunfo en las letras como un fracaso teatral: “[l]a triste, limitada y caricaturesca literatura me jugó la mala pasada de encerrarme en su cárcel, dejándome paralizado para la comisión de esos actos en donde uno es el eje, el

punto de mira” (“Piñera teatral” 7).⁵ Tanto para Baldomero como para Piñera, la victoria sobre el crimen y la realidad consiste en haber demostrado que la “teatralidad en las letras” supera dicha realidad en cuanto a las ricas posibilidades imaginarias.

OBRAS CITADAS:

Black, Joel. *The Aesthetics of Murder*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1991.

De Quincey, Thomas. “On Murder Considered as One of the Fine Arts”. *De Quincey’s Collected Writings*. Vol. 13. Londres: A. & C. Black, 1897. 9-124.

McDonagh, Josephine. “Do or Die: Problems of Agency and Gender in the Aesthetics of Murder”. *New Feminist Discourses*. Ed. Isobel Armstrong. Londres: Routledge, 1992. 222-37.

Pessoa, Fernando. *El poeta es un fingidor (Antología poética)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

Piñera, Virgilio. “El caso Baldomero”. *Muecas para escribientes*. La Habana: Letras Cubanas, 1987. 77-152.

_____. “Piñera teatral”. *Teatro completo. Virgilio Piñera*. La Habana: Ediciones R, 1960. 7-30.

Valerio-Holguín, Fernando. *Poética de la frialdad: la narrativa de Virgilio Piñera*. Lanham, MD, New York y Londres: UP de América, 1997.

⁵ Piñera parece haberse debatido durante muchos años entre la “teatralidad en la vida” y la “teatralidad en las letras” cuando opone su “cuerpo-teatro” a su “carne literaria” en varios escritos.

¿Es “La isla en peso” una escritura anti(estética) de la cubanía?

Luis A. Jiménez
University of Tampa

Por la bibliografía recién consultada de Virgilio Piñera, se deduce que la mayoría de los libros (13 hasta la fecha¹) y los artículos (muchos de ellos publicados después del fallecimiento del autor) se centran en su teatro y su narrativa. Al menos, la consideración de los investigadores ha revisitado estos dos géneros, pero algo diferente ocurre con su poesía. Conviene precisar, sin embargo, que después de su traslado a La Habana en 1939, el autor comienza a componer poemas reproducidos inicialmente en *Espuela de Plata*, revista de corta duración en círculos habaneros.² Producto de esta temprana época literaria fue la publicación de su primer poemario *Las Furias*, en 1941. La carencia de estudios críticos sobre este género justifica una mirada poética (anti) estética³ a “La isla en peso” (1943), en el segundo poema-

¹ El único libro reciente sobre la poesía de Piñera que pudimos consultar es el de Enrique Sainz.

² Estos datos palmarios, y otros más a lo largo de este estudio, provienen del libro de Thomas F. Anderson (24, 35-36).

³ La lectura de la “antiestética” en los *Cuentos fríos* de Piñera en el artículo de Carmen Ruiz Barrionuevo nos animó a adoptarlo como título cuestionable puesto que intentamos probar lo contrario.

rio de Piñera,⁴ un aporte formidable a la lírica cubana por su novísima postura militante a favor de una poesía renovante en la literatura de la Isla de esa época.

“La isla en peso” provocó una polémica bastante adversa del libro de Piñera por parte de dos autores contemporáneos a él.⁵ Por un lado, Gastón Baquero opina que el libro reproduce una “versión sin historicidad de una isla plástica, extra-cubana, ajena por completo a la realidad cubana [...] viene a aportarnos una de las tendencias extremistas, negativistas, deformadoras intencionales de nuestra realidad” (308-09). La reacción negativa de Cintio Vitier, por otro lado, dirige la atención crítica hacia una “visión antipoética” del texto y, por esta razón lo excluye de su antología *Diez poetas cubanos* (1948), por considerarlo una “falsa experiencia pseudo-nativista” (79) que se aleja de todo historicismo.⁶

⁴ En 1969 se publicó en La Habana *La vida entera*, seguido de *Una broma colosal* en 1988, poemario con más de 50 trabajos literarios descubiertos entre las 18 cajas que tenía en su casa. En nuestro asedio crítico se citará la versión del poema de “La isla en peso” (37-49) que aparece en *La isla en peso. Obra poética*.

⁵ No entramos de lleno en la acalorada polémica entre la pareja dispareja de Lezama y Piñera archicommentada por los críticos, pero sí al menos queremos dejar enunciado el hecho. Sólo basta mencionar las “furias” de éste contra aquél; “van contra tu poesía y van contra la mía, contra él y mi persona y contra el tú de la tuya y el de todos” (“Cartas a Lezama Lima” 273).

⁶ La animosidad intelectual entre Piñera y Vitier resuena en *Lo cubano en la poesía*, libro de éste último publicado diez años después. Al comentar “La isla en peso”, acusa al poemario piñeriano de subvertir lo realmente cubano. Parafraseando las palabras de Vitier, el crítico sostiene que Piñera transforma la nación en “una caótica, telúrica y atroz Antilla

De un modo más asertivo, Reinaldo Arenas comenta favorablemente diciendo que “La isla en peso” es la “base de toda la obra piñeriana; él nutre y fundamenta lo mejor de su creación dándonos las claves para su comprensión global” (39). En la misma página que citamos, asevera también que la obra documenta y resume en “frenética espiral” la historia de nuestro país, “castrado en sus esencias” de su condición típica insular. Al echarle otra mirada a la “Isla”, el crítico, poeta y ensayista cubano Virgilio López Lemus indica que Piñera “inaugura una línea de mayor cubanía... No puede entenderse a este creador sin ver a la par el proceso histórico en el cual se formó intelectualmente” (142, 146).

Impulsada con anterioridad la historicidad de la obra, se procede en este breve apartado a un comentario sobre el tópico tan actualizado, sobre todo con respecto a esta corriente estética posmoderna en la nueva novela histórica hispanoamericana.⁷ El texto contempla parcialmente la historia cubana, con matices de su propia visión en el presente, pero además retrocede a un pasado inmediato y a menudo no muy lejano con hechos de sucesión dignos de recordarse. El tiempo pretérito se actualiza en el cúmulo de memorias agrupadas que irrumpe sin orden en el presente de la enunciación. No se insta aquí a monumentalizar el modelo historiográfico, sino que, por el contrario, se pre-

cualquiera”, debido a una mirada de “autoexotismo” con el apoyo de un “resentimiento cultural” (407).

⁷ En un artículo sobre Matías Montes Huidobro, estudiamos cómo el autor brega con la historia cubana en su novela *Concierto para sordos*.

tende echarle mano a éste cuando sea necesario, porque genera desafíos epistemológicos del pasado, proyectados en el presente para imaginarlos en el futuro de la nación (Richards 11-15).

Se debe elucidar *cómo* el autor acude a su noción de “historia” de una manera (anti)estética, por así llamarla para nuestra explicación textual, dejando a un lado los juicios de Baquero y de Vitier. O mejor dicho: nos podemos apoyar en un fragmento autobiográfico de Piñera en el que expone que existe una *nadahistoria* conducente sin poder evitar hacia la “morfología de la vaca o del lagarto” (“La vida tal cual” 22-23). Y si la historia no es nada, en específico la de Cuba, se puede explicar de este modo *cómo* este concepto de negación se integra en el proceso de su escritura, ya que para él escribir lo mantenía vivo en la nadería que siempre lo acosó.

La historia y la literatura, ya sea narrativa, teatro o poesía, constituyen, en apariencia, dos disciplinas con estrategias discursivas distintas, pero que a veces se acercan en mutuo acuerdo en el diseño válido del conocimiento. Toda obra poética basada en datos históricos, y hay muchas a lo largo de los siglos, refleja la sincronía, el “ahora” y la diacronía, el “ayer” del lenguaje, bajo cuya organización deíctica el autor crea en el texto su discurso propio, a propósito de Piñera, lacerante y despojado del paisaje sublimado. En la crítica que nos ocupa importa también averiguar qué es lo particular de Piñera, qué es lo que hace de él que patentice al autor y este juego de juicio explicativo asuma una indagación de sus valores artísticos. Urge, pues, la ocasión de examinar el fenómeno (anti)estético Piñera a través de “La isla en peso”, una composición de juventud en verso libre, pero de larga extensión.

El poema concurre con la novísima postura de un momento literario a favor de la renovación poética, desprovista de la intensidad metafórica o mítica: Piñera el “Furioso” contra Lezama el “Narciso”.⁸ Es un texto embrionario al que se enfrenta tempranamente el escritor para poetizar la devoradora realidad isleña, ese dolor a lo cubano que lo afectó, y que no se mitigó hasta su muerte. Por paradójico que parezca, en nuestro suelo patrio se ha vivido los infortunios y las calamidades, nutriéndose del chiste, la ironía, el sarcasmo y el humor carnavalesco hasta el punto de lo escatológico.⁹ Acaso sea por este motivo que se refugie recurrentemente en el ladrido del can o en la imagen de su acto orgánico rutinario: “¡[o]h, perro mío, orina más y más con tu pata levantada!” (66).¹⁰ La “visión antipoética” a la que alude Vitier constata una versión escatológica de lo cotidiano: reproducir la orina del perro. Es un acto natural del “mear” popular, y con perdón de los exponentes del esteticismo, algo que todos hemos presenciado en alguna ocasión a la sombra de un árbol o en el poste de una esquina. De allí que lo que pudiéramos llamar (anti)estético

⁸ Leemos en *Las Furias*: “Necesito las Furias/ —flor de ira ladrando entre las tumbas./ Cruel Narciso” (23).

⁹ Prueba de ello se observa en *Una broma colosal*, poemario póstumo en el que Piñera juega con el lenguaje coloquial de manera burlona y satírica.

¹⁰ El perro es una imagen constante en sus dos primicias: “Las Furias” (23-25) y “Elegía así” (26-27). Para el poeta, este animal con su inocencia lame las miradas ajenas y su ladrido emite palabras de sonidos lustrosos ante el triste espejo de la muerte. Este perro se convierte en sinécdoque inequívocable de la sumisión del sujeto humano ante las circunstancias adversas.

se explica sin artificialidad, conforme al orden del reino animal.

El poeta destituye la tradición lezamiana, y con su estilo cómico y trágico a la vez, sin mímica tampoco, se aproxima a la absurdidad del ser humano envuelto en las trampas de las exigencias de la existencia, más cercano a la anti-poesía de Nicanor Parra que al modelo estético de Nicolás Guillén y de Emilio Ballagas que los críticos observan en comparaciones que todavía restan por probar. Sin rebuscar intertextualidades con Parra, se puede afirmar que Piñera establece una ruptura del patrón canónico lezamiano a favor de un idioma popular asequible en el que la palabra adquiere el subrayado satírico o irónico, a menudo cargado de tintes de choteo o de risa en la poesía de lo cotidiano. En cierto momento el autor recurre a la imagen del aullido del perro cuando se queda sin otros “símbolos” para la escritura, lo que expresa con esencia metapoética¹¹ para los partidarios de esta vertiente estética.

En el arranque inicial de “La isla en peso” el hablante adquiere una conciencia histórica adversa detrás de la “poética de la geografía”,¹² frente a la imprecación que lo envuelve y rodea, esa “maldita circunstancia del agua por todas partes” (37). Dulce María Loynaz se integra geográfica y

¹¹ En “Poema para la poesía” nos alerta cómo la voz lírica se transforma en ladrido en el que participa el creador (64-65). El enunciado reza así: “¡[o]h perro, perro mío, aúlla,/ ofrécame un poema de aullidos [...]/ tú mismo lo leerás,/ mientras yo quemó los demás poemas!” (67).

¹² Patricia Yaeger establece una “poética de la geografía” que requiere un espacio determinado para la investigación de las metáforas y otras estructuras estéticas dispersadas en cualquier producción textual.

metafóricamente al mapa literario de la nación en su poema “Isla”: “[r]odeada de mar por todas partes,/ soy isla [...] Soy Tierra...” (78). Guiada por el fluir acuático en la creación, la poeta se lanza a éste en una búsqueda insaciable de lo sano: la purificación del cuerpo y del espíritu. De forma divergente, Piñera faculta al hablante para que se explaye contra lo maligno de la realidad socio-histórica cubana. La percepción preconcebida se agudiza después de la imprecación cuando se hace gráfico que “el agua me rodea como un cáncer” (37). El símil anterior, que se pudiera traducir en términos de la metáfora de una enfermedad insular, desropa el drama nacional de Cuba en ese momento histórico que le tocó vivir a Piñera casi en penuria cuando contemplaba a su perro orinando y veía a otra mujer masturbando “noche a noche, al soldado de guardia en medio del sueño de los/ peces” (37). Al plantear lo (anti)estético, cabe aclarar que la masturbación es parte de la sexualidad humana, no un tabú interpretativo porque *La Biblia* ni la aprueba ni la condena.

El discurso piñeriano desnuda la “Isla” en todo su contexto socio-histórico, y en muchas instancias a través de la imagen del agua, reconocimiento geográfico de la insularidad hiriente. Para el hablante en esta insularidad se afinsa en “la eterna miseria que es el acto de recordar”, después que la condición adánica precipita su “metamorfosis” (37). Es entonces, bajo este cambio visionario de la mísera realidad humana, que percibe la pobreza de diez hombres muriendo “en un cuarto por compresión” y describe la desnudez de una pordiosera resbalando en el agua mientras “se lava uno de sus *pezones*” (37, mi subrayado). Se emplea aquí un vocablo prudente si se compara con “las tetas de mi madre”

(42), apretadas por el cinismo en la sonrisa del europeo, recordatorio histórico del pasado imperial que se apropió de la nación. El intento de corporeizar gráficamente la fealdad en la poesía resulta de por sí un modo auténtico de representar el lenguaje *sobre* y *en* el cuerpo de la escritura.

La crudeza del lenguaje en los enunciados anteriores (orina, masturbación, tetas) trae a colación la poética del cuerpo que muchos de los críticos han analizado en la totalidad de la obra (Ruiz Barrionuevo y Juan Carlos Quintero Herencia,¹³ entre otros). Se ha citado en numerosas ocasiones un artículo de Piñera titulado “Discurso a mi cuerpo” del que extraemos unas líneas con propósito explicativo: “como en el suceso criminal te digo ahora, mi cuerpo: ‘Al fin te tengo [...]’ Eres tú el inguible, el intraducible, el refractario, asomarte a ti era como asomarme a una negra superficie que no me reflejaría [...] Y todo esto a ti, que aparecías limitado por dos frases lapidarias: ‘dar el cuerpo; dar el cuerpo...’” (35).

Al parecer, en estas líneas Piñera con un estilo lapidario conciso inscribe su cuerpo en una piedra perdurable. Afortunadamente, a diferencia de Narciso, el autor no creía ver en el texto su propia imagen en el espejo, puesto que ésta como signo agonizante y especular destruiría la sucesión simbólica de las fantasías corpóreas. En el ajeteo de la creación de “La isla en peso”, sin embargo, el poeta en muchas instancias líricas cede su olor “debajo de las brazos” (38) a la corporeidad de los “Otros”. En función de estos

¹³ Coincidimos con el juicio del crítico cuando sostiene que este texto es clave para interpretar la obra de Piñera (408).

“Otros” la voz poética vocifera a los cuatro costados los males que aquejan a Cuba, sin autorretratarse. Piñera no presume de Narciso, sino que refleja el cuerpo ajeno en sus versos: “los once mulatos fálicos [que] murieron en la orilla de la playa” al disputarse una piña (38). Los “falos de los hombres” no deben interpretarse en términos de la longitud del pene entre la mulatez y la negritud, ni tampoco debe entenderse como una postura subversiva contra la lógica cultural ortodoxa, pese a que el escritor no abogaba a su favor.

Esta postura ortodoxa se empecina en descifrar lo atípico, la transgresión, lo abyecto, la caída del paraíso que en la obra de Piñera se expresa con ironía: “dos cuerpos en el platanal valen tanto como la primera pareja,/ la odiosa pareja que sirvió para marcar la separación” (49). En un ensayo de Roland Barthes, el crítico sostenía que el discurso amoroso es el gesto del cuerpo captado en la acción, no contemplado en reposo (7-12). A nivel del cuerpo cotidiano, la pareja participa en el acto sexual sin tapujos ni limitaciones y sin las distinciones genéricas que se han propiciado en los cánones contemporáneos.

Al llegar a este punto en la lectura del libro, se evidencia, dentro o fuera de la cubanía, que el receptor del poemario puede ser el actuante *voyeur*, el que impone su imaginación y penetra en el juego lúbrico (peniano o vaginal) en la grafía de la escritura para de allí derivar la excitación sexual o su morbosidad insaciable si es que desea ir más allá de lo dicho en la página escrita. Piñera propone y el lector del texto dispone si se encomienda a la (anti)estética del discurso. El encabalgamiento del lenguaje se impregna con transparencia erótica en los instantes que “la virgini-

dad que comienza a perderse”, en el desnudar de dos cuerpos, “flor de calentura”, en el “contorno de una mujer y un hombre frente a frente/ [que] entran ingrávidos en el amor” (40, 48, 47).

La ligereza amorosa del enunciado culmina en la doble metáfora del placer carnal y la muerte del Deseo (con mayúscula). Se desencadena por la necesidad orgánica del cuerpo, el *coitus interruptus* manifestado a través de los siglos por las culturas orientales y grecorromanas. La lírica de la música moderna y liberada de los Beatles dispersa en la cultura popular decía: “todo lo que Ud. necesita es amor”, temario que apunta hacia la actividad del erotismo como producto, analogía, alternativa y forma de expresión de la sexualidad (Kellman 10). El lirismo de la canción de los Beatles se acoteja a “La isla en peso” sin prejuicios sociales ni raciales. Ya en los cuarenta, Piñera se anticipa y aboga por el derecho sexual de la pareja, lo que se transparenta más tarde en la revolución de la sexualidad de los sesenta. Pese a la sociedad cerrada que envuelve el provincialismo en la época del poeta, en el poemario se identifican “los caóticos símbolos de amor” palpables en dos sujetos entregados al goce de la carne en el lecho de la cama (40). Pero en el caos de la fogosidad de la carne se traza una huella onírica con la presencia de la fantasía de un carnaval que comienza en la madrugada con “el canto del gallo”, mientras que en un gesto absurdo “la espantosa gallina pone un huevo blanquísimo” (44, 45).

En varias instancias discursivas del libro, se evidencia que Piñera poetiza una teoría del cuerpo fragmentada ante la mirada al misterio del trópico que habita. No se limita ahora a la unión ardorosa de la pareja erotizada en el platanal,

un espacio comprometido a la idiosincrasia de sus ciudadanos, motivados por la sorna y el choteo escatológicos que a veces la define y, por eso, la (anti)estética del lenguaje nunca podrá cambiar la cubanía que Piñera patentiza.

El autor autentica la tierra cubana de la era precolombina mucho antes de la invasión del imperio español. El hablante recrea la imagen pacífica de los siboneyes, los primeros habitantes de la historia fundacional de la nación, extinguidos, junto a los taínos, por el furor de los invasores en plano de conquista colonial y amorosa, ya que se mancomunaron con las indígenas. Lo pone bien claro en una diatriba cuando enuncia que es “el primer contacto carnal en este país, y el primer muerto” (38). Alude a los “caballos de los conquistadores” fornicando con las yeguas en suelo cubano (38). El sujeto poético también rememora el “areíto”, la ceremonia religiosa de los taínos, dentro de sus comunidades (los bateyes) históricamente “desaparecido para toda la eternidad”, aunque todavía queda el símbolo de la “palma” real y de las “pencas” de yagua de los bohíos de los indios, poetizadas bajo el soplo del viento por Piñera en el texto (38, 45).

Vale precisar la exactitud textual del areíto, ya que por sus convergencias artísticas se acerca a la tradición histórica de la afrocubanía. Este término expresaba el baile y el canto de los taínos al compás del tambor que duraba por días, como luego sucederá con la tradición del carnaval, cuajada de tintes afrocubanos. Prevalece en el discurso la imagen de estos indios y, sobre todo, el destino mortífero de los siboneyes. Entretanto, el hablante cavila entre el sarcasmo y la duda ante la crueldad de la colonización. En tono revisionista expresa: “el último ademán de los siboneyes/

y cavo esta tierra para encontrar los ídolos y hacerme una historia./ Los pueblos y sus historias en boca de todo el pueblo” (41). Poesía esclarecedora e historia auténtica se alían diacrónicamente para validar el pasado en el territorio de la nación. Es irónico que esta empresa literaria de Piñera no corresponda a lo “antihistórico” en la mirada de Baquero, así como la visión de lo “antipoético” en la de Vitier.

Pero la historia del pueblo no termina allí, puesto que continúa alimentándose de la herencia afrocubana con la religión, la música y la danza propias de nuestra tierra. El sincretismo religioso forma parte indisoluble de la cultura cubana gracias a la fusión del cristianismo español y el paganismo africano. Tomemos como paradigma Santa Bárbara, que en la Regla de Ocha ejemplifica la parranda y el baile. Del texto extraemos un fragmento paródico de la santería que acentúa la experiencia iniciática del hablante, el observador del conocido toque de santo: “[I]legué cuando daban un vaso de aguardiente a la virgen bárbara,/ cuando regaban ron por el suelo y los pies parecían lanzas” (38). Bajo los efectos del alcohol la descarga del ritual de la santería intensifica y moviliza las extremidades de los participantes que en la posesión del espíritu se metaforizan en armas ofensivas en una explosión dramática. Nos aventuramos a decir que, visto desde una perspectiva catártica, en la imitación colectiva el sujeto se transforma mentalmente (el trance inicial) para liberar el inconsciente (la sacudida) en un intento de purificación y de alcance espiritual al más allá para implorar los favores de Changó.

La poesía, mediatizada bajo los acordes de la música y la danza, se asocia intertextualmente al folklore de la afrocubanía. Para el hablante del poemario, esta tradición cultu-

ral se conjuga en “[e]l baile y la isla rodeada de agua por todas partes” (39). En el fondo escénico de la obra resuena el ritmo del tambor, instrumento de raíz dahomeyana que despierta y coacciona el ánimo de los concurrentes. Se rescatan los sonidos de la música para elucidar cómo reaccionan los participantes y, al mismo tiempo, este impacto anímico sirve de diatriba contra el eurocentrismo: “[t]odos se ponen serios cuando el timbal abre la danza./ Solamente el europeo leía las meditaciones cartesianas” (38). Irónicamente y en el fuego de la disputa, el enunciado parece aludir a la falta de dote a la razón, el sinsentido del cubano, al contraponerlo al racionalismo a la ultranza del foráneo, ese “inevitable personaje”, el antagonista usurpador que desfilaba burlado por el texto demostrando el aire de superioridad que lo caracteriza.

De la herencia de los areítos taínos la música y la danza cubanas evolucionan y se desarrollan ritmos permutables. Las raíces precolombinas del folclore iniciático entroncan con el patrimonio afrocubano pronunciado en el poemario: el “toque de bongó”, el “choque de las claves”, las “maracas pulsadas”, el güiro y otros instrumentos musicales que en encabalgamientos repentinos e intercalados convidan al “guateque” y la “conga” del continuo y vertiginoso carnaval que es la vida en la Isla. Todo esto lo dejó bien claro la *salsera* Celia Cruz en su canción, muestra de una sensible-ría comprensible diseminada por la cultura popular. Piñera logra identificarse con el pueblo por medio de vocablos y frases accesibles a la gente, el poeta envesado en la superficie del “espejo” desde donde se deja ver a sí mismo y refleja la realidad cancerosa que lo asedia cuando proclama su concepto de la *nadahistoria*.

Basado en la esencia de esta tierra tropical, el hablante del texto detiene la mirada ante el cañaveral y el tabaco, dos productos cubanos históricamente vinculados a la economía nacional. Pero cabe otra explicación plausible de este contrapunteo; o sea, la simultaneidad del verso que refuerza la variedad racial en Cuba: el azúcar (el blanco) y el tabaco (el negro), tópico tal y como lo elabora el etnólogo cubano Fernando Ortiz en su libro sobre este tema. Nuestra propuesta explicativa se comprueba con armonía en la solemnidad extrema de “los primeros acordes y la antigüedad de este mundo:/ hieráticamente una negra y una blanca” (38), que se expande en “las eternas historias de los negros que fueron,/ y de los blancos que no fueron” (42) esclavos durante el cautiverio imperial. La voz lírica constata con validez histórica que Cuba instituye una amalgama racial en el mestizaje nacional filtrada gracias a “las eternas historias blancas, negras, amarillas, rojas, azules,/ —toda la gama cromática reventando encima de mi cabeza en/ llamas—” (42), el fuego terrestre de la creación de Piñera.

Cuatro momentos temporales prevalecen en la segunda sección del poemario en la que se abre de nuevo el “cáncer:/ madrugada, mediodía, crepúsculo y noche” (43), y todos ellos engarzados al peso de la “isla más bella del mundo” (43), enunciado que debiera despertar el ánimo a los exponentes del esteticismo. Con la llegada del primer ciclo caen las primeras gotas de lluvia y de neblina en una huella luminosa “de un sueño mal parido,/ [...] / Es la hora terrible./ [...] / Es la hora terrible” y el terror se confunde en “un pueblo [que] escapa de su propia piel” (44, 45), la continuidad de la escritura del cuerpo. Por lo general, la piel repre-

cultura. En un ademán de personificación sentenciosa, se acude de nuevo a la secreción líquida en la representación escatológica del destino cubano: “el mediodía orinando hacia arriba,/ orinando en sentido inverso a la gran orinada” (46-47).

La susodicha implicación escatológica del mediodía progresa y desemboca alternadamente en el arribo del crepúsculo cuando el paisaje se convierte en el envés del “espejo”, la otra cara de la mirada especular. Al mirarse en éste, el autor mismo se adueña del texto, aquilata la creación en una recordación metapoética “de una poesía natural, no codificada, me viene a los labios:/ [á]rbol de poeta, árbol de amor, árbol del seso” (47-48). En este tercer ciclo el árbol, producto de la tierra, funge de raíz de lo creado, pese a que la falta de intervención divina ya ha acechado casi desde el comienzo del libro: “justamente en el momento en que nadie cree en Dios” (38), la irreverencia de Piñera que los críticos han detectado en su vida y obra.

En el ciclo cerradero del poemario, la noche se envuelve en poesía y en el despertar del olfato. Si el espacio diurno sugiere un significado que viene a sumarse al sentido propio de la orinada, el ambiente nocturno denota las fragancias de las “narices [que] azotan el aire”, una flor que pronto cuajará de “millares de pétalos” cuando en el noctabular del pueblo “los cuerpos se encuentran en el olor” que ellos mismos provocan (48). La Isla es jazmín, olor a baile y bailadores que trasnochan al compás de los instrumentos musicales. No obstante, el aire de la noche insular se interrumpe por el europeo “que deja su cagada ilustre,/ a lo sumo, [después de] quinientos años” de presencia estercórea (48). Como subraya el hablante, no importa que sea una

procesión o el desfile del carnaval, la noche satura “con su olor y todos quieren copular” y arrancar de una vez por todas las “máscaras de la civilización” (49). En otras palabras: el disfraz hipócrita del Imperio no puede competir con la inigualable belleza paisajista y la sensualidad airosa de la cubanía. Así, pues, se completa el ciclo temporal de la creación lírica.

¿Cuál es el peso de la Isla en el texto? En la opinión de la voz poética, Cuba sería una visión idílica del trópico, provista del verde jugo de las aguas, la luz redentora de Yara, un ramo de albahaca y una hoja de yagruma. Ahora bien, adversamente y debido a la fatalidad insular que ha asediado la nación, también sería el peligroso caimán en la ciénaga, el mango podrido, el excremento que nutre, la masa de sangre, la sífilis de los europeos, una excrecencia bajo el olor de una noche antillana ante el hechizo atávico de los conquistadores. En suma, la Isla es el olor de la lluvia ante la realidad socio-económica de un pueblo que teje y desteje testimonios históricos, ya sea en el areíto taíno, en una procesión de congas o en las comparsas del carnaval cubano.

¿Qué es la Isla a lo largo del poemario? En primer lugar, Cuba es agua, tierra, fuego y aire que mueve suave y rítmicamente los cañaverales y las palmas. En segundo, y de acuerdo con el hablante, la nación representa también el renacer de un pueblo atado a su historia y su cultura, un velorio, un guateque o sólo abono, indicios escatológicos de la materia convertida en estiércol como el agua que la rodea por todas partes. En su libro, Antonio Benítez Rojo anota que el Caribe en su amplitud geográfica es “la isla que se repite”, repeticiones discursivas que abundan con

plenitud en el texto piñeriano. Dicho bajo la economía de la palabra poética, en el verso final del discurso Cuba significa y seguirá significando “el peso de una isla en el amor de un pueblo” (49), carga emotiva en el convite *escritural* hilvanado por el autor. Se puede redondear nuestra lectura de Piñera indicando otra divergencia notable entre su discurso poético y el de Dulce María Loynaz. Citamos de la poeta:

Una isla es
una ausencia de agua rodeada
de agua: Una ausencia de
amor rodeado de
amor... (46)

La autora copula líricamente las oposiciones binarias en estos versos. A diferencia de ella, Piñera no se refugia en la ausencia de la palabra, sino que, por el contrario, acuña la presencia de “un pueblo tan triste” y sin salida posible: “¡[n]adie puede salir, nadie puede salir!” (44, 42), la misma proyección de la historia que se repite. Además de su historicidad, “La isla en peso” expresa una escritura estética de fácil acceso. Es cierto que, en algunos momentos en la lectura, nos topamos con el tratamiento de la fealdad del lenguaje. A nuestro juicio, el libre uso de la palabra corresponde a un cambio de rumbo que va contra las vertientes líricas cubanas de esa época, sin que por esto sea necesariamente anti(estética).

OBRAS CITADAS:

- Anderson, Thomas F. *Everything in Its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburg: Bucknell UP, 2006.
- Arenas, Reinaldo. “La isla en peso’ con todas sus cucarachas”. *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*. Ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza Mayor, 2002. 29-48.
- Bachelard, Gaston. *The Psychoanalysis of Fire*. Boston: Beacon P, 1964.
- Baquero, Gastón. *Ensayos*. Salamanca: Fundación Central Hispano, 1995.
- Barthes, Roland. “Figures”. *Fragments d’un discours amoureux*. París: Seuil, 1977.
- Jiménez, Luis A. “Entre la ficción y el contrapunteo de la historia cubana en *Concierto para sordos* de Matías Montes Huidobro”. *Pensamiento Actual* 9.12-13 (2009): 61-68.
- Kellman, Steven G. *Living Reading. Erotics of the Text*. Handen, CT: Archon Books, 1995.
- López Lemus, Virgilio. “Vida verdadera del poeta”. *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*. Ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza Mayor, 2002. 139-62.
- Loynaz, Dulce María. *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- Piñera, Virgilio. *Una broma colosal*. La Habana: Unión, 1988.
- _____. *Las Furias*. La Habana: Espuela de Plata, 1941.
- _____. *La vida entera*. La Habana: Unión, 1969.
- _____. “Cartas a Lezama Lima”. *Fascinación de la memoria: textos inéditos de José Lezama Lima*. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 263-84.
- _____. “Discurso a mi cuerpo”. *Unión* 3.10 (1990): 35-36.
- _____. “La isla en peso”. *La isla en peso. Obra poética*. Barcelona: Tusquets, 2000. 37-49.

____. “La vida tal cual”. *Unión* 3.10 (1990): 22-23.

Quintero Herencia, Juan Carlos. “Virgilio Piñera: los modos de la carne”. *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*. Ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza Mayor, 2002. 403-23.

Richards, Nelly. *Revisar el pasado, criticar el presente e imaginar el futuro*. Santiago de Chile: ARCIS, 2004.

Ruiz Barrionuevo, Carmen. “Antiestética y disidencia en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera”. *Cuba: un siglo de literatura 1902-2002*. Ed. Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría. Madrid: Colibrí, 2004. 191-206.

Sáinz, Enrique. *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.

Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. Las Villas: U Central de Las Villas, 1958.

____. *Diez poetas cubanos*. La Habana: Orígenes, 1948.

Yaeger, Patricia. “Introduction: Narrating Space”. *The Geography of Identity*. Ed. Patricia Yaeger. Ann Arbor: U de Michigan P, 1996. 1-38.

La celebración del hereje: Cuba sin atributos en “La isla en peso” de Virgilio Piñera

Miguel Ángel De Feo
Grambling State University

El curso del mundo es el principio negativo,
según el cual no hay nada absolutamente sagrado,
está permitida la transgresión de la moralidad y el derecho.

Juan José Sebrelli (*El vacilar de las cosas* 89)

En su poema “La isla en peso” (1942), Virgilio Piñera despliega un lapidario e insistente ejercicio de vaciamiento del significante *maestro* —la escenificación fantasmática de la identidad nacional— frente al acto fundacional del grupo *Orígenes*¹ de edificar un imaginario colectivo sobre el canon cultural y, en especial, el modelo literario cubano. Frente al paradigma de la “cubanidad” propuesto por los *origenistas*, el autor repudia el proyecto de “lo cubano” mediante un “Yo” poético que liquida los espectros del “ser nacional” de sus atributos ontológicos —nacionalismo, ba-

¹ Los escritores nucleados alrededor de la revista *Orígenes* (1944-1956) eran, entre otros, José Lezama Lima, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Cleve Solís, Ángel Gaztelu, Lorenzo García, Bella García Marruz, José Rodríguez Feo, Virgilio Piñera, Cintio Vitier, Fina García Marruz y Octavio Smith.

roquismo, hispanofilia, catolicismo.² Rafael Rojas, por ejemplo, sostiene: “Piñera advirtió muy temprano que los mitos nacionales, sean de origen poético, moral, religioso o político, cristalizan en poderes que, a la larga, anulan las diferencias” (258). Ante las devociones *origenistas* por la supuesta esencialidad de un “alma cubana” inscrita en atemporales sacralidades pretéritas, la voz poética vindica la existencia fugaz de la historicidad cambiante, mundana y secular. Según Ana García Chichester: “Piñera’s rejection of anything that could be called a national literature was especially provocative” (232). Asimismo, Piñera cuestiona la visión bucólica de la isla. Jacobo Sefamí afirma: “[l]a imagen de la isla como cárcel va muy en contra del lugar idílico y paradisíaco imaginado por múltiples poetas y escritores, desde la fundación mítica de las islas Bahamas y del Caribe a la llegada de Colón” (67).

El poeta, además, impugna la metafísica de una sustancia denominada “Cuba” a través de una serie de pares sémi-cos opuestos: instinto/civilización, libertad/determinismo, espiritualismo/materia, presente/pasado e infancia/adulterez. Estas dualidades funcionan como líneas troncales del poema y registros de una concepción estética del desmontaje, de la de-construcción. Su poética se posiciona dentro del sistema literario cubano de su época desde la alteridad, la marginalidad, la intemperie, el tiempo profano y la actualidad pura e instantánea. Al respecto, Vicente Cervera y

² Al respecto, Jorge Fernández Granados afirma: “[l]a publicación en 1942 del poema que toma su título este libro abre una fisura, un inquietante hoyo negro en el optimismo solar e insular de la generación reunida en torno a la revista cubana *Orígenes*” (80).

Mercedes Serna sostiene que “La isla en peso” significa “reafirmar en su visión desmitificadora de Cuba y de una poesía que se concibe como expresión directa” (20) la comprensión de la realidad. Como reverso del magisterio pastoral y sacerdotal de los *origenistas*, especialmente de su líder indiscutido, José Lezama Lima, Piñera se caracteriza por su actitud de herejía en relación al programa de institucionalizar/legitimar los atributos del “ser nacional” y, de paso, fundar el canon cultural cubano. Al contrario, “La isla en peso” demuestra una Cuba sin atributos epistemológicos y escatológicos, despojada de todo carácter metafísico que tienda a negar la vocación lúdica de la idiosincrasia cubana. La visión optimista y mesiánica de la “cubanidad” auspiciada por el grupo *Orígenes*, se re-significa y *des-ontologiza* en el poema como una suerte de celebración superadora y negadora de “lo nacional” expuestas tanto por la poesía *negrista* de Nicolás Guillén y la *insularista* de José Lezama Lima.³ El hereje Piñera escamotea el canon del “alma nacional” y propone una apoteosis desde un lugar de enunciación que abreva en la incredulidad a toda identidad definida y predeterminada. “Lo mejor de este escrito”, apunta Sefamí, “está en la nada existencial, en su burla incisiva, en su crítica honda a todos y a todo” (67).

Una de las primeras oposiciones expresadas en el poema es la dicotomía instinto/civilización. Dentro de la modalidad retórica adoptada, Cuba personifica lo dionisiaco mientras que lo europeo es lo apolíneo; es decir, el *logos* que debe someter la vida irreflexiva de los cubanos: “[s]olamente

³ Sobre el debate entre poéticas *negrista* de Nicolás Guillén e *insularista* de Lezama Lima, véase, Haley O’Neil 26-27.

los caballos perdiéndose sigilosamente
en la tenebrosa emanación del tabaco. (41)

La lluvia tropical es la réplica parricida que instaura la culpa primordial frente a la virginidad mancillada de la isla antillana. Inmediatamente, la Naturaleza-Cuba acorralla los caballos en la espesura de la envolvente y lasciva vegetación tropical. El cañaveral —metáfora uterina— castra el significante *amo* y expone la impostura de la lógica racional del intruso. La “barbarie” americana triunfa sobre la “razón” europea, y el saber cartesiano sucumbe ante el poder orgiástico y arrebatado de Dionisio-Cuba. El Macho-Europa es tragado por la Hembra-Cuba; el vencedor es vencido y el dominador, dominado. La “Ley del Padre”, la razón *falocéntrica* impulsada por el cristianismo, que pretendía establecer el orden moral frente a la vida licenciosa y profana, es abatida por el desenfreno rampante del paganismo. La medida y el límite que invoca la “Ley del Padre” son seducidos y reducidos por la carne y la permisividad. El desatinado vitalismo triunfa en el trópico, “de tal modo que Newton huye avergonzado” (47).

Con el advenimiento de la noche, los aspectos instintivos y embriagadores de la existencia se intensifican con la agitación de cuerpos entregados a la delectación sin fronteras, sin que la Europa “civilizadora” logre reprimirlos:

La noche invade con su olor y todos quieren copular.
El olor sabe arrancar las máscaras de la civilización,
sabe que el hombre y la mujer se encontraran
[sin falta en el platanal. (49)

La metáfora nocturna, espacio clandestino, anónimo, camuflado o enigmático, exacerba el *furor amandi* sin la in-

tercesión divina o secular del sacramento nupcial. El *dilectio* del marido por la mujer, que corresponde a la *devotio* de la esposa, es ignorado por las masas danzantes y abroqueladas por la música infernal. Es la liturgia del gozo sin inhibiciones delimitantes y sin mediaciones demarcadoras. La Noche-Cuba es compulsiva y decretal, y la sexualidad se despoja de sus “máscaras” para irradiar la fascinación por lo tanático. También, es durante la noche que “me acostumbro a la misma mujer que invariablemente masturba,/ noche a noche, al soldado de guardia en medio del sueño de los/ peces” (37). Hay una veta lúdica y visceral desde la cual la voz poética parece implicar la idea de omisión en relación al pecado original entre los cubanos; o sea, Cuba vive en un eterno estado de vital exuberancia sexual. No existen ni el Verbo ni Dios como contenido y continente. El “cañaveral” es el agujero negro trasgresor y obsceno que escenifica el espacio de la castración ante el intento foráneo por estructurar un orden simbólico: definir la matriz colonial de Cuba.

La luminosidad emitida por el sol del trópico lejos de asociarse a la claridad de la razón es parte de una invasión tenebrosa: “la claridad empieza el alumbramiento más horroroso” (45). La noción de iluminación como sinónimo de conocimiento intelectual deriva de antiguas civilizaciones que asignan al sol el poder de la creación y fuente de la luz y de la vida (Chevalier y Gheerbrant 950). El sol y la radiación lumínica representan, además, el principio de inteligibilidad racional: “[t]hus, the Sun and its rays, which were once symbols of fecundation, have become symbols of enlighten” (Chevalier y Gheerbrant 950). El poema rechaza estos atributos e intuye que el astro solar y su brillan-

tez tienen aspectos de “rastros luminosos mal paridos” (44). El ser humano se halla en una isla donde el hombre “está solo frente a la peste de la luz” (Fernández Granados 81). La voz poética percibe el amanecer como “la hora terrible” (44) y agrega: “la piel trata de tapar su claridad con pencas de palma”, y el imperativo es: “¡Hay que tapar! ¡Hay que tapar/ Pero la claridad avanzada, invade!” (45). Reinaldo Arenas, desde el mismo espacio enunciativo, afirma: “[p]or todo el poema la claridad avanza a zarpazos, mientras que el cuerpo [es] (nuestro único tesoro) maltratado, desesperado y acosado” (39). La luminosidad de la mañana, laboriosa, gregaria, plebeya, se percibe como un ultimátum mortífero. El mediodía es aún peor: “[t]odo un pueblo puede morir de luz como morir de peste” (46). El sol y sus cualidades provoca “la somnolencia” generalizada entre la población (46). Si el astro, como se afirma previamente, encarna en antiguas mitologías la fecundidad, el poeta lo trastoca como signo de muerte, letargo y adormecimiento del cual es imposible escapar. Todo un pueblo se halla a merced de esa “peste” (45) y ese “cáncer” (43, 46) que, con virulencia exacerbada, contagia el astro macabro.

Igualmente, a partir de primitivas mitologías, el sol personifica la fuerza masculina —la voluntad de poder, la actividad, la reflexión, la energía, la libido, mientras que la luna (la noche), semeja lo femenino— la pasividad, el sentimiento, la imaginación, lo irracional (Cirlot 319-20). El poema adultera esta simbología y caracteriza el sol y sus atributos como indicadores de la extinción; la noche, en cambio, es el elemento activo, pero sin dejar el semblante desatinado que comporta: “[l]a noche invade con su olor y todos quieren copular” (49). El Sol-Padre-Europa es así

castrado por la Luna-Madre-Cuba. La supuesta indolencia y opacidad femenina se agita en las tinieblas inasibles de la Noche-Hembra.

La pareja sémica pasado/presente o tradición/actualidad constituía uno de los ideologemas a partir del cual se definía el “ser cubano” de acuerdo a las propuestas de los miembros del grupo *Orígenes*. La herencia colonial hispana, la gesta de la independencia, los relatos de los escritores de siglo XIX, la escritura de José Martí y los tiempos de la instauración de la República señalaban una línea hacia el pasado histórico de la isla que debía ser recuperado como cimiento de un proyecto a fin de fundar las bases de la nacionalidad. La búsqueda de la “cubanidad” estimula a los *origenistas* a lucubrar un gran relato sobre la historia nacional. El autor, adoptando un radical antagonismo, *des-historiza* su visión de “lo cubano” al plantear en el texto el presente absoluto que se desarrolla como suceso de un día escindido en “los cuatro momentos en que se abre el cáncer:/ madrugada, mediodía, crepúsculo y noche” (43). El desdén por la cronicidad del tiempo histórico pone de manifiesto el menosprecio de un *continuun* significativo e interpretable del pasado y el afán de la poética del autor por orientar la mirada sobre la superficie de hechos particulares y concretos; por lo tanto, atañe a la carnalidad material de lo real existente. El poema acentúa los aspectos estáticos, atemporales, ahistóricos, espaciales y sincrónicos en desmedro de los temporales, dinámicos, históricos y diacrónicos.

Para Piñera, “[l]a eterna miseria es el acto de recordar” (37) apunta a la crítica de la mitificación de la memoria. La noche cubana, de acuerdo al poeta, se tiñe “sin memo-

ria, sin historia” (48). Cuba es un lugar sin tiempo, donde no hay noción del pecado, sociedad anterior a la “Ley del Padre”, donde sus habitantes carecen de toda idea del “Pecado Original”, coexiste con la “Prohibición Primordial”, y sin posibilidades de salir del idilio de la infancia. La alusión a un momento adánico (37) revela una “Edad de Oro” sumergida en una etapa inmemorial. A pesar de los denuestos por hallar en la historia cubana los próceres que otorguen el cimiento imprescindible a fin de erigir la “Historia” cubana, el poema constata la vana pretensión de un pueblo sin memoria: “y cavo esta tierra para encontrar los ídolos y hacerme una historia” (41). No existen los héroes ni las gestas nacionales a partir de los cuales organizar el proyecto cultural cubano.

El poema es una especie de fotografía inmóvil que niega toda trascendencia escatológica y teleológica. No es, por lo tanto, azaroso pensar en el ensimismamiento e inmanencia de los arquetipos y acciones que pueblan “La isla en peso”. Por ejemplo, “[l]os hombres-conchas, los hombres-macaos, los hombres túneles” (46). Cada uno vive en la interioridad del vacío: “[c]omo la luz o la infancia aún no tienes rostro” (46). Desde esta perspectiva, el poeta comprueba que el pueblo vegeta “sin cultura, sin gravedad, sin tragedia” (46); enajenado en las abundantes referencias a la flora y fauna de la isla. La acentuación de imágenes de la naturaleza subraya la prédica de la hegemonía del hábitat en relación a los hombres. Como la naturaleza, los cubanos son incapaces de edificar una cultura humana al margen del dato concreto del agua, el cielo, la lluvia, la playa, los frutos y los animales. Cuba, de acuerdo a la posición de Piñera, está excluida de la historia, de la acción

de los hombres y de la temporalidad, porque los individuos pertenecen al reino omnipresente y omnisciente del universo físico, como un animal o una planta. El cubano es prisionero del paisaje, esclavo de su geografía y, por lo tanto, inconsciente de sí mismo como ser idóneo de erigir una historia humana. Uno de los incisivos que distinguen la estructura poética es la falta de vida ciudadana. Piñera, habiendo vivido casi toda su existencia en La Habana, omite, salvo la mención del puerto, toda referencia al tránsito del ambiente metropolitano. Hay un silencio sospechoso en el espacio implicado, sea el mar, el cañaveral, etc.; dicho de otra manera, el poeta desestima la existencia de la urbe. La ciudad como emblema de la modernidad burguesa es soslayada en todo el poema. Al contrario, el puerto, única acotación a una metrópoli portuaria como La Habana, es identificado en forma negativa por “el hedor” que produce (37). Parece repetir la concepción de una Cuba inmersa y dominada por un *ordo naturalis* abrumador y extenuante. José Lezama Lima, en contraste, afirma: “[e]l paisaje es una de las formas del dominio del hombre, [...]. Paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre” (167).

La propensión al fatalismo telúrico y al pesimismo irracionalista instituye una forma de oposición al concepto humano de evolución en el sentido dialéctico e histórico de progreso. Uno de los filósofos herederos de la tradición de la Ilustración, G.W.F. Hegel, asevera:

En la naturaleza no sucede nada bajo el sol; por eso el espectáculo multiforme de sus transformaciones produce hastío. Solo en las variaciones que se verifican del espíritu surge algo nuevo. Esto que acontece

[golpeando sus riñones,
 un pueblo descende resuelto en enormes postas
 [de abono,
 sintiendo cómo el agua lo rodea por todas partes,
 más abajo, más abajo, y el mar picando en sus
 [espaldas. (49)

Los versos descifran una mirada desde arriba hacia abajo. Lo superior y lo inferior suponen un tropo vertical de hombres sujetados, dominados, hundidos; “sólo sentimos [...] la realidad física” (49). La potestad y sapiencia del *Deus natura* contemplan desde su pedestal a sus adoradores difuntos, involucrados en la intrascendencia terráquea.

Si la memoria es negada en el poema, según afirma el poeta, “recordar es una eterna miseria” (37), tampoco importa la idea de futuro. Cada uno vive su cotidianeidad en la actualidad despótica del presente absoluto. Lo venidero presume la idea de un proyecto del cual los isleños carecen:

En esta hora nadie sabría pronunciar el nombre más
 [querido,
 ni levantar una mano para acariciar un seno;
 en esta hora del cáncer un extranjero llegado
 [de playas remotas
preguntaría inútilmente qué proyectos tenemos
 o cuántos hombres mueren de enfermedades
 [tropicales en esta isla. (46, el énfasis es mío)

Los cubanos no tienen designios porque necesitan de la libertad de realizarse a sí mismos de acuerdo a sus propios fines. Son, en definitiva, una pieza más del prepotente y abrumador organismo vegetal que florece y se marchita en

forma cíclica, como una planta. Gilberto Gómez Ocampo señala que la obra se caracteriza por la “crítica al optimismo del *progreso* y de la prometida redención del hombre por la ciencia y el progreso” (129, énfasis en el original). Las interrogaciones del extranjero (agente de la “civilización”) no tienen respuestas porque:

Nadie lo escucharía: las palmas de las manos
 [vueltas hacia arriba,
 los oídos obturados por el tapón de la somnolencia,
 los poros tapiados con la cera de un fastidio elegante
 y de la mortal deglución de las glorias pasadas. (46)

Tampoco es escuchada la anciana muerta a los ciento ocho años: sus instrucciones —“Hay que morder,/ hay que gritar, hay que arañar”— son ignoradas (38). La queja de la vieja significa una rebelión tardía e inútil contra la concepción del poema que sumerge a los cubanos en la inercia, el letargo, la inactividad, la pasividad y la inmanencia.

Sin conciencia del pasado y sin sospecha sobre el futuro se aniquila la idea de un *telos* sucesivo, una historia progresiva. Por ello, el *tempus* que plantea el poeta admite la circularidad. Todo se repite como las estaciones y los días, y los seres humanos reinciden *ad infinitum* en una constante reiteración de lo mismo. “El horroroso paseo circular” y el “tenebroso juego de los pies sobre la arena circular” (42) producen nociones de acontecimientos inmutables sin posibilidades de transformación. “The circularity of insularity”, sostiene O’Neil, “is one of its most oppressive characteristics; the geometric shape of the island increases its weight upon its inhabitants” (32). El presente es lo que ha sido al principio, a pesar de los efímeros destellos de la indiscre-

ción europea —con rapidez engullida por la topografía antillana, y que tiende a perpetuarse como territorio cerrado y sofocante. Contra la poesía de Eliseo Diego, Piñera no admite la redención ni “la condición humana destinada por la gracia a la resurrección” (Díaz Infante 126). Sin el concepto de futuro se anula toda viabilidad de salvación ulterior.

El poema descarta la temporalidad lineal y progresiva; el tiempo, además de circular, se convierte en inmortal: “[l]as historias eternas” (42); “la eterna historia” (42); “[l]a tierra produciendo por los siglos de los siglos” (47); o la “resaca perpetua” (49) trazan el tedio del devenir en una iteración invariable. Por ende, no es extraña a la obra la endémica alusión a la pasividad de los cubanos. El sentido de muchas de las imágenes retóricas convocan la idea del “Eterno Retorno”, que, desde el pensamiento místico, de religiones asiáticas y primitivas cosmogonías, elabora un juicio del transcurso temporal atravesado por *hierofanías* centelleantes que retrotraen y traen al cubano a la eternidad de restos inmemoriales de “leyendas tenebrosas” (45) y a “todas esas historias, leídas por un isleño que no sabe lo que es un cosmos resuelto” (47). Este misticismo de un remoto pasado, se observa al señalar el poeta: “[u]na taza de café no puede alejar mi idea fija, / en otro tiempo yo vivía adánicamente” (37). La referencia a una “Edad de Oro” evidencia el desencantamiento con la modernidad. Sobre el aspecto de lo moderno en la obra de Piñera, Gómez Ocampo registra: “la modernidad no es un estadio o etapa superior, ni ofrece plenitud ni satisfacción al ser humano. La modernidad sería un engaño colectivo, un intrincadísimo espejismo tecnológico que refleja el vacío de nuestras existencias desconectadas y azarosas” (129).

La abulia permea todas las estrofas, como las imágenes de la criolla “que se abanica lánguida en una mecedora” o la inercia de la “letanía vegetal” (47) o del “mediodía estático” (46). Hay un trasfondo “pasivo y estático” afirma Jesús Jambрина (np). La dominación española ha sido “a lo sumo, quinientos años, un suspiro en el rodar de la noche/ antillana,/ una excrecencia vencida por el olor de la noche antillana” (48). Ni siquiera, los cinco siglos de colonización han podido despertar al cubano de su indiferencia y sopor. El isleño es “un pueblo triste” (44) y su entorno vegetal contribuye al piadoso embotamiento cuando “la avalancha de verdes lujuriosos ahoga los mojados sonos,/ invade el envolvente túnel de las hojas” (44). Todo el poema exhala la fragancia de una Cuba subsumida en la “imperial dignidad el manto de la decadencia” desde ese supuesto arquetipo adánico (42). El cubano se regodea en la vida como destino fatídico, incapaz de escapar al túnel de su autoimpuesto adormecimiento. Las doce del día impone el velo del sueño y el poeta se pregunta:

¿Dónde encontrar en este cielo sin nubes el trueno
cuyo estampido raje, de arriba abajo, el tímpano
[de los durmientes?
¿Qué concha paleolítica reventaría con su bronco
cuerno el tímpano de los durmientes? (46)

La penetración de la claridad solar no inspira a la razón, sino que contribuye al efecto narcótico y soporífero de los habitantes: “[c]onfusamente un pueblo escapa de su propia piel/ adormeciéndose con la claridad,/ la fulminante droga que puede iniciar un sueño mortal” (45).

Otra dualidad de semas enfrentados lo constituye la libertad y el determinismo. Siendo la geografía el elemento

axial que diseña la cultura de todo un pueblo, la libertad es percibida sin posibilidades en el ambiente claustrofóbico del isleño y su ámbito. Al respecto, Thomas F. Anderson declara:

His presentation of Cuba as a sad, sick, and lonely place turns the very notion of insularity into a well-spring of distress. The disturbing vision of the island surrounded by boundless, malignant sea suggests isolation from the rest the world at the same time that it imbues the poem with tangible atmosphere of hopelessness. (33)

Los primeros versos del poema preparan el tono de encierro de la obra:

La maldita circunstancia del agua por todas partes,
me obliga a sentarme en la mesa del café.
Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer
hubiera podido dormir a pierna suelta.
Mientras los muchachos se despojaban de sus ropas
[para nadar
doce personas morían en un cuarto por compresión.
(37)

El cubano es parte del reino de la necesidad. Como indica Díaz Infante es un

poema antológico que, impugnando la memoria y la promesa de una isla que otros origenistas querían ver como un lugar bautizado por el Verbo en medio de la atrocidad telúrica del archipiélago caribeño, la sitúa en un presente de monótona eternidad, signado por el juego macabro de la libertad y la necesidad. (126)

sólo algunas huellas del velo forzado por una civilización artificiosa impide mostrar la auténtica magnitud de lo instintivo: “afortunadamente desconocemos la voluptuosidad y la caricia/ francesa/ [...] / no sabemos llevar la sífilis con la reposada elegancia del cisne” (40).⁴

El fenómeno acuífero, además, se halla presente en todas las estrofas, en especial aparece representada en forma de lluvia. Otra vez, Piñera invierte el sino positivo del agua — regeneración, purificación, resurrección— en su contrario: la hostilidad del elemento que, como el mar, licúa toda posibilidad de albedrío: “[I]os cuerpos en la misteriosa llovizna tropical./ en la llovizna diurna, en la llovizna nocturna./ siempre en la/ llovizna” (40). A pesar del insistente reclamo de: “buscar la vena mayor del mar para/ desangrarlo./ [...] / y vivir secamente” (38), la condena marina es indisociable de la cotidiana rutina de una temporalidad hueca; esto es, la nada. Virgilio López Lemus dice: “[b]ajo la realidad y el deseo, siente el hombre el peso de la isla, rodeado y hasta sepultado por la lluvia” (143). El mundo isleño es el espacio de lo necesario y, por lo tanto, de lo fatal y fetal.

Los miembros del grupo *Orígenes* vindicaban la espiritualidad del denominado “ser nacional” como empresa de recuperación de las tradiciones hispánicas a efectos de fundar y edificar en el suelo firme de la historia pretérita, un proyecto orgánico de institucionalización cultural

⁴ El “cisne” fue uno de los emblemas del modernismo literario introducido en América por Rubén Darío, fuertemente influenciado por la poesía francesa. En “La isla en peso” la alusión al “cisne” podría ser una burla a la artificiosidad, refinamiento y aristocratismo de la poética modernista. Al respecto, véase, Blas Matamoro (74-75).

La filosofía anárquica del poeta celebra una concepción del amor: la nueva religiosidad debe estar sustentada en el deseo, estrictamente carnal de los cuerpos que se agitan cuando la noche irrumpe. Ante una sociedad católica y patriarcal tradicional, el poema se presenta como un manifiesto iconoclasta, cuyo único culto es la violencia de la “realidad física” de los cuerpos entramados en la calurosa noche del trópico (49). Haley O’Neil postula que “Piñera clearly rejects any idealized notions of Cuban culture, landscape, and art; he provides a cynical view of the nuances and vicissitudes of the island and vehemently rejects the notion of a Cuban spirit” (29). El autor adopta una posición filosófica desde un escepticismo negativo absoluto con respecto a una ontología trascendental al identificar que el conocimiento de la realidad es inalcanzable, que conocemos sólo apariencias, sensaciones, impresiones, sueños, y aun el propio “Yo” no tiene ninguna garantía ni seguridad de ser. La incredulidad piñeriana no es vacilante, sino que se halla firme de sí misma; no duda, porque está segura de la inexistencia de la verdad divina. Rojas enuncia que “Piñera se identifica con cierto espíritu dionisiaco, con cierta escritura maldita, que espantará a los poetas católicos de *Orígenes*” (250).

La vida no tiene un fundamento ulterior; la voz poética se ciñe con rigor a la pura inmanencia de lo existente, de la sensorialidad: “[I]a piel, en esta hora, se extiende como un arrecife y muerde su propia limitación” (45). La epidermis es el confín del ser humano, lo cual insinúa la negación de toda trascendencia más allá de esa frontera que es la mera percepción de las sensaciones físicas. Incluso, su filosofía del arte poético apunta a la superficie material:

El recuerdo de una poesía natural, no codificada,
[me viene a los labios:

[...]

Una poesía exclusivamente de la boca como la sali-
[va. (47-48)

Antón Arrufat subraya que en Piñera “se manifiesta la apreciación de cuerpo humano por encima del alma” (13). Lo importante es lo relativo a lo corpóreo y lo contingente; la espiritualidad o toda forma de religiosidad son desdeñadas como signos negativos desde el momento que proyecta la vida humana hacia un futuro del cual la voz lírica deniega rotundamente. La impugación a toda búsqueda del más allá por la vida en el más acá se inscribe en la sospecha frente a la creencia divina. La muerte de Dios denota que “the characteristics of insularity in Piñera’s poem reduce human life to its pure materiality; instead of illuminating the spiritual, the light exposes its absolute lack while the water that surrounds the island invades even the most superficial attempt at religion” (O’Neil 34).

Al parecer, el campo de imágenes retóricas, responsables de la potenciación *re-semantizadora* de los referentes involucrados en la aludida pugna (espíritu/materia), es sujeto/sujetada desde la mera materialidad pagana, algo que es dado y está cargado de fatalidad. Si los cubanos viven en la culpa, no es sólo por la intromisión de modas extranjeras, sino por el pecado impuesto desde la doctrina católica:

No hay que ganar el cielo para gozarlo,
dos cuerpos en el platanal valen tanto como la

[primera pareja,
la odiosa pareja que sirvió para marcar la
[separación.

¡Musa paradisiaca, ampara a los amantes! (49)

Piñera indica en el poema una falta original porque de vivir “adánicamente” (37) ha pasado a vivir bajo el “manto de la decadencia” (42), y se pregunta (sin que halle una respuesta): “¿Qué trajo la metamorfosis?” (37). Una posible contestación ha sido la imposición del catolicismo y la aparición del pecado que la Conquista española trajo a la isla, imponiendo y representando las funciones paternas: dirigir el hogar e invocar el “Nombre del Padre”.

Otro de los protocolos adoptados por el autor es la oposición entre adolescencia/adulthood. Los cubanos transitan sus vidas en la somnolencia de la pubertad. Si existieron ansias por comprender la realidad cubana, ellas fueron apenas destellos extranjeros —española o francesa— que, más que propender a la maduración de un pueblo, impidieron, mediante un disfraz trivial y artificioso, todo crecimiento de las capacidades de los isleños. Por los cubanos corre “[l]a sangre adolescente” (39). “Nadie sabe mirar, contemplar, desnudar el cuerpo” (41) observa el poeta como signo de la inmadurez. El cubano es inepto hasta para narrar su propia historia:

¡Pueblo mío, tan joven, no sabes ordenar!
¡Pueblo mío, divinamente retórico, no sabes relatar!
Como la luz o la infancia, aún no tienes rostro.

[...]

y todas historias, leídas por un isleño que no sabe
lo que es el cosmos resuelto. (46-47)

La voz lírica arenga a su pueblo: “[h]ay que saltar del lecho con la firme convicción/ de que tus dientes han crecido,/ de que tu corazón te saldrá por la boca” (37). Insiste Piñera en fustigar a su pueblo a romper con la pereza, la indolencia, la resignación y la melancolía, heredadas de razas negras, indias y mestizas. El poema invita a una búsqueda vital de la identidad, pero lo único que conmueve son “estas tierras paridoras de bufones y cotorras” (42). No existe el encantamiento de la arcadia pastoral del buen salvaje; en contraste, el poema define a “cada hombre en el rencoroso trabajo de recortar/ los bordes de la isla más bella del mundo” (43). Hay no sólo un “rencoroso trabajo”, sino que la isla es la “nata de la rabia” por el padecimiento de la “vida del embudo” (42).

El campo metafórico que recorta “La isla en peso” alude a la des-familiarización y a la *des-esencialización* en relación al canon literario cubano, tanto con respecto a la poesía *negrista* de Guillén como a la poética de la *cubanidad* del grupo *Orígenes*. La sumatoria de ambos sistemas literarios, de acuerdo a la postura de Piñera, tendía a la naturalización y esencialismo como rasgos ontológicos/ideológicos definitorios de una identidad específica, la cubana. “La isla en peso” re-significa y *re-semantiza* una fisura y un corte radical en relación al legado literario de generaciones anteriores en lucha por instaurar, a partir de la expresión poética, el proyecto de institucionalizar y legitimar los fundamentos de un programa de “Nación”. El poema aclimata la idea de impugnar la ilusión mimética mediante el recurso de parodiar saberes prestigiados por el *establishment* académico. Desde su lugar de enunciación, desde su posicionamiento —marginalidad—, Piñera des-

poja el *negrismo* y la *cubanidad* al testimoniar la vacuidad de toda sustancia metafísica y, con irreverencia reprobatoria, instauro una identidad errante, fracturada e infundada; a saber, la poética del hereje es arremeter, mediante los mecanismos de impugnación y escepticismo, contra una entelequia nominada “Cuba”.

Los cubanos están abandonados, como hijos ilegítimos de una civilización perimida, a la circularidad de la vida en un orfanato. El isleño, falto de toda trascendencia, vive en el momento de lo perentorio. No hay épica ni tragedia en esa cotidianeidad vacua de lo fenoménico, de la fachada de lo situacional. El ser humano, en consonancia con la filosofía poética expresada en “La isla en peso”, remite al fatalismo telúrico, a la circularidad temporal del eterno retorno a lo igual, al determinismo geográfico, al absoluto encierro monacal dentro de la isla, a la prisión instintiva en la mismidad del cuerpo y a vivir en la más categórica simultaneidad de la existencia. La negación puede ser entendida como una parodia, una burla a los intentos de legitimar el ente “cubanidad” al mostrar la vanidad de toda empresa humana a través del desmontaje de *propiedades trascendentales* y la deconstrucción de cualidades fundacionales. Es la réplica y la celebración del hereje. El peso de la isla es una alegoría de la discordia entre la voz poética y su entorno —entre el pensar y el ser— que conduce a la enajenación y a la desesperación. Pesar (poetizar) Cuba es para un apóstata como Piñera una operación superflua, ya que la isla se halla privada de idiosincrasias y sólo es apreciada desde la superficialidad del lenguaje como significante más que significado.

OBRAS CITADAS:

- Anderson, Thomas F. *Everything in Its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburg: Bucknell UP, 2006.
- Arenas, Reinaldo. “La isla en peso con todas sus cucarachas”. *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*. Ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza Mayor, 2002. 29-48.
- Arrufat, Antón. “Notas prologales”. *La isla en peso. Obra poética*. Por Virgilio Piñera. Compilación y prólogo Antón Arrufat. Barcelona: Tusquets, 2000. 9-16.
- Cervera, Vicente, y Mercedes Serna. Introducción. *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*. Por Virgilio Piñera. Ed. Vicente Cervera Salinas y Mercedes Serna. Madrid: Cátedra, 2008. 11-122.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant. *The Penguin Dictionary of Symbols*. Trad. John Buchanan-Brown. London: Penguin, 1996.
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. 2ª ed. Trad. Jack Sage. Mineola, NY: Dover, 1971.
- Díaz Infante, Duanel. “Virgilio Piñera: la aureola sobre *Macadam*”. *Mandorla* 8 (2005): 124-36.
- Fernández Granados, Jorge. “La poética de un hereje”. *Letras Libres* 3.30 [México] (2001): 80-81.
- García Chichester, Ana. “Virgilio Piñera and the Formulation of a National Literature”. *The New Centennial Review* 2.2 (2002): 231-51.
- Gómez Ocampo, Gilberto. “Virgilio Piñera y Héctor Rojas Herazo: la modernidad del Caribe”. *Cuaderno de Literatura* 8.16 (2002): 120-30.
- Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. 1837. Prólogo José Ortega y Gasset. Advertencia y Trad. José Gaos. Madrid: Alianza, 1980.
- Jambrina, Jesús E. “Del ‘yo’ al ‘nosotros’ en *La isla en peso*, de Virgilio Piñera”. *La Habana Elegante* 46 [2ª época] (2009): np.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Ed. Irlemar Chiampi. México: Fondo de Cultura de Económica, 1993.

- López Lemus, Virgilio. “Vida verdadera del poeta Virgilio Piñera”. *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*. Ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza Mayor, 2002. 139-62.
- Matamoro, Blas. *Rubén Darío*. Madrid: Espasa, 2002.
- O’Neil, Haley. “Insularismo, Negrismo, and the Revision of Cubanidad in Virgilio Piñera’s *La isla en peso*”. *Divergencias* 5.1 (2007): 25-36.
- Piñera, Virgilio. “La isla en peso”. *La isla en peso. Obra poética*. Compilación y prólogo Antón Arrufat. Barcelona: Tusquets, 2000. 37-49.
- Rojas, Rafael. “Newton huye avergonzado”. *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*. Ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza Mayor, 2002. 249-59.
- Sebreli, Juan José. *El vacilar de las cosas. Signos de un tiempo en transición*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.
- Sefamí, Jacobo. “Muerte por agua”. *Letras Libres* 53 [España] (2006): 66-67.

Revelación visionaria e imaginación moral: parodia de la elegía en “Una broma colosal” de Virgilio Piñera

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica

Dramaturgo y narrador imprescindible de las letras cubanas, la poesía de Virgilio Piñera es su gran desconocida y no ha merecido la atención debida de la crítica hasta ahora; es una escritura que, apartándose desde el principio del esteticismo lezamiano que le da cobijo en el Grupo *Orígenes* (Ruiz Barrionuevo 191-92), reafirma su disidencia y su búsqueda de un medio poético acorde a su experiencia vital y filosófica. Por ello, rechaza las imposturas retóricas y las entelequias filosóficas, que atribuye a las vanguardias contemporáneas a él, y así lo hace saber en un artículo que publica en la revista *Orígenes*, “Notas sobre la literatura argentina de hoy”, en donde critica la literatura argentina más reciente, entre los que enumera a Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y al propio Borges, porque ofrecen soluciones “puramente técnicas y no espirituales” (citado por Ruiz Barrionuevo 192). Piñera apuesta desde el principio por la complejidad y las contradicciones que se supone

son propias de la condición humana; es lo que ve Carmen Ruiz Barrionuevo en sus *Cuentos fríos* (1956), en donde se percibe “una más cercana y humanizada poética, llena de las contradicciones de todo lo humano” (195), de manera que su poesía debería también proporcionar, como él lo apunta, soluciones espirituales a la “comedia humana”.

Esta genuina preocupación, que cruza toda la obra piñeriana, nos permitirá detenernos en *Una broma colosal*, libro póstumo que reúne el conjunto de poemas sueltos que se encontraron entre los papeles dejados por el escritor. Virgilio López Lemus señala lo siguiente para el epónimo de la colección:

La “broma” ¿es la vida, la muerte, la resurrección, el Juicio Final o la Nada? Piñera no quiere responder categóricamente con un poema en que el fatalismo terrestre (*fátum*) encierra al hombre en una “madriguera” espacial denominada planeta. Pero también se alude a la “broma” de una poesía que desea no tomar seriamente al mundo y termina por ser una reflexión sobre la existencia. (157)

Efectivamente, cuando los dos editores de este poemario póstumo, los amigos del escritor Antón Arrufat y Abilio Estévez, intitularon esta colección con este poema, dejaban constancia de esta concepción trágico-cómica de la existencia humana, al tiempo que insistían en lo que López Lemus ha calibrado en su biografía personal, pues “Virgilio rebasa sus sesenta años. Entonces [...] se hace más angustiosa su obsesión con la muerte y su dominio del idioma lo lleva a tales exigencias” (158). La muerte y la existencia se vuelven medulares en estos poemas, pero no se trata de

adoptar una postura ingrata, desoladora y apesadumbrada del individuo; recordemos el sustantivo principal del poema epónimo “Una broma”, es decir, en la que se cae en cuenta de que las cosas no son como aparentan y que no hay que tomarlas muy en serio. El tono general del poemario es, en efecto, esta toma de conciencia, ese perspectivismo que obliga a cambiar de posición y a percatarse de que hay soluciones con otra mirada.

Con esta temática, Virgilio Piñera se adentra en el mundo de la elegía, y lo es porque el discurso elegíaco desde la Antigüedad grecolatina está marcado por la lamentación y el duelo simbólico (Jiménez 60-61); se encuentra supeditado a esas grandes preocupaciones del ser humano, las cuales podemos resumir así: a) la muerte en tanto separación y desgarré, y b) la existencia por cuanto ella se subordina a la condición mortal y al afecto alegría/dolor. Esta conciencia de identidad o de diferencia, como queramos verla, la estética romántica la diseñará bajo el principio de la “unidad perdida y recobrada” del cosmos (Abrams 174), por cuanto la reintegración o la restauración de la unidad representan la búsqueda más genuina del “espíritu romántico”, cuando se abraza el acto de la contemplación estética. No obstante, he ahí en donde surge el problema más radical, puesto que necesariamente esta reflexión filosófica implica el distanciamiento y el salirse de sí mismo que hace ver los orígenes platónicos, asegura Abrams, de esta posición. Al plantear esta unidad perdida y recobrada, “[e]n el pensamiento romántico, como en el platonismo, la división, la separación, la exterioridad, el aislamiento se equiparan con el mal, así como con esa otra consecuencia de la caída bíblica del hombre, la muerte” (Abrams 176). Como contradicción,

este “malestar radical y cardinal del hombre, porque es tanto la causa inicial como la manifestación continua de su mal y su sufrimiento, es la separación con que empiezan la conciencia y la reflexión” (Abrams 176).

Dicho de otra manera, es el origen y la motivación de todo proceso filosófico que impulsa al ser humano a indagar dentro de una visión comprensiva y un radicalismo imaginativo, que para los románticos desembocaba en la “revelación visionaria” que la elegía podía proponer como género de la mortalidad. Es lo que encontramos en la poesía más radical del Romanticismo en tanto imaginación moral que, ahora, pretendo examinar en Piñera y que está al servicio, paradójicamente, de la parodia de la elegía en “Una broma colosal” (209-11), lo cual le da el tono desenfadado e irreverente a todo el libro. En este sentido, cuando analizamos de entrada este poema, nos percatamos de inmediato del motivo temporal que escoge Piñera para introducirlo: la niebla densa y oscura de la noche en “Una broma colosal”. La noche en especial —pero también las transiciones del día a la noche (el crepúsculo) o viceversa (la madrugada)—, se convertirá en el tiempo ideal para llevar a cabo las transformaciones del espíritu y que se geste la “revelación visionaria” en la elegía clásica; su forma poética más completa para interpretar este estado de conciencia intensificada o de funcionamiento perturbador será el nocturno, en donde la imaginación y la ensoñación se llevarán al límite en su confrontación con los grandes fantasmas del poeta: la existencia, la trascendencia divina, la muerte.

En “Una broma colosal”, fechado el 17 de marzo de 1976, el motivo del sepulcro y del sueño domina el escenario ini-

partir del verso 4 nos retrotrae a la caminata que realiza el yo lírico hacia el camposanto; sus “pasos” se abren temerosos y se expresa la singularidad de esta “noche”. Tediato, el protagonista de las “Noches lúgubres”, plantea en el inicio del diálogo poético:

¡Qué noche! La oscuridad, el silencio pavoroso, interrumpido por los lamentos que se oyen en la vecina cárcel, completan la tristeza de mi corazón. El cielo también se conjura contra mi quietud, si alguna me quedara. El nublado crece. La luz de esos relámpagos..., ¡qué horrorosa! Ya truena. Cada trueno es mayor que el que le antecede, y me parece introducir otro más cruel. El sueño, dulce intervalo en las fatigas del hombre, se turba. (Cadalso 309)

La atmósfera nocturna se perfila en todos sus rasgos más conspicuos: la oscuridad, el silencio, los ruidos extremos, la rayería, inciden para crear ese clima de desasosiego y de confusión anímica; lo es también en Piñera, en donde aparece esta misma imagen que condensa tales notaciones atmosféricas y personales: “mis pasos los alumbran/ unas luces con ayes fosforescentes y palabras luminosas” (209); la sinécdoque subraya la equivalencia entre “fosforescentes” y “luminosas”, es la tempestad de la noche que lo impresiona y que lo embarga; es decir, la exterioridad de la noche “lúgubre” lo afecta emocionalmente en esos signos que, como “palabras luminosas”, el yo lírico sabe leer y provocan su sensibilidad:

Un caballo se encabrita ante la revelación:
con sus cascos, que echan chispas, me golpea
[el corazón.

Por mi pecho —constelado de cabalísticos signos—
 pasa, en un raptó de plumas, una bandada de cisnes,
 de cisnes negros y blancos que me muestran
 [sus heridas. (209)]

Piñera se sirve de dos motivos clásicos para somatizar y describir las sensaciones fuertes que embargan al yo lírico en este momento de osadía y atrevimiento ya que desafía las leyes de la naturaleza: a) la equivalencia entre “caballo” y “corazón” se produce en la red textual gracias al golpeteo del corazón, comparado aquí con el galope del caballo,² y b) otra nueva equivalencia entre corazón, mediante la metonimia “pecho”, y “bandada de cisnes” posibilita regresar sobre la zozobra, el movimiento y los impulsos. Esta equivalencia no es nueva, Darío la evoca en la sección “Los cisnes”, de *Cantos de vida y esperanza*, en donde en el poema III se refiere a ella: “Cisne, tendrás tus alas blancas por un instante/ y el corazón de rosa que hay en tu dulce pecho/ palpitará en el mío con su sangre constante” (492); mientras que en el poema I, la forma del cisne se metaforiza en signo de interrogación, con el cual se pregunta Darío “sobre el futuro de los pueblos [...], el destino, como fátum” (Oviedo 118) y el poeta contrasta el color de los cisnes, tal

² Véase por ejemplo, el poema de Pablo Neruda “Caballo de los sueños”, de *Residencia en la tierra*, en donde el motivo del corazón ligado al caballo es harto evidente; en su principio explicita Neruda: “*Innecesario, viéndome en los espejos,/ con un gusto a semanas, a biógrafos, a papeles,/ arranco de mi corazón al capitán del infierno./ establezco cláusulas indefinidamente tristes*”, mientras que en su final vuelve a metaforizar: “*He oído relinchar su rojo caballo/ desnudo, sin herraduras y radiante*” (95-96, las cursivas son del texto).

empezaran a moverse”). La apertura del sepulcro se perfila aquí como el desencadenante del sueño hecho realidad; es decir, abre el mundo de la pesadilla y de la ensoñación. No es casual tal juego discursivo, pues entronca el poema de Piñera con la tradición textual del sueño, cuyos antecedentes se remontan a la Antigüedad grecolatina, con esa posibilidad de acceso al otro mundo o al inframundo, a “una realidad inaccesible” (Gómez Trueba 27) solamente por medio del sueño, tal y como alude el yo poético con el fin de comparar lo que está oyendo con lo espeluznante y terrorífico propio de las películas de terror (“de esas voces que tan sólo en los sueños escuchamos”). La imagen auditiva cobra preeminencia para establecer un encadenamiento entre “esas voces” que se incrustan en el oído y producen escalofríos y “unas caras maquilladas”. El despertar de los muertos es la escena a la que asistimos, para que el sueño se narre en toda su magnitud bajo el tópico del juicio final; en su sueño, el yo poético denomina “cautivos” a estos habitantes del inframundo o del mundo de ultratumba, lo cual hace pensar en los seres humanos en el círculo del Purgatorio dantesco por su evocación de los diablillos (“belcebúes”) que lo atormentan. La visión del yo poético llega entonces a su paroxismo para que se revele la significación del “Sueño del juicio final”, como se señala a continuación:

Dije qué noche distinta fue esa noche sepulcral,
y cómo no iba a ser distinta si era del Juicio Final
el día tan esperado en el que nadie creyó
pues por siglos y más siglos la gente se descreyó
de tal realidad futura anunciada por un loco,
por un loco que de tanto enloquecer su locura

sólo les dejó a los hombres la herencia de la
[amargura! (210)

La tónica “noche sepulcral” de nuestra tradición poética está al servicio del sueño en Piñera; pero recordemos que, desde el punto de vista del género apocalíptico, el modelo más conocido actualmente es el Apocalipsis de San Juan, en donde como últimos acontecimientos del final de los tiempos se producirá “El último juicio”, cuando se juzgará a cada uno según sus méritos y obras; dice al respecto San Juan:

Vi un gran trono blanco y al que estaba sentado sobre él. El cielo y la tierra huyeron de su presencia, sin que se encontrase su lugar. Vi los muertos, grandes y pequeños, en pie delante del trono; y fueron abiertos los libros; y fue abierto otro libro, el libro de la vida. Y los muertos fueron juzgados según el contenido de los libros, cada uno según sus obras. (*La Santa Biblia*, Apoc. 20.11-12)

La referencia al apocalipsis joánico se hace evidente sólo en su relación con el arquetipo del “loco” más grande que ha producido la historia de la humanidad, en la figura de un Cristo cuya herencia representa aquí un fardo duro de soportar. De esta manera, invierte el modelo apocalíptico del Nuevo Testamento para ofrecernos otra visión alternativa de uno de los mitemas del género en cuestión, a saber, el juicio y destrucción de los perversos:³

³ Y decimos uno porque, según lo ha estudiado John J. Collins hay otros mitemas que caracterizan este género, tales como: los eventos sobrenaturales (los tiene Piñera en el inicio del poema), transformación cósmica y resurrección (también presente en Piñera), etc. (260-90).

ciones esotéricas del Cercano Oriente, en donde las almas transmigran en mariposas, mientras que Piñera insiste en la acción de este loco en abrir, en el Juicio Final, todos los sepulcros. Continúa así narrando este sueño profético el yo lírico, insistiendo en el mitema de la transformación cósmica y la resurrección de los mortales:

Y la entera humanidad de los sepulcros surgía,
viva como en la vida que en este mundo viviera
—una batalla, un amor, una traición, un dulzor—
para llegar a vivir en la otra dimensión:
¡esa en que inmortales somos por la fuerza del amor!
(210)

Desembocamos en una radical noción del apocalipsis en la que de nuevo las repeticiones y los pleonasmos que utiliza hablan del desenfado y de su jocosidad (“viva”, “vida”, “vi-

sapiencial y meditativo. Recordemos que, Khalil Gibrán, plantea que el hombre enloquece y se despierta, al inicio, de un sueño profundo; observemos la visión final del “loco”:

“¡Oh Dios!, todas estas cosas, están concebidas con preclara visión, nacen con un propósito firme, lo mantienen con esmero y exactitud, se ciñe a las normas y la razón, después se asesinan y entierran según lo prescrito.

Y también sus silenciosas tumbas que yacen dentro de su alma de humanos, cada una está con su número y marca.

Es un bello mundo, un mundo excelente, un mundo de cosas maravillosas, es el fruto más maduro del jardín de Dios: el pensamiento que rige al universo.

Pero. ¡Señor! ¿Por qué tengo que vivir yo allí, soy semilla de pasión insatisfecha; un loco vendaval que no sigue al oriente ni al occidente, soy un aturdido pedazo de planeta que sucumbió en las llamas?” (68).

viera”); en la versión joánica se insiste en el juicio final que traerá fuego y destrucción cuando los hombres serán puestos en la balanza divina. No se indica en ningún momento que todos serán liberados de la muerte como en Piñera; la regeneración es posible fuera de esta noción de castigo que el discurso cristiano encierra, por lo que el poema insiste en esa “otra dimensión”, en la que se promueve “la fuerza del amor”, como manifestación de una humanidad en la que el amor y la guerra, el odio y el afecto se codean y se interpenetran. Este momento de beatitud, como si pasáramos entre los círculos del Purgatorio/Paraíso de Dante,⁵ ese reino de los bienaventurados Piñera lo extiende ahora a toda la humanidad:

Y todos se sonreían con sonrisa angelical,
 y ahora la Tierra era como un cántico triunfal,
 y ahora ya todos creían en la vida verdadera,
 y miraban a la falsa que como abatida fiera
 a sus pies yacía exánime, sin la hermosa luz del día
 de la gran revelación que brotaba por los poros
 de todos los hombres nuevos en un sobrehumano
 [coro. (211)]

El polisíndeton ostensible marca el clímax de la visión apocalíptica; la resurrección de la humanidad es posible en este nuevo paraíso que se escucha como “cántico triunfal”, en la medida en que la regeneración renueve a estos seres humanos que serán puros y diáfanos (“sonrisa angelical”).

⁵ Tal relación intertextual es obvia entre Piñera y Alighieri. Esto demandaría un trabajo de análisis particular que, por motivos de extensión, sobrepasa este artículo.

la oscuridad. La mediación cinematográfica de “ese cine de la Nada” nos devuelve en forma especular esa mirada execrable del engaño, de lo efímero que fue nuestra ilusión de la trascendencia. Se trata de una mirada que, como una película, nos devuelve según Piñera, “el mundo de las ilusiones, de lo efímero (constatado por su estrecha relación con el espejismo)” (Sanabria 55), en el descubrimiento de la falsedad, del “ineluctable cine”, implacable y desolador que se cierne sobre la condición mortal y nos permitiría ver tal vez como expresa el verso final: “como si vida y muerte fueran asunto de risa”. No hay tal constatación, es solamente el deseo de esa posibilidad que se configura con el verbo en subjuntivo. Nos lo recuerda Sanabria en esa sublimación/ocultación que nuestra cultura contemporánea hace de la muerte y, por ende, de la degradación corporal; y retomando precisamente a uno de esos representantes del existencialismo francés, a lo que Piñera alude con la noción de la “Nada”, ella comenta: “[e]ntonces si la pregunta —con la que Albert Camus introduce las primeras líneas de *El mito de Sísifo* (1942)— en cuanto a que si la vida merece la pena vivirse constituye el único problema auténtico de la filosofía, lo que acontece sobre la muerte adquiere una magnitud mayor [...]” (71). Ésa es la que, con el peso de la ironía, se hace Piñera en la que la “imaginación moral” lo obliga a plantearse esta pregunta crucial para él desde el punto de vista de la autoría y de lo biográfico, cuya respuesta lo conduce a la elegía en camino hacia la absolutización de la experiencia de la muerte.

Si la filosofía del Romanticismo pensó la muerte en términos del poder supremo de la naturaleza y del espíritu en su mediación con la realidad aparente del mundo y del

individuo, Piñera degrada esa experiencia del ser humano trascendente, así como el papel y la función del poeta en tanto el mediador que posibilita trascender dicha realidad aparente y acercarnos a un proceso de integración con el cosmos, cuya prerrogativa era, en el Romanticismo y sus cantos elegíacos, su capacidad de revelar y de expresar. Ya lo explicaba Abrams en su fundamental estudio sobre el romanticismo inglés, al presentar esta experiencia de vida/creación como una intensificación de los atributos y cualidades del poeta, los cuales son correlativos al proceso de su crecimiento espiritual frente a la contingencia y la apariencia material:

La profunda experiencia que tiene el poeta del sufrimiento y la mortalidad humanos se traduce sistemáticamente en una relación alterada entre su ojo y su objeto: la escena natural articula y devuelve reflejados los sentimientos rudimentarios que le aporta la percepción del espíritu, de tal manera que el correlato de su nuevo mirar al hombre «con otros ojos» es su nueva percepción de los objetos naturales como inmersos en una luz y una sombra diferentes. (Abrams 88)

En efecto, a Piñera también le interesa mirar a la humanidad pero con “otros ojos” que le ofrece una actitud irreverente y de “chiste”, en la que la existencia es una tragicomedia, ya no una tragedia como se vería en la tradición clásica de la elegía. Si comprendemos esto, entonces “Una broma colosal” también despliega esta revelación moral que nos propone la elegía, pero lo hace desde esa mirada diferencial del individuo y de la materia. Ya no se impone un tiempo de lo serio y de la melancolía: destaca la parodia y el juego;

eso sí, insistiendo, porque sí se puede establecer un ligamen con el género de la elegía, en el tiempo preferencial en el que la ensoñación y la imaginación deben ejercitarse. No es casual, como ha demostrado Albert Béguin para el romanticismo alemán, la preponderancia que los estudios psicológicos sobre el sueño ganarán en el último tercio del siglo XVIII en Europa, pues la visión onírica conducirá a la correlación entre mecanismos poéticos y el perfeccionamiento de la vida psíquica del artista. La realidad cotidiana y aparente desemboca en el perfeccionamiento de la vida interior, restitutoria y reintegrable, con nuestro propio yo, porque, “para ellos [los románticos], son precisamente el sueño y los demás estados ‘subjetivos’ los que nos hacen descender en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que ‘es más nosotros mismos’ que nuestra misma conciencia” (Béguin 29). A ello también invita Piñera, la vida sigue siendo un sueño macabro y medio en broma, medio en serio, en donde podemos pasar revista a la película de nuestra existencia.

OBRAS CITADAS:

- Abrams, M. H. *El Romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor Distribuciones, 1992.
- Alighieri, Dante. *La divina comedia*, comentata da G. A. Scartazzini. Milán: Editore-Libraio Della Real Casa, 1914.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. 2ª reimp. Trad. Mario y Margit Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Cadalso, José. *Cartas marruecas. Noches lúgubres*. 7ª ed. Madrid: Cátedra, 1983.

- Collins, John J. *A imaginação apocalíptica: uma introdução à literatura apocalíptica judaica*. São Paulo: Paulus, 2010.
- Darío, Rubén. *Azul... Prosas profanas. Cantos de vida y esperanza*. León: UNAN-León, 2008.
- García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse Ilustrado*. París: Librería Larousse, 1976.
- Gómez Trueba, Teresa. *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Jiménez, Luis A. "Duelo, melancolía y luto poético en la obra de Luisa Pérez de Zambrana". *Círculo* 38 (2009): 60-69.
- Khalil Gibrán, Gibrán. *El loco*. Medellín: Cometa de Papel, 1997.
- López Lemus, Virgilio. "Vida verdadera del poeta Virgilio Piñera". *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*. Ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza Mayor, 2002. 139-62.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. 9ª ed. Madrid: Cátedra, 2009.
- Oviedo y Pérez de Tudela, Rocío. "Dibujos de un cisne. Evolución del símbolo dariano en el camino de la Vanguardia". *Lengua* 31 (2006): 112-26.
- Piñera, Virgilio. *La isla en peso: Obra poética*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- _____. "Notas sobre la literatura argentina de hoy". *Orígenes* 13 (1947): 48-53.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. "Antiestética y disidencia en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera". *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*. Ed. Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría. Madrid: Colibrí, 2004. 191-206.
- Sanabria, Carolina. *Contemplación de lo íntimo: lo audiovisual en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.
- Santa Biblia, La*. Madrid: Paulinas, 1972.

“Su líquida influencia corrosiva”: de Virgilio Piñera a Ángel Escobar

María Lucía Puppo

Universidad Católica Argentina, CONICET

1. LA MALDITA CARTOGRAFÍA

A mí me deja estéril la maldita
cartografía del alma y sus proclamas.

Ángel Escobar (“Notas de lunes”
Cuando salí de La Habana, en *Poesía completa* 280)

El primer libro de Ángel Escobar, *Viejas palabras de uso* (1978), fue publicado cuando el autor apenas contaba veintidós años. Se trata de un volumen de poemas mayormente narrativos, que poco tienen que ver con los versos agudos y viscerales característicos de la etapa madura de la poesía de Escobar, que se inicia con *La vía pública* (1987). Ese primer cuaderno, prometedor pero inmaduro, no elude el tono grandilocuente para referirse al propio heroísmo ni para insertarse, sin cuestionamientos, en la gesta revolucionaria. Ahora bien, junto a los lugares comunes de la poesía cubana de los años setenta, en él hallamos algunos pasajes donde asoma una mirada implacable sobre lo cotidiano, que se expresa con un lenguaje personal e incisivo.

Es el caso de un breve texto que describe la luna “terca/ como una abuela” que “embarra las paredes” con “su líquida influencia corrosiva” (AE 27).¹ La personificación de la luna, a la que se le adjudica un accionar sucio y destructor, constituye una degradación de la imagen poética paradigmática. Y en ese gesto temprano de la poesía de Escobar podemos adivinar la influencia líquida y corrosiva —siempre fluyente, disonante— de los versos de Virgilio Piñera.²

Como ha señalado Francisco Morán, en los textos de Escobar “culmina un proceso de encarnación del hecho poético que había dado en Virgilio Piñera una de sus notas más agudas, uno de sus chirridos más escalofriantes: la vertiginosa experiencia del vacío” (383). El vacío de Escobar, como el de Piñera, proviene de una orfandad existencial que no se agota en la herida narcisista. En las obras de ambos autores esta experiencia está unida a una llamativa lucidez para observar la historia y sus vericuetos más oscuros. El dolor y el humor son en ellos dos modos antagónicos de encarnar la disidencia, dos formas extremas de hacer patente la violencia como vacío de sentido.

¹ Todas las citas de poemas corresponden a las ediciones de Ángel Escobar, *Poesía completa* (La Habana, Ediciones Unión, 2006) y Virgilio Piñera, *La isla en peso. Obra poética* (Barcelona, Tusquets, 2000). En adelante nos referiremos a estos volúmenes mediante las siglas AE y VP.

² En la obra poética de Escobar se alude explícita y repetidamente a los nombres de Vallejo, Kafka, Borges y Lezama, pero sólo se menciona a Virgilio Piñera a propósito de un epígrafe incluido al comienzo de *Cuando salí de La Habana* (AE 246), que reproduce tres versos de “El león” (VP 281). Sin embargo, la poesía de Escobar dialoga constantemente con la de su antecesor, como esperamos demostrar en este trabajo.

La poesía de Escobar retoma algunos rasgos salientes de la estética piñeriana para continuar perfilando un discurso iconoclasta que se opone a cualquier tradición insular mítica e idílica (Rodríguez Gutiérrez 329-30). Si la obra de Piñera puso en escena la pesadilla del sueño origenista (Ponte 14), la de Escobar nos enfrenta con la descomposición sistemática de todos sus engranajes. El rol de “poeta ocasional” con que se identificó el narrador y dramaturgo Piñera halló su contracara en el “poeta concentrado” que fue Escobar, cuyo último poema fue escrito el día antes de su muerte (Arrufat “Notas” 12). No es desacertada la afirmación de Jorge Luis Arcos de que difícilmente haya otro poeta cubano “que expresara tanta intensidad, tanta temperatura, tanta tensión” (Arcos 61).

En las páginas que siguen examinaremos algunas imágenes, recursos y estrategias del sistema poético escobariano que remiten indefectiblemente al proyecto de Piñera. Conviene empezar recordando un poema incluido en uno de los volúmenes póstumos de Escobar, *El examen no ha terminado* (1997 AE 307-63):

La conspiración de los necios

Juntémonos en tu casa el sábado.
Sí; tiremos cualquier cosa a las brasas –
aunque sea un hombre:
sí: volvámonos caníbales –
eso da prestigio y fama –
eso hace que uno deje un trazo
como hace el caracol sobre la tierra –
sí es que la Tierra es algo.
No todos podemos ser próceres piadosos.

Juntémonos en tu casa el sábado.
 Sí; fumemos bastante; fumemos de todo;
 fumémonos el todo: hasta que nos dé cáncer –
 el cáncer sí que es Creacionista –:
 ahora mismo está haciendo que se pudra
 la rosa en este problema. (AE 339-40)

Si el título ya remite a una famosa sátira del siglo dieciséis,³ los dos primeros versos introducen expresiones coloquiales que responden al mandato piñeriano de “una poesía exclusivamente de la boca como la saliva” (VP 48). Luego irrumpen el humor y el absurdo mediante el giro antropofágico que da el poema. En ese registro tiene cabida, a continuación, la ironía: “[n]o todos podemos ser próceres piadosos”. Como Piñera, Escobar se burla del discurso pedagógico que tiene una larga tradición en Cuba (Del Risco np). Después continúan las repeticiones propias de una deixis insistente y persuasiva, hasta culminar en la hipérbole que nos sitúa de lleno en “el estilo de la carroña” (VP 32): “fumémonos el todo: hasta que nos dé cáncer–”. Si este verso es un clímax, de inmediato la potencia del poema decae en la nueva ironía que trae el verso siguiente.

La alusión al poema de Vicente Huidobro se entiende en clave referencial, dados los años que pasó Escobar en Chile,⁴ pero además esta imagen tiene un importante valor metapoético. En lugar de florecer, la rosa de Escobar se pudre. La flor

³ *La conspiración de los necios* (*Die Narrenbeschwörung*) fue compuesta en 1512 por el monje y poeta alemán Thomas Murner.

⁴ Entre 1991 y 1995 Escobar permaneció en Chile junto a su esposa Ana María Jiménez, oriunda de ese país (Guajardo 102-13).

se despoja de sus atributos complacientes en una operación revulsiva, que la transforma en la “*sick rose*” de William Blake. Emblema recurrente en esta poesía, la rosa enferma pertenece a la estirpe de los renegados, como la “palma negra” de Piñera, marginal y extraña en medio de la sabana donde “todo parece verde” (VP 105). Ahora, en este “ahora mismo” sin certezas que nos sitúa el poema de Escobar, no quedan dioses, dogmas ni presupuestos de los cuales asirse. Y hasta una simple asociación fónica puede revelar una conexión secreta entre los términos “poema” y “problema”.

Igual que el humor y el absurdo, la representación del espacio urbano traza vínculos indisolubles entre los textos de Piñera y Escobar. La poesía del primero elige como escenario “la gran ciudad” con su “jardín alegremente putrefacto” (VP 58) “y la ruina que huye de la perfección” (VP 277). También el hablante poético de Escobar observa con ironía el esplendor barroco que aún detenta La Habana, “[e]ntre columnas, arcos y orfebrería” (AE 246), aunque elige situarse “en una estrecha callejuela sucia” (AE 273) que puede conducirlo a un bar, un cine o un templo. En la cartografía de la ciudad lee su propia historia, como cuando recuerda a la mujer que conoció en el barrio de Alamar, “puertero del mundo” (AE 329). La ciudad de Escobar se constituye abiertamente como una distopía atravesada por suciedad, corrupción y despersonalización: “he llegado a la ciudad —/ un grito y otro entre edificios y decretos —” (AE 301).

Tanto en la poesía de Piñera como en la de Escobar hallamos un discurso diferente de lo nacional. Una nueva perspectiva sobre la insularidad, la “maldita circunstancia del agua por todas partes” (VP 37), que alcanza en el poeta afrocubano su vena más desencantada: “porque la sola pa-

labra: líquido,/ puede que liquide a cualquiera —/ más cuando vive en una Isla —” (AE 337). Se agrava en los versos escobarianos, escritos veinte años después de la muerte de Piñera, el infierno cotidiano de la burocracia y el miedo ante el control estatal.⁵ Frente a la obsecuencia de otros y la complicidad tácita de los cobardes, el poeta se afirma en el rol más incómodo: “yo vine al mundo de visita/ para crear dificultades” (AE 310).

2. MI TARTALEO AGRAZ

Idioma mío,
dame un claror de fuente, un Garcilaso.
Tu verde en mí tostado te acaricia, te besa.
Excusa mi decir, mi tartaleo agraz.
Ángel Escobar (“Don de tí”, *La sombra del decir*
en *Poesía completa* 413)

Sin duda el sello piñeriano más ostensible de la poesía de Escobar radica en el uso y abuso de la expresión maldi-

⁵ Los últimos años de vida de Piñera y Escobar coincidieron con dos períodos particularmente duros para la sociedad cubana. Piñera experimentó la “muerte en vida” en el llamado Quinquenio Gris de la Cultura (1970-1975), caracterizado por la gestión dictatorial y homofóbica de Luis Pavón (Arrufat *Virgilio Piñera* 73-80). A Escobar le tocó vivir la profunda crisis económica, habitacional y social que se conoció como el Período Especial en Tiempos de Paz (1990-1997). La literatura surgida en este contexto suele presentar al Estado y al individuo como polos extremos que deshabitaban una esfera pública saturada por las redes estatales (Basile 113-14).

ciente, procaz o blasfema. De un autor a otro se completa el catálogo de ese lenguaje denotativo y coprológico que tanto había irritado, allá por los años cuarenta, a Cintio Vitier (Barreto 25, Martín 48-50). En este sentido la obra de Escobar aparece como un nexo imprescindible para el rescate de “la rabia amarilla” que llevaron a cabo Damaris Calderón, Antonio José Ponte y los otros poetas jóvenes de los ochenta (Calderón 180). Referente indiscutido para las nuevas generaciones, Escobar hace suyo el “graznar” de Piñera retomando su “estilo menor, irregular, inconfundible” (Sánchez Mejías np).

La búsqueda de una “poesía natural, no codificada” (VP 47) no implicó para ninguno de los dos autores ignorar las principales corrientes estéticas que atraviesan la literatura y las artes del siglo veinte. Es sabido que muchas imágenes y procedimientos surrealistas de Piñera derivan en un grotesco que trabaja con la deformación y lo siniestro en el sentido freudiano (Balderston 6, Martín 40). Hay coincidencias entre Escobar y Piñera que sólo se explican por el expresionismo inherente a sus respectivas poéticas. Pienso en dos versos de Escobar, uno que define el portaligas de una ramera como “la boa constrictora de mi minuto” (AE 280), y otro donde se dice de un teléfono que sus números “cuelgan/ como ahorcados colgantes” (AE 155), y enseguida me viene a la mente el verso de Piñera “Flora, tus medias rojas cuelgan como lenguas de ahorcados” (VP 50). En los tres casos la mirada puesta sobre un elemento cotidiano (portaligas, teléfono público, medias) revela insospechados componentes macabros. Por otra parte, los textos de Escobar proponen escenas donde el espacio cobra tintes abstractos y de pesadilla, como ocurre en los relatos

de Kafka y Piñera. Por ejemplo, cuando el poema evoca a un personaje que avanza de noche y al final de la acera sólo encuentra un cartel que dice “NUNCA” (AE 149).

Se puede afirmar de Escobar la misma fórmula que se aplicó a Piñera: escribía negando (Ponte 13). Más allá del conteo de nexos (“pero esa palma, ¡oh, esa palma!”, VP 105) y adverbios (“No soy yo. No eres tú. No son cuatro ni tres”, AE 241), me interesa subrayar la importancia del oxímoron en tanto figura que opera con un término y su negación. Se ha señalado oportunamente que en la escritura piñeriana este recurso se utiliza para parodiar los temas caros a la alta cultura y ridiculizar todo debate trascendente (Alonso Estenoz 65). Estos fines son innegables en dos expresiones de Escobar que proponen una contradicción entre un sustantivo noble y un adjetivo degradante: “Agnus Dei orgiástico” (AE 58) y “salmos excrementales” (AE 66). Ahora bien, no debemos olvidar que tanto en la poesía de Escobar como en la de Piñera, el oxímoron es un poderoso instrumento de extrañamiento que introduce una nueva lógica como consecuencia de la alquimia poética. Frases como “[e]l frío mortal de estos países cálidos” (VP 66), “el baile de los que bailan sentados” (VP 196), “sus tristes papeles divertidos” (AE 245), “lo invisible visto” (AE 284) o “lo que digo callando” (AE 410) proponen un salto cualitativo en el nivel semántico de los textos, lo que Iuri Lotman denominó una “explosión de sentido” (80). En última instancia, el oxímoron funciona como puesta en abismo de una escritura siempre en tensión, en lucha hasta consigo misma.

La sinestesia también propone una concentración de sentido, pero a través de cruces sensoriales: “[m]ira y mira el estallido de mis gritos” (VP 97), “[v]eo el sonido de la

luz sobre el asfalto” (AE 379). Pareciera otra vez que las palabras no alcanzan para expresar tanto, de ahí el énfasis de los deícticos, las repeticiones conceptistas y el quiebre violento del anacoluto. En una actitud paradójicamente lezamiana, Piñera y Escobar tensan el arco de la forma para disparar lejos la flecha del sentido. Los dos naufragan en la sinonimia —“Nadie piensa en implorar, en dar gracias, en agradecer” (VP 40), “miedo, pavura, pánico” (AE 414)— y salen a flote en el mar de los sonidos: “y yo, cayendo de cabeza al hoyo” (VP 118), “cintura de muchacha, garbo,/ abanico, azul -/ y no ábaco” (AE 414). En su descenso a los infiernos el lenguaje de ambos se enfrenta con su propia alteridad negativa; entonces los fonemas se rebelan contra toda significación prefijada y, en los casos más extremos, bucean por debajo de lo inteligible. La glosolalia persigue un fin humorístico en Piñera (“Desde litus ponema cusitoi/ informel sucesit indisflán”, VP 163), pero en Escobar remite a las dos tradiciones que confluyen en Antonin Artaud, la mística y la psicótica (Tomiche 71).⁶ “‘Tú eres un negro sucio que no agradece tanto’,/ me dicen. *Dóctor*. Y se oye:/
patamuchta parce que nein nihil nonún” (AE 238).⁷

⁶ Anne Tomiche destaca la recuperación de la voz y el sonido en el uso poético de la glosolalia. Si en la lingüística post-saussirana se “descorporiza” la lengua, la glosolalia, por el contrario, la “desemantiza” (61-72). Se puede afirmar, entonces, que la glosolalia reúne en “una apariencia de lengua” aquello que la lingüística descarta de su definición de signo.

⁷ Estos versos pertenecen al poema “Funny papers” de *Abuso de confianza* (1992). Algunos versos del poema “S/T TRES” de *El examen no ha terminado* también presentan una media lengua que combina lexemas reconocibles de diferentes idiomas. Vale la pena detenerse en el comienzo de este último texto: “[c]ontemplo a Dios interpretar

De Piñera a Escobar se profundiza una poética de la falta de armonía, donde el verso se fracciona en innumerables cesuras y los signos de puntuación imponen cortes abruptos, cambios de entonación, frases parentéticas. El sujeto escobariano es consciente de su decir áspero que desafía el *status quo* cada vez que expone su intimidad desbordante:

El estilo me raspa, perfora cual carcoma
 todo mi humo. Acaso sea la niebla
 en donde Nadie ve todas las figuras.
 Los arquetipos, las formas en mí orinan,
 defecan, se atortojan. No soy el limbo,
 ni el antes ni el después; estoy aquí parado:
 ¿qué puede importarme la decadencia del planeta
 si no me tengo a mí? [...] (AE 342)

Se trata de un discurso roto, de ritmo quebrado, que se aleja de lo políticamente correcto para subrayar el borde filoso de las palabras. Después de que el hablante de Piñera declarara “[l]a suerte me ha deparado/ este cuchillo” (VP 154) y confesara con ironía que la cara “sin un tajo no sería

todas las voces,/ todas las combinaciones posibles de las notas –/ y le pido un autógrafo [...]” (AE 348). Evidentemente coincide aquí la tradición cristiana de la glosolalia (“decir cosas ininteligibles para los hombres pero no para Dios”, como la define el apóstol Pablo) con una concepción psicopatológica. Según el testimonio de Efraín Rodríguez Santana, Escobar declaraba que “le habían dictado” varios poemas que luego conformaron *El examen...* (94). En ese mismo ensayo el crítico compara algunos rasgos de la poética de Escobar con la de Antonin Artaud. Por otra parte, Claudia Caisso (177-94) señaló la influencia de Artaud en la escritura de Piñera.

perfecta” (VP 95), la isotopía del filo encuentra en Escobar su vena más aguda. De libro a libro se intensifica la profusión de hachas, espejos rotos y punzones que amenazan al sujeto, hasta llegar a los textos desgarradores de *La sombra del decir* (1997). El caso paradigmático es sin duda el poema “Hábitat”:

Vivo en la punta de un cuchillo.
 Si resbalo hasta el filo, sajado
 seré antes de llegar al cabo hondo.
 Si resbalo por el lomo, me haré añicos
 después del mango sucio. Si por los planos
 caigo, astillas seré en los bordes atornillados, sí:
 no tengo alternativas, y ya no sé
 si estar así es peligroso –
 ya no comprendo nada:
 aquí llegan los ruidos de los alrededores –
 querría un poco de silencio,
 un ápice de candor, algo
 que no mate ni mienta –
 oigo una música: sé que soy
 un bastardo lastimoso, roto así
 como se me escapa el arte y surge
 la imperfección de este poema. (AE 373)

Para cualquiera que lo ha leído o escuchado, este texto resulta inolvidable. La imagen del cuchillo despliega una inédita dimensión espacial, configurándose como un “hábitat” espeluznante diagramado por el estilo de la negación y los versos tasajeados. Como la hoja del arma blanca, el poema sirve de espejo para una inteligencia veloz que salta de las imágenes a las ideas. En el universo escobariano, la exploración del sufrimiento personal puede derivar en un

problema estético, vinculado con la pregunta sobre el estatuto del arte o con la defensa del poema imperfecto.

3. ESCOBAR, ESCOBAR, ESTE RELAJO

Este café con leche fue el que dieron
 en el año 2000 para tu entierro.
 Este cigarro que abusa y coge cuerda,
 Escobar, Escobar, este relajo
 de dominós y humo y peces viejos –
 sin alcohol bobali
 ni leyenda suici
 ha ocurrido seguro alguna vez en el pasado.
 Ángel Escobar (“Precauciones”, *Malos pasos*
 en *Poesía completa* 176)

En la escritura de Piñera y Escobar hallamos una inscripción poética del nombre propio. Según Derrida, la firma implica la no-presencia actual o empírica del firmante, pero retiene su haber-estado presente en un pasado que permanecerá siempre, en la letra, como futuro. La firma pone de manifiesto la distancia entre el habla y la escritura, al punto que en el texto “la firma inventa a quien firma” (*Otobiographies* 22). Este último concepto tiene varias implicancias en las poéticas examinadas.

La irrupción del nombre propio en el poema genera paradojas temporales que fueron exploradas a fondo en la poesía latinoamericana: “[m]e moriré en París con aguacero, [...] César Vallejo *ha muerto*, [...] *son* testigos/ los días jueves y los huesos húmeros” (Vallejo 134, énfasis es mío). Pasado, presente y futuro convergen en cualquier

texto que se ofrece como testamento, despedida o epigrama. Conscientes de esto, los dos poetas cubanos utilizaron con humor el recurso. En *Una broma colosal* leemos “si estuviera en mi poder/ resucitarte, Virgilio,/ cuáles son tus secretos, te preguntaría” (VP 229), en tanto que un “Epigrama fatal” postula la felicidad de ser Isolina Carrillo, compositora del famoso bolero *Dos gardenias*, “y no Ángel Escobar –/ que escribió *Abuso de confianza* –/ tuvo que pagar para que lo editaran,/ y no lo lee ni su primo más cercano” (AE 324).

Inventar un nombre es reinventarse. Los juegos anagramáticos con el nombre propio adquieren un lugar central en la poesía madura de Escobar. El nombre de pila evoca una protección benéfica (“los *ángeles cobar* están aquí conmigo”, AE 342) o remite al mito de Lucifer como ángel caído (“*cobar el ángel*/ malo, el niche, el que escupe sobre los sistemas/ y las litografías”, AE 344). El apellido es sustantivado para denotar impersonalidad y pobreza (“un *Escobar* sencillo”, AE 324); por similitud fónica atrae la “*carroña*”, “sin *asco*” (AE 318), y deriva también en “*Escoba amarga*” (AE 360). Por inversión se forma el sintagma “*Cobar del Ángel*” (344), y por aféresis se obtiene el verbo “*cobar*”: “es/ *ángel*, es/ *cobar* sobre la realidad real,/ lo real real que incomoda” (AE 380).⁸ Estos pliegues y despliegues del nombre propio escenifican una actitud lúdica e irónica frente a la figura del autor. Detrás de la dislocación nominal hay una voluntad de desdibujar a la persona jurídica que la firma pretende instalar en el poema.

⁸ Mi énfasis en todas las citas de este párrafo.

La versión paródica del mito autobiográfico se prolonga de Piñera a Escobar como una tendencia imparable a mostrarse “ordenando mi escoria” (VP 118). Las alusiones al cigarrillo, el café, el alcohol y los psicofármacos se suman a la experiencia de saberse pobres y sentirse feos. A esto se agrega, en Escobar, el trauma de ser discriminado a causa del color de su piel. Si los hermosos poemas de amor de este autor nos hablan de la sexualidad y el afecto conyugal vividos a pleno, los de Piñera detentan un platonismo que alude siempre de forma velada al ser amado. Las constelaciones familiares sobrevuelan ambos corpus, pero en el caso de Escobar la saga aparece explícitamente bajo el signo de la tragedia.

En ambos poetas el Yo resulta un Otro repulsivo, metamorfoseado en mueble o animal: “insecto insigne” (VP 299), “bicho fastuoso” (AE 388). Desde los primeros libros de Escobar, la figura del poeta negro se asocia a la del indio y el chino, también marginados en el gran relato de la historia occidental. El Yo se desdobra y estalla en múltiples hipostaciones o personas-personajes (Haug 54) que se superponen y entremezclan: Alguien, Nadie, Ninguno, el Ajeno, el Otro, el Ángel, el Perro Vencedor. Los epítetos autodegradantes encuentran su expresión más acabada en los últimos textos. El sujeto escobariano se presenta alternativamente como el mendigo, el huérfano, el bastardo, el leproso, el estéril, el blasfemo, el tonto, un feto, un bebé recién nacido, alguien con Síndrome de Down, un incestuoso o un asesino. Como lo han señalado los mayores estudiosos de su obra, en Escobar hay un “Yo convulsivo” y un diálogo “compulsivo” (Rodríguez Santana 71), puesto que el juego con la propia identidad “compromete todo el ser

de un modo trágico y lo sitúa en los límites de la muerte” (Saínz 9).

Nuevamente algunas ideas del filósofo de la deconstrucción pueden iluminar ciertas zonas de la poesía de Piñera y Escobar. En su análisis de la poesía de Paul Celan, Derrida ofreció algunas reflexiones acerca de “la experiencia poética de la data” (*Schibboleth* 19). Otra vez reenviando al antecedente de César Vallejo, los dos poetas cubanos incluyen fechas y horas precisas en sus composiciones:

Se me ha anunciado que mañana,
a las siete y seis minutos de la tarde,
me convertiré en una isla,
isla como suelen ser las islas. (VP 236)

[...] (Lo aprendí
de un poeta que está en Cuba. Y en la belleza
miro, y también escribo, muerto junto a Eliseo Diego,
con la punta del cigarro, en plena oscuridad,
aquí he vivido. Y fecho: La Habana,
8 de septiembre, y de 1996, a cuatro años del XXI.)
(AE 416)

Siguiendo a Derrida, observamos que la data es una referencia temporo-espacial que introduce una memoria enraizada en la singularidad de un acontecimiento (20-22). Los lectores advertimos el peso de un recuerdo pero desconocemos las circunstancias precisas que lo generaron. En este sentido el poema fechado es un poema cifrado, y la elección de esa fecha particular es una especie de secreto que se enuncia al tiempo que se preserva como tal.

Un proceso análogo al de la contraseña de Celan en tanto “secreto compartido” (*Schibboleth* 49-50) opera en los

poemas que remiten a textos canónicos, dando por supuesto el conocimiento de los mismos por parte de los receptores. Es el caso de “Decoditos en el tepuén”, parodia de Piñera del poema “De codos en el puente”, de José Jacinto Milanés (Arrufat *Virgilio Piñera* 30), así como de la “Paráfrasis sencilla” de Escobar, que reescribe con nueva carga ideológica los poemas XXV y XXX de los *Versos sencillos* de José Martí (Morán 386-90). Apropiarse de las palabras de otro poeta constituye una doble estrategia semiótica de revelación y enmascaramiento.

4. EL EXAMEN NO HA TERMINADO

yo sólo quiero estar en Sitiocampo,
y poder olvidar este examen al que estoy sometido;
pero eso es imposible; no sólo por eso
preferiría no haberlo escrito.

Ángel Escobar (“Lo que borra”, *El examen no ha terminado*
en *Poesía completa* 330)

Podemos concluir este incipiente trazado de las poéticas comparadas de Virgilio Piñera y Ángel Escobar señalando que la dualidad ironía/dolor estructura y anima los dos corpus textuales examinados. La ironía asoma en innumerables versos que nos hacen sonreír con su brillo intelectual, su humor cáustico y su desenfado. Escobar emuló la consigna piñeriana “¡a la mierda la muerte!” (VP 185) y se burló de la guadaña poniendo a prueba cualquier precepto referido a la solemnidad en los temas o los procedimientos de la poesía. Hemos comprobado que su escritura funciona como

un remolino que envuelve en un mismo proceso de desmitificación los clichés del lenguaje, las trampas del sentido común y los alcances del poema así como los del nombre, la figura y la biografía del autor (“Dicen que acabaré temprano, y así no más,/ como un programa de televisión./ Eso será una estupidez de unos quince minutos”, AE 428).

La otra cara de la moneda, la del dolor, es evidente en muchas páginas líricas de Piñera. Sus poemas nos permiten asomarnos al abismo melancólico de un corazón arrinconado por la soledad (“Oh, tú dices, ese sol./ Y sin embargo tu juventud fue desdichada”, VP 204). En una gradación ascendente, el sufrimiento asume en Escobar la estatura del martirio. En los últimos poemas las alusiones al dolor físico metaforizan el padecer psíquico, en tanto que las voces de la esquizofrenia escenifican el callejón sin salida de una “mente rota” (AE 203).

Toda lectura de Piñera y Escobar debe detenerse en los “placeres bajos” de sus respectivas poéticas (Laddaga 15-16), si por dicha expresión entendemos la inscripción visceral del cuerpo y su escoria, la burla del alma y los presupuestos metafísicos, y la fuerza artística y contestataria de la negación. Sin embargo, la comprobación del “vacío de sentido” en sus obras invita por otra parte a la indagación acerca de los componentes históricos que lo producen (Jambrina np).

Ambos poetas fueron testigos lúcidos de una realidad nacional compleja. En distintos contextos históricos y culturales sufrieron la indiferencia y la marginación del campo literario. La homosexualidad de Piñera y la psicopatología de Escobar fueron los estigmas que pesaron sobre sus espaldas y que sin embargo no pudieron acallar dos voces com-

prometidas con su tiempo y, sobre todo, con la “eticidad”, “valentía y honradez” que encarnan sus obras (Fowler 109, Goytisolo 28-29). La crítica del régimen castrista aparece en los versos del escritor sexagenario que era Piñera en los años setenta (“entre tecnologías dictatoriales,/ planes y simulaciones,/ ya no sufrimos nada./ Nos permiten tomar pastillas,/ y callar”, VP 179). En cambio a Escobar, que era cronológicamente un hijo de la Revolución Cubana, lo vemos pasar de la utopía materialista al desencanto y la rabia crecientes (“¿Quieren [...] que mame y que defeque como todos los dioses/ que han creado? Eso es usura; su dinero./ Yo no les sirvo: mátenme”, AE 342-43).

El panoptismo del control estatal y la farsa burocrática se expresan en el motivo del gran teatro del mundo. La analogía resulta inevitable para el dramaturgo Piñera y el joven actor y dramaturgo ocasional que fue Escobar: “[c]ontra todo lo esperado nadie grita ni se apagan las luces” (VP 319), “[m]ejor me callo. Mejor no digo nada./ O digo lo que aprendimos del libreto” (AE 211). Otra imagen que alude a la falta de libertad de los ciudadanos es el manicomio, aporte temprano de la poética piñeriana que resulta crucial en la literatura cubana escrita a partir de los años ochenta. Abrevando en su fuerte sustrato biográfico, la poesía de Escobar es constantemente acechada por los “altos manicomios blancos” (AE 260) y otros espacios de reclusión: “[u]n hospital es lo que se asemeja/ mejor, igual o más a un hospital” (AE 194). En un contexto alucinatorio el hablante poético convoca la figura de Rimbaud, también “amarrado en una cama” (AE 226), y en los poemas del final describe el mundo entero como una enorme “guardería” donde a todos “[n]os han puesto a dormir” (AE 322).

Un tercer núcleo semántico común tiene claras resonancias kafkianas y gira en torno a la postergación y el cumplimiento de una condena (“estoy en la Posada del pueblo –/ esperando hablar con algún funcionario del Castillo”, AE 430). La sensación del sujeto poético de Piñera (“He sido sentenciado”, VP 63) deviene en Escobar la certeza de ser “el escogido” (AE 222) por un oscuro dictamen: “[r]ecibir el castigo fue su condición, o ver una hoja caer– : era la misma cosa” (AE 245). Frente a un poder arbitrario y omnipresente, la vida entera resulta un penoso “examen de admisión” (VP 221) que comparte la violencia de un interrogatorio militar (AE 209-11).

De la relación conflictiva con Cuba y las distintas modulaciones del discurso nacional da cuenta el interés de Piñera y Escobar por los poetas del siglo diecinueve, en especial Casal y Milanés. Y posiblemente también se explique en estos términos la admiración y la distancia estética que manifestaron ambos frente al tótem Lezama. El legado de Piñera que reactualizó Escobar puede resumirse en la evidencia de que hay otra isla y otro idioma para la poesía cubana. El paisaje que ellos estrenaron es el de una Habana ruinosa, sin nostalgia del paraíso, donde deambula una miríada de fantasmas y poetas. Se sabe que estos últimos prefieren las callejuelas sucias para ir a fumar su insomnio, pero hay que tener cuidado con los espejismos. Si no estamos muy atentos, puede ser que en una misma sombra nos sorprendan los fantasmas de Virgilio y su Ángel:

Como he sido iconoclasta
me niego a que me hagan estatua;
si en la vida he sido carne
en la muerte no quiero ser mármol.

Como yo soy de un lugar
de demonios y de ángeles,
en ángel y demonio muerto
seguiré por esas calles... (VP 140)

OBRAS CITADAS:

- Alonso Estenez, Alfredo. "Tántalo en Buenos Aires: relaciones literarias y biográficas entre Piñera y Borges". *Revista Iberoamericana* 75.226 (2009): 55-70.
- Arcos, Jorge Luis y Efraín Rodríguez Santana. "Cartas sobre dos poetas suicidas. Ángel Escobar y Raúl Hernández Novás". *Encuentro de la cultura cubana* 45-46 (2007): 50-66.
- Arrufat, Antón. *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: Unión, 2002.
- _____. "Notas prologales". *La isla en peso. Obra poética*. Por Virgilio Piñera. Barcelona: Tusquets, 2000. 9-16.
- Balderston, Daniel. "Estética de la deformación en Gombrowicz y Piñera". *Explicación de Textos Literarios* 19.2 (1990-1991): 1-7.
- Barreto, Teresa Cristófani. "Los cuentos fríos de Virgilio Piñera". *Hispanamérica* 24.71 (1995): 23-33.
- Basile, Teresa. "Posfacio Estación Habana. Sobre *Corazón de skitalietz*, de Antonio José Ponte". *Corazón de skitalietz*. Por Antonio José Ponte. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010. 109-37.
- Caisso, Claudia. "Avatares de la crueldad: Artaud en Virgilio Piñera". *Inti* 59-60 (2004): 177-94.
- Calderón, Damaris. "Virgilio Piñera: una poética para los años 80". *República de las Letras* 114 (2009): 178-84.
- Del Risco, Enrique. "Violencias de la geografía: nación e ideología en Virgilio Piñera". *La Habana Elegante* [2ª época] 10 (2000): np.

- Web. 11 May 2011. <<http://habanaelegante.com/Summer2000/Cafe.htm>>.
- Derrida, Jacques. *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. París: Galilée, 1984.
- _____. *Schibboleth para Paul Celan*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- Escobar, Ángel. *Poesía completa*. La Habana: Unión, 2006.
- Fowler, Víctor. "El muro anterior a toda pérdida". *Ángel Escobar: el escogido. Textos del coloquio homenaje al poeta Ángel Escobar (1957-1997)*. Ed. Efraín Rodríguez Santana. La Habana: Unión, 2001. 109-31.
- Goytisolo, Juan. "Valentía y honradez". *República de las Letras* 114 (2009): 27-29.
- Guajardo, Ernesto. "Ángel Escobar en Chile". *Déjame ser tu Orilla. Homenaje a Ángel Escobar*. Ed. Colectivo Literario La Cópula. Santiago de Chile: La Cópula, 1999. 102-18.
- Haug, Susana. "Ángel Escobar o los modos de alcanzar el infinito". *La Siempreviva* 2 (2007): 53-56.
- Jambrina, Jesús. "Del 'yo' al 'nosotros' en *La isla en peso*, de Virgilio Piñera". *La Habana Elegante* [2ª época] 46 (2009): np. Web. 17 Jun 2011. <http://habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/September_2009.html>.
- Laddaga, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- Lotman, Iuri. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Martín, Rita. "Virgilio Piñera, contra y por la palabra". *Revista Iberoamericana* 76.226 (2009): 33-53.
- Morán, Francisco. "Ángel Escobar: la luz sobre el asfalto". *Mandorla, Nueva Escritura de las Américas / New Writing from the Americas* 11 (2008): 382-98.

- Piñera, Virgilio. *La isla en peso. Obra poética*. Ed. Antón Arrufat. Barcelona: Tusquets, 2000.
- Ponte, Antonio José. “La lengua de Virgilio”. *Diario de Poesía* 51 (1999): 13-14.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. “Contra Colón: la distopía en la poesía cubana del XIX y del XX”. *El viaje en la literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino. VII Congreso Internacional de la AEELH*. Ed. Sonia Mattalia, Pilar Celma y Pilar Alonso. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008. 329-40.
- Rodríguez Santana, Efraín. “Los espacios saturados. (La obra poética de Ángel Escobar, 1957-1997)”. *Déjame ser tu Orilla. Homenaje a Ángel Escobar*. Ed. Colectivo Literario La Cópula. Santiago de Chile: La Cópula, 1999. 66-101.
- Sáinz, Enrique. “Prólogo”. *Poesía completa*. Por Ángel Escobar. La Habana: Unión, 2006. 5-9
- Sánchez Mejías, Rolando. “El arte de graznar”. *La Habana Elegante* [2ª época] 9 (2000): np. Web. 17 Jun 2011. <<http://www.habanaelegante.com/Spring2000/Pasion.htm#Entrevista>>.
- Tomiche, Anne. “Glossolalies: du sacré au poétique”. *Revue de littérature comparée* 305 (2003): 61-72.
- Vallejo, César. *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Ed. Francisco Martínez García. Madrid: Castalia, 1987.

Deconstrucción y parodia en “Jesús” de Virgilio Piñera

Francisco Rodríguez Cascante
Universidad de Costa Rica

“Todo estaba consumado”.

Virgilio Piñera (*La carne de René* 226)

A partir de la negación como principio ontológico de la construcción referencial y del signo teatral, “Jesús” (1948), de Virgilio Piñera, reescribe el relato crístico. Esto lo efectúa siguiendo un ejercicio deconstructivo del horizonte de expectativas del público latinoamericano que considera la sacralidad como elemento de asentamiento de la historia de Jesús de Nazaret.

El drama de Piñera actualiza los principales ejes narrativos que constituyen dicha imagen sagrada pero basándose en una recurrencia paródica a la función social del símbolo mítico. En este artículo se estudia la función mesiánica como parodia, la deconstrucción de los mitos transformativos de Jesús y el enfrentamiento del texto con las regulaciones institucionales de la simbología crística.

PARODIA Y REESCRITURA

La parodia se produce, indican Marchese y Forradelas, “cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto,

de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico” (311). El drama de Piñera es una cuidadosa reelaboración de los momentos más importantes en los acontecimientos vividos por Jesucristo, cuya finalidad es negar las mismas posibilidades pragmáticas de esa elaboración discursiva a partir de una negatividad que instala el opuesto de su modelo. Si en los libros de *La Biblia* es Cristo el *sujeto de hacer-ser*,¹ en Piñera, dicho sujeto es un “no Jesús”. No obstante, la obra del autor cubano depende tanto estructural como temáticamente de la existencia previa de su modelo. Se trata, entonces, de una anti-mímesis, de una lectura deconstructiva que procura develar la imposibilidad de su modelo, sin que el doble producido se aleje de la metafísica fundacional del relato cristiano.

La reescritura se inicia con la identificación del sujeto mesiánico, en quien descansa el programa narrativo, el cual es atribuido en el texto al clamor popular. Le dice Jesús al Cliente: “[h]ace varios días que la gente del barrio anda diciendo que yo hago milagros” (93). A partir de esta codificación que inserta el proyecto dramático en una estructura simbólica conocida por cualquier persona, la obra recurre a las convenciones del teatro del absurdo e insiste en seguir de cerca el modelo parodiado. Le dice el Cliente: “[d]e cualquier manera, usted, Jesús, tiene cara

¹ Por *sujeto de hacer-ser*, entendemos, de acuerdo con Greimas y Courtès, el sujeto que propicia una estrategia de manipulación que “se caracteriza por ser una acción del hombre sobre otros hombres para hacerles ejecutar un programa dado” (251).

de milagrero” (94). El funcionamiento del absurdo propone un distanciamiento sorpresivo, el cual se va magnificando en el trabajo de reescritura. Cada vez son más abundantes las coincidencias y las afirmaciones de los personajes en el sentido de establecer la analogía Jesús García/Cristo. Son vanos los esfuerzos del barbero por efectuar cualquier separación; las explicaciones quedan sobrando. Respecto a los milagros afirma la Mujer Segunda, “[é]l sí hace milagros. Lo que pasa es que ahora se le metió entre ceja y ceja no hacerlos” (96).

Desde el punto de vista de la retórica discursiva, Piñera también juega con el efecto de la reescritura, reelaborando los lugares de enunciación de conocidas expresiones de Jesucristo. Por ejemplo, al final del acto primero, los detectives Primero y Segundo intentan convencer a Jesús de que haga por lo menos un milagro. Debido a que no puede lo esposan y deciden llevarlo ante el juez. Como evaluación de este hecho expresa Jesús: “[t]ienen ojos y no ven, tienen oídos y no oyen” (103), a lo cual el detective Primero replica con una puesta en evidencia de lo consabido: “[é]sas son palabras de Cristo” (103). Este efecto de verosimilitud, que afirma en un contexto innecesario el intertexto sagrado, tiene la función de asentar la parodia y de establecer la analogía por identificación.

En el acto segundo se siguen estableciendo las analogías, como el volante que distribuye Jesús en donde afirma tener 33 años y en el cual aparece, también, la figura del pueblo en tanto verdugo del Mesías. A partir de este momento Jesús García vislumbra como su misión negar que no es Jesús, el Mesías, sino la negación del mismo. El drama, tras la introducción de esta idea como la misión del no-Jesús,

establece de nuevo el absurdo al procurar simultáneamente negar a Jesús García como el Mesías y realizar las mismas acciones que desarrolla el discurso de *La Biblia*. Dice Jesús respecto al pueblo: “[e]llos vienen porque me adoran como el nuevo Jesús y yo los recibo para meterles en la cabeza que me deben adorar —si de adoración se trata— como a no-Jesús” (111).

A este seguimiento del modelo se le insertan escenas paródicas que procuran rebajar la condición trágica con sentidos humorísticos. Por ejemplo, el caso de la prostituta quien desea ser virgen y que luego se convierte en discípula, o el caso de Augusto Ríos quien le propone a Jesús una gira de exhibiciones privadas para millonarios de los Estados Unidos. Al final del acto, afirma Jesús: “[s]iento miles de espinas en la frente” (116), en referencia a un dolor de cabeza, pero en clara parodia de la corona del Hijo de Dios. Al negarse a efectuar milagros, Jesús es apedreado por el pueblo y se da cuenta de que va a morir muy pronto. En el acto tercero se desarrolla otra parodia; esta vez es de la Última Cena. Allí Jesús, el Cliente y la Condesa cenar en un acto de despedida. Dice Jesús: “¡[c]omed de este pan porque él es mi carne (*arroja afectadamente panecillos a diestra y siniestra*) y bebed de este vino porque él es mi sangre! (*Ofrece una copa a la Condesa.*)” (122).

Esto conduce al último cuadro en el cual se distancia Piñera del documento que reescribe, pues en vez de la crucifixión opta por la figura de un asesino que encuentra a Jesús en la barbería. Al final de la obra, Jesús abre los brazos e insta a su homicida a que lo apuñale; el asesino lo hace y se presenta el pueblo pidiendo la cabeza de Jesús. Al verlo muerto la gente le pide perdón.

Desde una visión contextual, dentro de los códigos de verosimilitud dramática, ni siquiera el teatro del absurdo hubiera sostenido la crucifixión como final adecuado. Por eso, Piñera decide concluir el conflicto en el mismo lugar en el que lo inicia y actualizando también la figura del ASESINO, como representante del pueblo que exige la extinción del Mesías.

EL HORIZONTE METAFÍSICO DE LA NEGATIVIDAD

La recurrencia a una ontología negativa replantea en “Jesús” la tradición metafísica occidental anclada en un sustancialismo unidireccional que anaforiza la narrativa del Mesías. Esta negatividad es el principio que acciona la reacción de distanciamiento del texto judeocristiano, al mismo tiempo que activa una semiótica de carácter autorreflexiva.

La negatividad ontológica propone una figura inversa del Jesús bíblico, sin que por ello deje de configurar un sujeto amarrado al devenir de la tradición cristiana. Esto conduce la obra a los códigos del absurdo, con el fin, tal como apunta Selena Millares, de “poner en tela de juicio unas verdades siempre inestables y retratar al hombre de su tiempo, que halla en la enajenación y la amargura el sabor definitivo” (237)². Desde este punto, el drama es una propuesta

² Para Raquel Aguilú, el absurdo, en el teatro hispanoamericano, obedece a un fin pedagógico: “poner de manifiesto el estado de enajenación a que ha sido sometido el hispanoamericano, víctima de la opresión política y cultural” (51). Hay en esta interpretación unidireccional un

de abandonar cualquier proyecto de salvación humana fuera del mundo concreto, frente a una sociedad que espera milagros en cualquier vuelta de esquina. La trascendencia en el más allá es planteada como imposibilidad, el ámbito posterior a la vida, un horizonte demasiado lejano. Bien lo dice Jesús: “[t]oda mi fuerza y diría que hasta mi posible santidad —al revés, se entiende— se encierra en la negación rotunda, sistemática de que no soy ni seré nunca el nuevo Mesías” (106).

Sin embargo, no hay una negación del proyecto cristiano, más bien se observa una irónica aceptación del mismo pero con distintas características. Confiesa Jesús: “[a] lo mejor, el Cristo moderno deberá ser soberbio, escéptico; no creará en el Padre Eterno, no hará milagros...” (108). Este llamado a una reconfiguración del papel de Jesucristo, como proyecto que se debe desarrollar en el mundo cotidiano, se une al recurso de la ambivalencia, lo cual genera una aceptación trágica del destino, puesto que existe un programa irreversible, marcado por el determinismo que conduce al sujeto mesiánico a su propia inmolación, de la misma forma que le ocurre al Cristo bíblico. En este sentido, “Jesús” sigue la representación de la existencia propuesta por Piñera en muchos de sus textos: la vida como un nivel de tránsito inferior. Luis F. González Cruz afirma al respecto que

En la obra de Piñera el individuo, puesto a escoger, se decide casi siempre, al parecer guiado por un im-

reduccionismo evidente, puesto que en Piñera, no se trata solamente de denuncia, sino de la demostración del absurdo como otra posibilidad de lo real. Desde este ángulo de observación, sostengo, el absurdo es también un nivel de la metafísica del autor.

pulso suicida que es en realidad salvador a su manera, por el modo de vida inferior. La enajenación, la degradación y el ostracismo de los personajes de Piñera son, por lo general, volitivos. (10)

Esta puesta en escena de la crisis de una sociedad que no se conforma con la realidad de su mundo, es considerada por Raquel Carrió como “la disección de un estado de crisis de la conciencia nacional” (875). Pero más allá de esta posibilidad interpretativa, el drama de Piñera constituye una recurrencia al sentido metafísico-existencialista de la figura del Jesús judeocristiano. El principio de mundo *al revés* es un llamado a concebir la transcendencia en tal condición humana, caro principio del existencialismo sartreano. Desde esta perspectiva, la salvación de la humanidad se encuentra en el proyecto de cada uno. Por eso la negación de Jesús es también una concepción metafísica. Dice Jesús:

Soy divino, lo confieso, pero de la tierra para acá. (*Pausa.*) ¿Una enseñanza? Los hombres sabrán por mí que no hay salvadores del género humano, en otras palabras, cada hombre es Jesús o no Jesús de sí mismo. (*Pausa.*) Voy a morir, porque toda creencia necesita víctimas propiciatorias. (*Pausa.*) Ha llegado, pues, el momento de parodiar la frase suprema de Cristo. Y mi parodia es ésta: “Yo soy la mentira y la muerte”. (125-26)

Igual sentido cobra la idea de la vida después de la muerte; ésta es negada en pro de una conciencia de que la existencia únicamente se realiza en este mundo. Contrario a las concepciones judeocristianas, el texto niega la transcendencia como una forma de vida posterior a la muerte. Bien le dice Jesús a la Condesa: “[d]espués de nuestra muerte

no nos vamos a encontrar ni en el paraíso ni en el infierno” (127). Bajo esta concepción se unen el absurdo con el existencialismo no creyente; tal dimensión reivindica el valor fundamentalmente antropocéntrico del ser humano. Por ello esta visión metafísica de la negatividad comporta en Piñera un sentido trágico que atribuye al ser humano toda la gestión de sí mismo.

LA AMBIVALENCIA

La ambivalencia es el principio estructural del texto. Inicia con el rumor popular de que Jesús García hace milagros, luego de que tiene cara de milagrero, posteriormente, la gente le pide milagros, lo cual él refuta. A esto se une que sus padres se llamen José y María. No obstante la negación de la analogía crística, el personaje acepta el programa: “[s]erás mi primer discípulo” (100), le dice al Cliente, quien termina aceptando el hecho de la negación de Jesús. Con esto la obra se inserta de lleno en la narración sagrada y en la dimensión trágica de la misma, a pesar de sus esfuerzos por ridiculizar la figura de García. La tragedia de Jesús García se ve desarrollada por la necesidad de mesianismo expresada por el pueblo, deseo que desborda incluso el más elemental sentido común. Aquí, como indica Rosa Ileana Boudet, el drama se enarbola en tanto “crítica a los fanatismos y la intolerancia” (147).

Afirma Barthes que en todo signo se manifiesta una primera relación interior, que une su significante a su significado. Ésta permite la conciencia simbólica, que implica “una imaginación de la profundidad” (252). Este sentido de densidad se observa en el manejo del símbolo mesiá-

nico, pues no se trata de un apuntamiento unidireccional, sino al contrario, una perspectiva cargada de ambigüedad que le asigna al símbolo permanentes giros de sentido. Tal fenómeno introduce densidad en la construcción textual, determinación que se presenta de manera constante en Piñera y, especialmente, en “Jesús”.

La ambivalencia es el principio retórico que otorga conciencia del lenguaje a los personajes. En los intercambios comunicativos se van produciendo, conforme avanza el drama, zonas pragmáticas de autoconvencimiento originadas por la ambivalencia de la enunciación. Frases sin terminar, dobles sentidos, silencios, interrupciones, sobreentendidos, son las estrategias retóricas que utiliza Piñera para ir asentando las dimensiones sacras del barbero Jesús García. Estos fenómenos son visibles en los diálogos iniciales cuando el Cliente procura que Jesús acepte ser Cristo:

Jesús: [...] Todo esto es nada más que pura bobería: cuando uno suelta la lengua se dicen muchos disparates.

Cliente: (*Un tanto asombrado por el exabrupto.*) ¡Cálmese, amigo! Nadie dice que usted será el nuevo Jesús.

Jesús: (*Confundido.*) Yo no lo he dicho. Ha sido usted. Yo he dicho...

Cliente: (*Lo interrumpe.*) Sí, ya sabemos... Usted ha dicho que el nuevo Jesús...

Jesús: (*A su vez lo interrumpe.*) ...podría llamarse Juan...

Cliente: (*Lo interrumpe de nuevo. Con sorna.*) Am-

brosio, Orlando... (*Pausa.*) Déjelo ahí... Ni usted ni yo seremos crucificados. (91)

Las ambigüedades aparecen también en el nivel de la conducta esperada al insistir el hablante en la metamorfosis simbólica. Llega el momento en que el Cliente, ya convencido de la transformación de García, prácticamente le exige efectuar milagros; esto ocurre, por ejemplo, cuando le solicita que sane al niño desahuciado que lleva una madre en brazos: “[u]sted será barbero, pero también puede hacer milagros. (*Lo empuja hacia la madre.*) Vamos, hombre, que no se diga...” (96).

En conclusión, recurriendo a los códigos estéticos del teatro del absurdo y a los interdiscursos filosóficos del existencialismo, “Jesús” reescribe de manera paródica la tragedia de Jesucristo. Con este gesto acentúa Piñera la negación de la transcendencia divina como una experiencia que se pueda desarrollar posterior a la muerte. Desde esta óptica, el drama reclama la transcendencia como un acto de vida terrenal. Asimismo, presenta como su eje estructurador la ambivalencia, generando con esto una retórica de la indefinición y de los dobles sentidos, nichos textuales que aprovecha el autor para proponer la polivalencia y articular el mensaje de que la literatura nunca termina con la indicación de un sentido. Tal proposición continúa asignándole la mayor actualidad al escritor cubano.

OBRAS CITADAS:

Aguilú de Murphy, Raquel. *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*. Madrid: Pliegos, 1989.

- Barthes, Roland. "La imaginación del signo". *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1973. 247-53.
- Boudet, Rosa Ileana. "Virgilio Piñera en su mar de utilería". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 34 (2005): 141-56.
- Carrió Mendía, Raquel. "Estudio en blanco y negro: teatro de Virgilio Piñera". *Revista Iberoamericana* 56.152-153 (1990): 871-80.
- González Cruz, Luis F. "Introducción". Virgilio Piñera. *Una caja de zapatos vacía*. Miami: Universal, 1986. 5-19.
- Greimas, A. J. y J. Courtès. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. Enrique Ballón y Hermis Campodónico. Madrid: Gredos, 1982.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradelas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 7ª ed. Barcelona: Ariel, 2000.
- Millares, Selena. "La subversión del Logos en el teatro de Virgilio Piñera". *Teatro* [Universidad de Alcalá de Henares] 11 (1998): 235-45.
- Piñera, Virgilio. *La carne de René*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- _____. "Jesús". *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R, 1960. 87-134.

Moldes melodramáticos y salidas teatrales: la cultura mediática en textos dramáticos de Virgilio Piñera¹

Pilar Cabrera Fonte
Augustana College

En varios textos de Virgilio Piñera nos encontramos con situaciones de acorralamiento, asfixia, claustrofobia, de las que los personajes anhelan escapar o que los llevan a estados de enajenación. La lista es larga, pero piénsese por ejemplo en los huéspedes de la anticuada casa en “El álbum”, en los secuestrados de “Un fogonazo”, en los prisioneros habitantes que desechan el Delphi... además, en Electra Garrigó o en Luz Marina, protagonistas de dos de las obras que discuto a continuación. Aquí exploro un fenómeno relacionado con la claustrofobia que aparece en numerosos textos piñerianos. Se trata del predominio de un tipo de cultura de masas, estrechamente relacionada a los medios de comunicación modernos, cuyos moldes pueden

¹ Agradezco a *Augustana Research and Artist Fund* por el apoyo otorgado que me permitió realizar investigaciones en La Habana durante el verano de 2011.

llegar a formar una suerte de prisión discursiva para los personajes de Piñera. La cultura mediática, por otro lado, aparece en muchos de estos textos como una invitación a la evasión, e incluso como un instrumento para ejercer la parodia y con ella la nivelación del poder. Así, lo mediático en los textos de Piñera ofrece diversas facetas, donde se combinan la atracción y la repulsión en grados diversos.

En las siguientes páginas me enfoco en tres obras teatrales, “Electra Garrigó”, “Aire frío” y “El encarne”. Me interesa la manera en que distintos discursos mediáticos proveen (u oprimen) a los personajes de Piñera con modelos para expresar sus emociones, así como para delinear sus acciones y esperanzas. Estos discursos son de naturaleza eminentemente melodramática aunque de factura diversa. Van desde novelas rosa y obras de teatro populares hasta dramatizaciones radiales y películas mexicanas y hollywoodenses. Así pues, lo melodramático (literario, cinematográfico y radial) es una pieza central en este análisis. Esto se debe en parte al auge que tuvo este género de ficción en los medios masivos durante los años que nos ocupan,² con las producciones de la “época de oro” del cine mexicano y la invención y desarrollo de la radionovela en Cuba, entre otros eventos. El melodrama mediático en su forma más

² Las tres obras de teatro que discuto a continuación fueron escritas en las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta. En esta última, el panorama mediático en Cuba cambió radicalmente, con el advenimiento del gobierno socialista. Sin embargo, Lorenzo García Vega observa que el melodrama continuó bajo apariencia distinta: “En Cuba no ha cambiado el folletín de las novelas radiales y televisadas. Sólo que el folletín se ha vuelto insoportable: luchas de Túpac Amaru, el Zorro contra los ricos, o Robin Hood como precursor del marxismo” (100).

comercial está ligado a la exaltación de lo que el Pedagogo llama, en “Electra Garrigó”, los “dos piojos enormes” en la cabeza de la ciudad cubana: el machismo y el matriarcado (Piñera *Teatro completo* 26). A estos piojos habría que añadir un tercero de la misma familia: la heterosexualidad forzosa, a la que se alude a través de la horripilante historia de los amores de Teté y Tití en “El encarne”. Son las implicaciones ideológicas del melodrama las que, en mi opinión, despiertan el interés de Piñera.

En su obra clásica sobre la imaginación melodramática, Peter Brooks estudia cómo las características fundamentales del género teatral melodrama permean otras formas literarias, como la novela. Entre las connotaciones características Brooks incluye: “the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme states of being, situations, actions; overt villainy, persecution of the good, and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plottings, suspense, breathtaking peripety” (11-12). La mayoría de estas características puede identificarse con facilidad en las obras literarias y mediáticas que aparecen como referencias en los textos de Piñera, tratadas generalmente en forma paródica.

Brooks observa también, siguiendo a Eric Bentley, que aunque el melodrama se ha considerado con cierto desprecio, este género “embodies the root impulse of drama—the need for dramatization, we might say, for acting out” (12). Sin duda hay ambigüedad en la manera en que los textos de Piñera lo abordan. A pesar de las burlas de las que a menudo los hace objeto, muchos elementos melodramáticos parecen expresar con precisión ciertas emociones de los personajes del autor. En un pasaje autobiográfico, Piñera

recuerda una típica pelea entre sus padres y comenta que “la escena tenía, a pesar de su violencia, mucho de melodrama” (Espinosa Domínguez 31). Es así que el autor detecta el melodrama como parte integral de su formación individual.

Un concepto muy interesante que el autor presenta en su artículo “Piñera teatral” se relaciona con lo melodramático: el de la “salida teatral”, uno de aquellos actos de la vida (fuera de la ficción) en el que “uno es el eje, el punto de mira” y por cuya comisión “la multitud lo mismo puede aclamarnos que lapidarnos” (7). La “salida teatral” es pues una expresión exacerbada de la necesidad humana de dramatizar.³ La representación que resulta de esa necesidad tiene varios de los rasgos melodramáticos arriba apuntados: remite a un estado extremo de la existencia y nos sitúa ante la multitud como héroes o villanos, dentro de un esquema de polarización moral. En las obras teatrales que a continuación discutimos, el hecho de actuar en la vida real (o en el escenario, en el caso de “El encarne”) es un asunto vital para los personajes.

La crítica ha destacado con acierto la presencia de lo popular en la obra de Piñera. En este artículo me interesa resaltar lo que pertenece específicamente a la cultura de ma-

³ La teatralidad en una dimensión cotidiana tiene también importantes connotaciones sexuales. Como ha apuntado Sylvia Molloy, en Hispanoamérica a finales del siglo XIX, la idea de posar se refería de manera equívoca al homosexual “for it refers to a theatricality, a dissipation, and a *manner* (the uncontrollable gesturing of excess) traditionally associated with the nonmasculine or, at the very least, with an increasingly *problematic* masculinity” (147, énfasis en el original).

sas, en su relación con medios de comunicación modernos como la radio y el cine. Aunque centro mi análisis en tres obras de teatro, hay que apuntar aquí que lo mediático puede encontrarse en muchos y muy diversos textos del autor.

EL TRASFONDO MEDIÁTICO DE “ELECTRA GARRIGÓ” Y “AIRE FRÍO”

Varios críticos han enfatizado la importancia de estas dos obras en la historia del teatro cubano. De “Electra Garrigó”, se ha dicho que inaugura el teatro nacional en Cuba (Arrufat “Otra vez” 155). Matías Montes Huidobro considera “Aire frío” como “la obra más significativa del teatro cubano de dirección realista” (173). Lo que falta por destacarse es el hecho de que el arraigo de ambas obras en la idiosincrasia nacional está dado en gran medida por una serie de referencias muy precisas a la cultura mediática. El autor escribe en “Piñera teatral” que en “Electra” se había propuesto indagar en la “educación sentimental” del cubano (11). La lectura de esta obra, tanto como la de “Aire frío”, revela cómo esa educación en gran medida se imparte desde la pantalla grande y el aparato de radio casero.

“Electra Garrigó” está inmersa en la cultura radial —reflejo de la enorme popularidad de ese medio en Cuba.⁴ Desde

⁴ Humberto Piñera, hermano de Virgilio, relata el suceso que fue la llegada de un radio a su casa: “[n]osotros no vinimos a poseer un radio hasta 1935, y eso porque mamá se lo ganó en una rifa... Era un aparato marca *Zenith*, y cuando lo llevaron para la casa fue toda una fiesta. Los vecinos fueron a felicitarnos y algunos iban con frecuencia a escucharlo” (Espinosa Domínguez 56).

el comienzo de la obra, el Coro emite sus comentarios cantando décimas al ritmo de “La Guantanamera”. La canción, compuesta en 1928 por Joseíto Fernández, alcanzó popularidad a través de la radio.⁵ Muy pronto “La Guantanamera” se puso al servicio de dramatizaciones radiales de la crónica roja. Según Óscar Luis López, “[e]n 1943 *Joseíto* Fernández fue contratado por la firma Crusellas para incorporar la Guantanamera a un espectáculo que se titulaba ‘El Suceso del Día’, que se radiaba por la CMQ [...] y cuya característica era escenificar los sucesos de la crónica roja” (143). Un “rating” de 1948, año del estreno de “Electra”, otorga una tremenda popularidad a los espacios radiales acompañados por “La Guantanamera”, los cuales llegaron a ser hasta cuatro al día, según Reynaldo González (*Llorar* 160).

La violencia en la obra aparece también bajo otros sorprendentes disfraces de corte mediático. Es un hecho muy poco comentado el que Egisto Don sea, además de un chulo, un *thug* entrenado en la India. Las múltiples descripciones de Egisto como estrangulador profesional se refieren inequívocamente a una influyente aunque inexacta creencia colonialista según la cual “[t]he thugs were a fraternity of ritual stranglers who preyed on travelers along the highways of

⁵ En *La música en Cuba*, Alejo Carpentier hace notar que las raíces de “La Guantanamera” se hallan en la tradición del romance español. Carpentier señala también el papel de la radio en la difusión de la canción: “hace poco, una estación de radio de La Habana obtuvo un gran éxito de popularidad con una canción de buen corte campesino, titulada ‘La Guantanamera’. [...] Pues bien, la música que correspondía a los dos primeros incisos de ‘La Guantanamera’ no era otra que la del viejísimo romance de *Gerineldo*, en su versión extremeña” (36).

nineteenth century India. Their unsuspecting victims were [...] human sacrifices to the goddess Kali” (Wagner 1).⁶

¿Por qué haría Piñera una referencia, tan abstrusa al parecer, a estas historias del folclor de la India colonial? Cuando “Electra Garrigó” fue escrita, en 1941, la figura del *thug* tenía ya una larga carrera en la literatura de viajes y aventuras. Eugenio Sue había escrito sobre los *thugs* en su novela *El judío errante*.⁷ Según señala González, novelas eminentemente melodramáticas como las de Sue tuvieron gran difusión en Cuba, primero a través de la prensa, y luego, de la radio.⁸ Por si esto fuera poco, la leyenda de los estranguladores adoradores de Kali fue llevada a la pantalla en 1939, con el estreno de *Gunga Din*, dirigida por George Stevens y producida por RKO Radio Pictures. Según comenta Rudy Behlmer, “[f]or many years the film was almost in continuous distribution since 1939”. La película tuvo gran éxito internacional —con la notable excepción de la India, donde causó escándalo el tratamiento de la dio-

⁶ Kim Wagner argumenta que el sistema de creencias religiosas atribuido a los *thugs* fue en parte una fabricación de distintos funcionarios coloniales, y observa que “the religious beliefs of the thugs have received a disproportionate degree of attention” (143).

⁷ También hay referencias a los *thugs* en *Una extraña historia* (1862) de Edward Bulwer Lytton, y *Siguiendo el Ecuador* (1897) de Mark Twain.

⁸ “Los periódicos latinoamericanos han recogido traducciones de las obras más importantes de la producción folletinesca francesa. Las emisoras, en un lenguaje que de novedoso sólo tiene el medio difusor, las retoman con un poder no previsto por Dumas, Feuillet o Eugenio Sue, nombres que alcanzan una propagación amplificada por la sonoridad radial” (*Llorar* 27).

sa Kali como una deidad ávida de sangre, patrona de una secta de asesinos.⁹

Es bajo la exótica luz de esta versión hollywoodense de Kali que ciertas líneas de “Electra Garrigó” alcanzan su punto más alto de ridiculez y comicidad. Así, por ejemplo, la imagen de la sangrienta diosa madre Kali colorea la figura de Clitemnestra cuando ésta exclama, a propósito de Orestes: “¡[a] mí será a quien adore, a quien haga sus sacrificios —sangrientos o no—!” (23)¹⁰ En otro momento, cuando Clitemnestra se encuentra sorprendida por el asesinato inmotivado de un joven soldado, Electra le pregunta: “¿[n]o me has educado en el culto de la sangre...?” (7).

Si el personaje de Electra Garrigó llega a situarse en un mundo sin dioses, sin fatalidad y sin castigos, lo hace después de destruir un orden a la vez machista y matriarcal evocado a través de las sombrías imágenes de los *thugs* y su diosa madre. Al final del drama, Electra se hace inmune a las artes de Egisto. A una petición de Clitemnestra, éste responde, refiriéndose a Electra: “¿[c]rees que se puede estrangular a un fluido?” (35). Al aproximarse el desen-

⁹ N. M. Durant, representante de RKO en Calcuta escribió en diciembre de 1939 a los ejecutivos de RKO: “Kali is not and never has been a goddess exclusive to thuggery. Kali is a Hindu goddess and is commonly known as ‘the destroyer’ [...] to depict the goddess as being the peculiar deity of thuggery is not only misleading but likely to give offense to all orthodox Hindus. Kali is the mother goddess and as such, is as real and revered by all good Hindus as the Virgin Mary is revered by Catholic Christians”. (Comentario a *Gunga Din*)

¹⁰ Todas las citas de las obras de teatro están tomadas de la edición de 2006 de *Teatro Completo*.

lace, las descripciones del cuerpo de Electra, con su carácter fluido, con su poder de transfiguración (“¡[l]a puerta Electra!, “el trueno Electra”) expresan su liberación de ese orden opresivo. El énfasis final en la figura repetida de Electra también indica su nuevo poder para afirmarse o representarse a sí misma —ya antes en la obra había señalado Clitemnestra que Electra “es ya una gran actriz” y que “vive en el mundo sólo para representar” (17).

Electra no es la única que representa. Dado su trasfondo de diosa madre sanguinaria, resulta aún más hilarante el intento de Clitemnestra de hacerse pasar por una sufrida madrecita recortada según el modelo de los melodramas del cine mexicano. Para mayor comicidad, Agamenón se une al intento de Clitemnestra y representa el papel de padre abnegado.¹¹ No se requiere especial suspicacia para reconocer la fuente cinematográfica del rol materno que imita Clitemnestra, pues ella misma la declara: “¡[m]ira, a tal punto llega mi exaltación, con tanta fuerza padezco, que busco desesperada por todos los cines de barrio esas películas que cuentan la muerte de una madre por la partida de su hijo!” (10) ¿Qué películas podrían haber exaltado la autocompasión de Clitemnestra Pla en esos “cines de

¹¹ Este papel es mucho menos prominente, pero para nada está ausente del universo melodramático. Como muestra un botón: “[e]l cariño paternal nunca es tema de loas y exaltaciones como el amor materno, pero también sabe ser tierno y abnegado. En este hermoso cuento vemos cómo este noble sentimiento bastó para separar a un hombre de la mujer que adoraba y que era indigna del alto privilegio de ser madre”. Así se resume en un número de 1945 de la revista *Vanidades* el cuento “Amor de padre”, de la autora Marion Greene.

barrio”? ¿Quizá *Cuando los hijos se van*, con Sara García, alias “la madrecita del cine mexicano”?¹² Aunque, desde luego, es inútil buscar un único modelo para la burla de Piñera pues, como apunta González, el cine mexicano introdujo en Cuba un auténtico “desfile de madres sufridas” (“Lágrimas” 75).

La escena en la que Clitemnestra y Agamenón actúan sus papeles de madre y padre abnegados, cada uno con la ayuda de cuatro mimos negros, parece directamente inspirada en un programa de la radio cubana. En este juego escénico, que tiene lugar hacia el final del primer acto, el informe de las muertes de Orestes, primero, y de Electra, después, se reciben por medio de mensajeros, un telegrama, la radio, y una “anunciadora de noticias”. Luego de escuchada la noticia, Clitemnestra escenifica su supuesta agonía y expiración a causa del dolor por la pérdida de Orestes. A continuación, Agamenón hace otro tanto a propósito de la presunta muerte de Electra. La estructura de esta escena recuerda la del programa de radio “Lo que pasa en el mundo”. Dicho serial “dramatizaba cables de agencias noticiosas norteamericanas” (González, *Llorar* 43). Iniciado a comienzos de la Segunda Guerra Mundial, el programa utilizaba cables obtenidos a través de la oficina de información de Estados Unidos, e incluía reportes sobre la situa-

¹² En esa película, estrenada en México en julio de 1941, el arrepentido hijo de Doña Lupita canta una canción sobre los sufrimientos ocasionados a su madre por su partida: “[p]or esos siete puñales que tiene clavados la Virgen María, eres tú, madre mía, santa en tu dolor. Como mi ausencia lloraste tu vida agotaste, penosa y sombría, como aquella María, madre del Redentor”.

ción personal y familiar de algunos soldados en medio de la contienda.¹³

Cuando concluye la representación de las muertes figuradas de Clitemnestra y Agamenón, éstos y sus hijos se plantean una serie de interrogantes sobre el porvenir: “¿[m]orirá Clitemnestra Pla?, ¿Morirá Agamenón Garrigó?”, etc. (14-15). Montes Huidobro afirma con razón que “hay algo de burla con las constantes interrogaciones, como si se tratara de un episodio radial que termina con preguntas para acrecentar el interés con respecto al próximo capítulo” (148). En efecto, la parodia al estilo de los libretos radiales es muy clara en las líneas anteriores.

En “Electra Garrigó”, el melodrama mediático aparece como un instrumento de manipulación sentimental y como vía de descripción de la violencia que asola la ciudad de los Garrigó. La radio, además, provee nuevas estructuras dramáticas que Piñera utiliza en la composición de la obra, tanto en la forma del Coro como en las dramatizaciones de Agamenón y Clitemnestra. A diferencia de esta última, Ana Romaguera es una auténtica madre abnegada —en la obra “Aire frío”, publicada en 1959 y estrenada en 1962. La sala de la familia Romaguera está precedida por: “[u]na reproducción de *La madre*, de Whistler” (150). Esta pintura se había convertido ya en los años treinta en un símbolo “of the dignity and patience of motherhood” (Sharp 85).¹⁴ Es difícilmente una coincidencia el que el personaje

¹³ Información basada en mi entrevista a Reynaldo González en julio de 2011.

¹⁴ Las palabras arriba citadas por Kevin Sharp pertenecen a la prensa

de Piñera se llame como la madre del pintor James Abbot Whistler, Anna.

Escribió Piñera que “Aire frío” es una obra “sin argumento, sin tema, sin trama, y sin desenlace” (“Piñera” 28). Sin intentar contradecirlo, ofrezco al pie un breve resumen de la obra, que transcurre a lo largo de dieciocho años (1940 a 1958).¹⁵ “Aire frío” puede leerse como una alegoría de la decadencia de la República cubana, como lo ha hecho Camilla Stevens.¹⁶ La falta de trama a la que apunta Pi-

estadounidense que reacciona ante las populares exhibiciones de la pintura. El cuadro (pintado en 1871 y cuyo título original es “Arrangement in Grey and Black: Portrait of the Painter’s Mother”) es propiedad del Louvre, y estuvo de gira por varias ciudades norteamericanas. En 1934 se le imprimió en un sello de correo en celebración del día de las madres en este país.

¹⁵ Durante ese lapso de dieciocho años, la familia Romaguera ve su precaria situación económica permanecer siempre igual o peor. Uno de los hijos, Oscar (clara proyección autobiográfica de Piñera) se marcha por un tiempo a Buenos Aires en busca de mejores oportunidades para su carrera literaria. Luz Marina, la hija, trabaja noche y día como costurera, sin nunca poder ahorrar lo suficiente para comprarse siquiera el ventilador con el que sueña. Enrique, otro de los hijos, vive bien y en su propia casa, pero ayuda poco o nada a sus padres y hermanos. El otro hijo, Luis, vuelve de Estados Unidos hacia el final de la obra, sordo y sin dinero. El padre, Ángel, está desempleado y ocupa su tiempo, primero, en su enamoramiento de su sobrina quinceañera, y después, en descabellados proyectos que jamás resultan en las ganancias esperadas. Ana, mientras tanto, soporta todo con paciencia y resignación. Al final de la obra, cuando Ana agoniza en su lecho de muerte, Enrique le trae prestado un ventilador. Mientras la madre muere los hijos discuten amargamente sobre el lugar del velorio y el futuro del padre ciego.

¹⁶ Según Stevens, la familia Romaguera representa “in microcosm a national crisis” (89). Stevens también afirma que la opresiva atmósfera

ñera, un intento por mostrar la vida cotidiana sin grandes peripecias, enfatiza la desesperanza que experimenta Luz Marina, la hija y figura central de la obra. En la sofocante casa de los Romaguera, la radio y otras formas de entretenimiento ofrecen un alivio temporal a la protagonista. Esto lo vemos de inmediato en el primer acto, cuyo conflicto central es el enamoramiento del padre, Ángel, de su joven sobrina Beba.

Como confidente de su madre, Luz Marina es la única de los hijos enterada del problema de Ángel. Mientras que Ana se propone pedirle a Ángel “de rodillas que Beba no vuelva más a esta casa” (162), Luz Marina se comporta de manera cada vez más agresiva hacia su padre. Para aliviar la tensión, Oscar le propone a su hermana ir al teatro a ver “La malquerida”, de Jacinto Benavente. Se establece así una relación especular con el drama español, que versa sobre el fatal enamoramiento de un padrastro y su hijastra. Escrita en 1913, esta obra de Benavente se ha comparado al mito griego de Fedra y a las tragedias en él basadas, como las de Eurípides y Corneille (Villegas 425). Sin embargo, “La malquerida” no nos remite a la figura de la mujer transgresora (como Fedra) sino, por el contrario, a la madre sufrida —y con ella a un lugar común del melodrama ya tratado por Piñera en “Electra Garrigó”.¹⁷

de la casa de los Romaguera constituye “a sign of the disintegrating Cuban Republic and the need for redirection” (67). En la muerte de Ana, Stevens ve un símbolo del deceso de la República cubana (95).

¹⁷ En su libro sobre cine mexicano, Julia Tuñón ofrece una descripción del estereotipo de la madre abnegada como “un ser sufriente, que pa-

Benavente fue un autor muy popular en Cuba, considerado influyente entre los libretistas radiales cubanos.¹⁸ Aun cuando el pasaje de “Aire frío” que evoca “La malquerida” está ubicado en 1940, no hay que ignorar el hecho de que esta obra fue llevada al cine en 1947, bajo la dirección de Emilio “Indio” Fernández, y con los populares Pedro Almodáriz y Dolores del Río en los papeles protagónicos. El film mexicano era pues un referente importante en el momento en que Piñera escribió “Aire frío”.

Una muestra de la popularidad de Benavente en la Cuba de los cuarenta es el hecho de que Luz Marina conozca la trama de “La malquerida” y la pueda contar antes de ver la obra. Pero, curiosamente, la protagonista de Piñera recuerda mal la historia. Luz Marina dice que al enterarse de la traición del marido lo que hace la madre es matar (166). Esto es el reverso de lo que ocurre: Raimunda no muere, sino que es asesinada al tratar de impedir la fuga de su marido con su

dece tormentos y dolores y que con frecuencia muere, eso sí, siempre reconocida su bondad” (174).

¹⁸ Iris Dávila apunta que “los libretistas del patio, al igual que amplios sectores de la población, estaban impregnados [...] de novelas por entregas y folletines oriundos de Francia; de la narrativa española catalogada de romántica y sencilla [...] y por descontado, de las calidades varias del teatro español, desde Lope de Vega y Zorrilla, a Benavente, pasando por Joaquín Dicenta, Núñez de Arce, Echegaray, y los amables hermanos Álvarez Quintero, que la propia radio había difundido cuando llevó el escenario a los micrófonos” (196). Es muy probable que Benavente se haya transmitido en los espacios de Radioteatro, especializados en dramas y comedias escritos para la escena, y cuyos iniciadores, según López, estaban sumamente “apegados al convencional teatro español” (100).

hija.¹⁹ Herida de bala, Raimunda comprende que ahora su hija será moralmente incapaz de escaparse con su padrastro, y exclama: “¡Ese hombre ya no podrá náa contra tí! ¡Estás salva! ¡Bendita esta sangre que salva, como la sangre de Nuestro Señor!” (209) Luz Marina parece expresar el deseo inconsciente de alterar la condición de víctima de su propia madre cambiándole la plana a Benavente.

La vecina de los Romaguera, Laura —un ama de casa para quien las radionovelas son el “único entretenimiento” (155)— comenta que “La malquerida” no ha pasado por la radio. Según Stevens, la observación de Laura pone de manifiesto la preocupación de Piñera por “the effects of 1950s invasion of radio and television on the theatre” (228). Sin embargo, la radionovela que Laura escucha tiene el título de otro de los dramas de Benavente, “Vidas cruzadas”.²⁰ Este hecho lleva más bien a pensar en las similitudes entre melodrama teatral y mediático.

¹⁹ En la película dirigida por el “Indio” Fernández se le da otro giro a la obra de Benavente: la hija decide no escapar, por obvio amor a su madre; el padrastro es asesinado por un grupo de hombres que busca venganza, y Raimunda se dispone a honrar a su marido en la Hacienda, declarando que hay que “velarlo como lo que fue, el amo del Soto”. A lo largo de todo el film se realza la figura del amo y su irresistible atractivo viril, contrapartida del dulce e incondicional amor de Raimunda —quien muestra por cierto una terrible propensión a decir sus parlamentos de rodillas.

²⁰ “Vidas cruzadas: cinedrama en dos partes” fue estrenada en Madrid, en 1929. Esta obra de Benavente ofrece también una representación de la madre (soltera, en este caso) que todo lo sacrifica por su hijo. El sólo nombre de éste, Jesús, nos da un indicio de la religiosidad que permea tanto esta obra como “La malquerida”.

Si para Electra Garrigó la afirmación de su libertad conlleva la aceptación de no partir (“la puerta de no partir. ¡La puerta Electra!” 38), Luz Marina afirma su rebeldía con un portazo: una acción individual que se puede interpretar como una “salida teatral”, pues se describe en la obra como “montar un show” (208). Esta expresión del habla cotidiana revela bien el impulso de dramatizar en la vida diaria y, en este caso, el hacerlo como un acto de autoafirmación, de reivindicación de los derechos individuales. En su “salida teatral”, Luz Marina cruza el umbral de la casa gritándole a su madre: “[m]e voy a entregar al primer hombre que se presente... (*Saliendo*) Al primer hombre que se presente, al primer hombre que se presente...” (206). El horror de Ana estriba no sólo en lo que dice su hija, sino, como es de esperarse, en que los vecinos se enteren. Pero sufrir en silencio no es para Luz Marina. Al “montar un show” Luz Marina se comporta de una manera absolutamente opuesta a la de Ana, y lleva al extremo la condición de “bocona” que tanto le molesta a su padre (184).

“El show” de Luz Marina provoca un cambio modesto en su vida, pero que tiene importancia como rebelión dentro del asfixiante marco moral en el que se mueve este personaje. Su escapatoria resulta en su matrimonio con el primero que pasa —un guagüero. Sea éste negro o no,²¹ el hecho es que para Ana y otros parientes este matrimonio representa una caída en la escala social. La relación de Luz Marina con el guagüero Pepe puede comprenderse como la ruptura con un ideal amoroso prefabricado si

²¹ Según Stevens “it is probable that the *guagüero*... is black” (92-93).

recordamos una escena ubicada en 1950, tres años antes de que Luz Marina haga su escandalosa salida. Un joven “de unos treinta años, muy buen mozo, elegantemente vestido” (185) llega por error a casa de los Romaguera, buscando a la familia Ramírez. Luz Marina se admira de “los modales tan distinguidos” del muchacho, y enseguida dice: “[n]unca será mío. [...] Yo sé que a esa clase de gente las ratas como nosotros sólo las entrevemos entre dos relámpagos” (185). Ángel se sorprende de la reacción de su hija. Pero si Luz Marina puede descartar con tanta presteza el sueño que el extraño le provoca es porque es uno que ha soñado antes. Y no es de ningún modo un sueño original, sino un lugar común del folletín: la muchacha pobre que se casa con un joven guapo y rico.

Como sabemos por una escena ubicada en 1952, Luz Marina se entretiene escuchando radionovelas. La vemos preocupada porque la luz cortada por falta de pago le impide escuchar “el capítulo de ‘Sombras en su vida’” (196).²² La escena ocurre en un momento de conmoción nacional: Fulgencio Batista acaba de dar un golpe de es-

²² El título de la radionovela de Luz Marina corresponde al de la novela rosa “Sombras en su vida”, de E. Aguilar de Rucker, publicada en Barcelona en 1949, en la colección “Pimpinela” de Bruguera. La novela de Rucker cuenta la historia de una muchacha joven, bella y pobre que al final se casa con el hijo de la bondadosa señora para quien trabaja. No he hallado información sobre si esta novela se transmitió en la radio cubana o si fue publicada por algún diario o revista en la isla. Me parece plausible que así fuera, y que Piñera dé el título de una novela específica. Aunque no es improbable que el autor haya inventado “Sombras en su vida” como uno de tantos títulos posibles en el mundo de las radionovelas, y por la relación que guarda con la situación de los Romaguera.

tado al gobierno electo de Carlos Prío Socarrás. Pero el golpe no preocupa a Luz Marina, sólo el perderse la radionovela.²³ Por su título, “Sombras en su vida” se presenta como un reflejo de la situación doméstica de la mujer: obviamente hay “sombras en su vida” porque no tiene luz, pero además, sabemos que su padre se está quedando ciego.

Entre las quejas que emite Luz Marina antes de salir de su casa para entregarse “al primer hombre que pase”, está la de que sus padres la critican por ir demasiado al cine.²⁴ Esa afición explica su manera de comentar la violencia que asola la ciudad en 1950 con una referencia a las películas de gán(g)steres hollywoodenses: “[s]i el Gobierno fuera más inteligente haría propaganda turística diciendo: Habana, Chicago del Caribe: no se pierda las interesantes batallas campales entre gán(g)steres” (193).²⁵ El comentario es

²³ Luz Marina no especifica que este capítulo sea de una radionovela. Dada la fecha, podría tratarse de un serial televisivo, pues la TV se introdujo en Cuba en 1950. En 1953 los cubanos eran considerados “experts in television production across Latin America” (Rivero 3). Sin embargo, el texto especifica que el único cambio en la casa de los Romaguera entre 1940 y 1950 es la introducción de luz fría. En esa casa sin refrigerador ni ventilador, mucho menos habría un televisor.

²⁴ Dice Luz Marina: “si voy al cine dos veces a la semana piensan que boto el dinero. Y no voy a cines caros; voy a cines con chinchas y mariguaneros” (205).

²⁵ Según explica Louis A. Pérez, la palabra *gansterismo* entró al léxico político cubano durante los gobiernos del Partido Auténtico de la Revolución Cubana (entre 1944 y 1952). Según Pérez, “[v]iolence and terror became extensions of party politics and the hallmark of Auténtico rule” (284).

también una parodia de los anuncios de la radio o la prensa. En la obra encontramos otras instancias similares: “[v]isite a los Romaguera en Ánimas 112, familia respetable que está encantada de la vida” (169), y una broma de Oscar sobre Enrique:

ÁNGEL. [...] Toma ejemplo de tu hermano Enrique: seriedad, constancia, amor propio...

OSCAR. (*Riendo.*) Papá, dicho así, Enrique parece un frasco de medicina: Estimulador de las vías digestivas, altamente operante, no forma hábito... (169-70)

Pero si Luz Marina y Oscar usan el lenguaje de los medios para burlarse, también vemos que la radio le da cuerpo al sueño compartido de los hermanos de ganarse la lotería para poner fin a su miseria. En ese pasaje, Luz Marina simula estar escuchando la radio mientras Oscar va diciendo los números premiados “[i]mitando la voz de los niños que cantan en el sorteo” (165). Esta escena guarda un gran parecido con las dramatizaciones inspiradas en la radio en “Electra Garrigó”, pues muestra las ensoñaciones de los personajes piñerianos como proyecciones directas de programas radiales.

En un momento del primer acto, Luz Marina protesta porque su padre acapara el radio: “[t]enemos radio, pero es lo mismo que si no lo tuviéramos. En esta casa nada más que se oye la pelota” (154). Sin embargo, como vemos, hay otras cosas que se escuchan en la casa de los Romaguera. Incluso el rosario: Ana llama a Ángel a las cinco

²⁶ Según Antón Arrufat, escuchar el rosario por el radio era costumbre

para que vaya al cuarto a escucharlo (215).²⁶ Para Oscar, poeta y reflejo autobiográfico de Piñera, la pobreza es el precio de no haberse convertido en libretista radial, lo que equivaldría a una traición a su vocación literaria. Ángel le dice: “Acuérdate de los episodios que te conseguí para CMQ patrocinados por galleticas La Estrella. Doscientos pesos al mes” (190).

El retrato familiar que un fotógrafo profesional toma hacia finales de la obra, en el cincuenta aniversario del matrimonio de Ángel y Ana, puede verse como una referencia metatextual a la escritura de “Aire frío”, obra de evidente carácter autobiográfico. Luz Marina comenta que la fotografía ofrece una representación muda —es decir, incompleta. En este sentido la foto es comparable a otros reflejos imperfectos de los Romaguera, como “La malquerida”, e incluso “Sombras en su vida”. Aunque Piñera despreciaba la idea de convertirse en escritor radial,²⁷ su escritura no refleja un distanciamiento elitista de lo mediático. Al contrario, la cualidad teatral que el autor percibe en la vida cotidiana se realza mediante su representación de la influen-

de la madre de Piñera. El padre era menos devoto, pero participaba a regañadientes en esas sesiones (Entrevista).

²⁷ Ya sea que Piñera haya tenido una oportunidad tan concreta como la de Oscar en “Aire frío” o no, lo cierto es que miraba la escritura radial como una forma de claudicación inaceptable, aunque provechosa. En una carta a Antón Arrufat fechada el 12 de agosto de 1958, Piñera escribe: “si en vez de elegir esta vida literaria hubiera elegido la de escritor radial, turiferario a sueldo del Estado o algo por el estilo, ten por seguro que podría permitirme el lujo de comprar un solar en la zona Post-Túnel, precisamente, al lado de la de Pepe” (np).

cia de los medios masivos en ella. Incluso la fotografía, a pesar de parecer lo opuesto al rebuscamiento verbal melodramático,²⁸ nos remite al fundamental impulso humano de actuar, a la teatralidad de la pose, así como al mundo de la prensa, la televisión y el cine.

¿¡VIVA EL AMOR!?

En el poema de Piñera “Treno por la muerte del Príncipe Fuminaro Konoye” leemos los versos: “[I]es doy toda la razón,/ les concedo que afirmen que soy príncipe,/ y príncipe del Mikado/ [...] que atenté contra la Democracia y contra el estado de Ojaio,/ que no tuve el privilegio de padecer la poliomielitis” (86). En ese extraordinario poema, los ataques nucleares de Estados Unidos contra Japón y el posterior suicidio del ex-Primer Ministro japonés en vísperas de su juicio por crímenes de guerra evocan a su vez otro hecho histórico: el de los juicios a Oscar Wilde —cuyos ensayos el Konoe histórico había traducido en su juventud y subrayado poco antes de morir, como Piñera bien demuestra saber. La poliomielitis que no padeció Fuminaro es, claro está, referencia y respuesta a la que sí padeció Franklin Delano Roosevelt. La homofobia se adivina en los jueces de Fuminaro/Oscar —nombre también, este último, del poeta en “Aire frío”, personaje seguramente homosexual. Así, el no ser parálítico se relaciona en “Treno” con la libertad

²⁸ Esa oposición es aparente, según lo revelan los propios textos de Piñera. Piénsese por ejemplo en “El álbum”, relato en el que la fotografía de una escena de bodas da pie a nutridos discursos que remedan el estilo de la crónica social y el de las novelas de folletín.

individual, y la parálisis, con la represión de la sexualidad. He ahí una instancia temprana (de 1946) del tema de la parálisis, muy repetido a lo largo de la obra de Piñera.²⁹

Veintitrés años después encontramos de nuevo este tema en la historia de los amores de la paralítica Teté Tetar Trigo de Toro y el bailarín Tití. Piñera escribió “El encarné” para el Teatro Musical de La Habana, en 1969. En esta obra, un Director trabaja en la puesta en escena de la obra “El triunfo del amor”, engendro melodramático del autor Hilario Hilacha. En la Cuba post-revolucionaria de “El encarné” se suponía abolida la explotación de estos libretos al estilo de *El derecho de nacer*. Sin embargo, en “El encarné” se presenta a Hilario Hilacha como la supuesta gloria de los escenarios nacionales.

El Director dispensa innumerables alabanzas a Hilacha, “gloria de nuestra escena nacional” (562), y exalta “el compromiso de honor” que tienen con este cursi autor los actores —seis, probablemente en honor a la obra de Luigi Pirandello. También asegura el Director que “El triunfo del amor” hará “brotar raudales de lágrimas de los ojos del respetable público” (562), con lo que queda claro que Hilacha busca el mismo efecto que las radionovelas de las décadas anteriores. Félix B. Caignet, inventor de la radionovela y autodenominado “escritor para lavanderas”, se refiere sin ambages al objetivo último de sus libretos: “[Las lavanderas] Eran pobres y sufrían. Deseaban llorar para desahogar sus penas. Yo estaba obligado a escribir para ellas y faci-

²⁹ Este tratamiento simbólico de la parálisis es visible en otros textos de Piñera, como argumento en mi artículo “Prótesis y sexualidad”.

litarles lo que necesitaban, porque mientras lloraban por los dramas míos, descargaban su propia angustia. Entonces abrí la válvula del llanto” (González, *Llorar* 39).

En “El encarne”, los actores se dedican a sabotear a su Director, movidos por el deseo de representar personajes diferentes a los creados por Hilacha. Obsesionados por figuras clásicas del ballet, la ópera, el teatro bufo cubano (el Mefistófeles de Ignacio Sarachaga), y por Electra Garrigó, cada actor y actriz desea representar o “encarnar” a una de ellas. En el segundo tiempo de la obra, la rebelión de los actores se manifiesta en sus trajes divididos: una mitad corresponde al personaje del drama de Hilacha, y la otra mitad, al personaje de su propia elección: Violeta (de la ópera de Verdi), Giselle, Electra Garrigó, Petrushka, Rigoletto y Mefistófeles. En estos trajes divididos, y a regañadientes, los actores comienzan a ensayar el drama de Hilacha. La parálitica Teté/Giselle es conducida en un carrito por su amado Tití/Petrushka, y escoltada por el padre de cada uno. Van a buscar remedio a la parálisis de Teté primero con una santera (Barbarita/Electra) y después con una espiritista (Odette/Violeta).

El Director anuncia a los actores que a diferencia de los amores de Alfredo y Violeta en *La Traviata*, el melodrama de Hilacha tiene un final no sólo feliz sino también edificante: “[f]elizmente, el amor triunfa en nuestra obra y también la salud. Nuestro gran dramaturgo lo ha previsto todo. Teté y Tití tendrán niños sanos que se bañarán todo el año” (564). El Director confiesa hacia el final, obligado a punta de cuchillo por los actores, que “el triunfo del amor” se obtiene cuando, ante la imposibilidad de que Teté se cure de su parálisis, Tití se corta los pies y se mete junto con ella

al cochecito. Así queda delineado un argumento, supuesta autoría de Hilario Hilacha, que constituye una obvia mofa de Piñera a innumerables ficciones amorosas del mismo corte lacrimoso cultivado ampliamente en Cuba a partir de Caignet.³⁰ A través de “El triunfo del amor”, historia en la que la amputación no impide un final “feliz” con niños sanos, Piñera expresa también una frustración ante ese paradigma de ficción melodramática y su ideal *heterosexista*, enfocado en el matrimonio y la reproducción.

La rebelión de los actores ante el libreto de Hilacha es muy diferente a la de la Electra Garrigó de 1941 ante la “educación sentimental” que sus padres reproducen,³¹ inspirados por el cine. Cuando Piñera escribe “El encarne”, en 1969, el gobierno revolucionario está enfrascado en la creación de un “hombre nuevo” supuestamente libre de las lacras del pasado capitalista. Está claro que el paisaje económico e ideológico de la nación ha cambiado mucho. Cuando los actores cantan que “Hilacha se ha quedado paralítico./ Hilacha se ha quedado monolítico” (576), la crítica ulterior

³⁰ En una carta a Arrufat escrita el 15 de diciembre de 1957, el autor demuestra conocer el argumento de *El derecho de nacer*. Criticando la obra teatral “El color de este miedo”, de Ferreira, escribe Piñera: “[e]s una versión ‘moderna’ de *El derecho de nacer* de F.B.C... Asunto: una jovencita sufre el complejo de que su padre es mulato, o mejor dicho no lo sabe pero lo intuye (no sé cómo lo intuye); a más de esto el padre de la jovencita es el hijo de la cocinera de la casa (Mamá Dolores)... El acabose...” (en Carta a Antón Arrufat, np).

³¹ La palabra “reproducir” es la que Electra emplea para referirse a la obsesión de Clitemnestra con ciertas películas: “[y] durante la noche reproducirás en tus sueños esas películas, ¿no es así?” Clitemnestra responde: “[s]í, lo reproduzco todo, y mucho más!” (10)

difícilmente puede dirigirse a una industria cultural abocada a repetir sus fórmulas lacrimosas. Las pedradas parecen arrojadas sólo contra el ficticio dramaturgo, pésimo pero muy reconocido. Sin embargo, los ataques alcanzan al pensamiento “monolítico” en general.

Hay un pasaje del “El encarné” en el que el nefasto libreto de Hilacha evoca la arbitrariedad del estado frente a la libertad individual —libertad cuya defensa es sin duda central a la idea de “encarnar” el propio papel. Es bien sabido que uno de los más duros golpes que recibió la inicial adhesión de Piñera a la Revolución fue su detención y breve puesta en prisión en octubre de 1961. En su *Retrato de familia con Fidel*, Carlos Franqui rememora el suceso: “[Piñera] Colaborador de *Revolución*, uno de los mejores escritores del país, integrado a la Revolución, polemista punzante, odiado de la burguesía, llevado al Príncipe, desvestido y vestido con las rayas y la P, como en uno de los cuentos del absurdo, que escribía Piñera” (282). Según explica Arrufat, las P que dieron su nombre a la redada policial “Operación Tres P” en la que fue arrestado el escritor se referían a “las prostitutas, los proxenetas y los pájaros, que es como entonces se llamaba a los homosexuales” (Espinosa Domínguez 230).

La experiencia fue espantosa para Piñera. Según Thomas Anderson, el suceso “crushed his spirits and filled him with intense fear” (105). Considerando lo anterior, es imposible imaginar que Piñera pudiera referirse a una abundancia de letras P, como lo hace en “El encarné”, sin intentar aludir a esa experiencia y a las ideas que alentaron persecuciones como aquella. En “El encarné”, uno de los actores se niega a repetir las líneas de Hilacha:

DIRECTOR. [...] usted tiene que decirle a Teté: “Te para y te pone a bailar para siempre”.

MANTECA. (*Gritando.*) ¡Y yo me niego a decirlo!
¡Ese bocadillo tiene más P que las paradas de las guaguas! (*Acentuando.*) Te para, ¡una P!; te pone, ¡dos P!; para siempre, ¡cuatro P! (573)

A continuación todos los actores vuelven a insubordinarse y a abandonar sus papeles, encarnándose en otros personajes. El Director canta:

DIRECTOR. Si llega Hilacha [...]

Y si le cambian su bocadillo

conmigo hará un gran picadillo;

un picadillo con muchas P,

pe, pe, pe, pe, pe, pe. (574)

El afán paródico de “El encarne” da cuerpo estilístico al tema de la subversión de los actores ante el libreto. La parodia constante de los más diversos referentes culturales parece anticipar ciertas páginas de *Raining Backwards*, de Roberto G. Fernández.³² Además de las obras cuyos personajes quieren “encarnar” los actores —como la ópera de *La Traviata*, a propósito de la cual cantan “nunca tosas por amor”— el texto parodia múltiples obras clásicas. Así tenemos, entre otros muchos ejemplos, este irreverente tratamiento del Héroe Nacional José Martí: “[q]uiero a la

³² En esta novela encontramos versiones ridículas de los textos más diversos, entre ellos, una espantosa traducción del poema “Cultivo una rosa blanca” de José Martí (a quien se le da el nombre de Joe Marty): “I cultivate a white rose/ in June as in January/ for the friendly friend/ that gives me a frank hand” (217).

sombra del cuchillo, contar un cuento de horror, el niño de guatequillo, el que no murió de amor...” (584); y esta versión de Calderón de la Barca: “¿Qué es el baile? ¡Un frenesí!/ ¿Qué es la danza? ¡Una ficción!” (580).

Figuras de la cultura mediática aparecen junto a otras referencias dispares cuando cantan los Actores: “[e]ncarna tu papel,/ ¿qué cosa quieres ser?/ Un samurái que mata/ o Brigitte que arrebató,/ encárnate en Fantomas/ o el Papa ser de Roma” (561). En cuanto a la música, “El encarnado” ofrece una mezcla entre clásicos, música popular cubana y éxitos de la época. Un “diálogo” en el que el Director repite la palabra “no” y los Actores la palabra “sí” se canta con las melodías de “Tú serás mi dueño” de Charles Aznavour, el “Ave María” de Schubert, el “Aleluya” de Handel, “Son de Almendra” de Abelardo Valdés y “La era está pariendo un corazón” de Silvio Rodríguez (561-62).

Piñera no escapa de parodiarse a sí mismo. La Electra de “El encarnado” cita de la Electra *original* pasajes que se refieren al cuerpo múltiple de la Garrigó:

ELECTRA. [...] Si supiera lo que siento cuando digo: “Aquí todo es Electra, el color Electra, el sonido Electra, el odio Electra...”

DIRECTOR. ¡No me digas! ¿Qué sientes?

ELECTRA. Me siento como una infinita multiplicación de Electras. (558)

Tanto la Electra Garrigó de la obra del 41 como la Electra que defiende su libertad de “encarnar” a aquella Electra múltiple nos recuerdan el placer liberador que, según Judith Butler, se encuentra al descubrir “that the original

already represents a copy” (365). En “El encarne”, Electra se autodenomina de una manera que es una referencia directa al mundo del cine. Esto es apropiado; el cine multiplica las imágenes e invita a considerar y adoptar una variedad de modelos seductores. Dice Electra en un pasaje de notable obscenidad: “[s]i tengo un... algo... con una... cosa/ que vuelva loco al macharrón,/ si yo no estoy tuberculosa,/ es que yo soy la Kiss Kiss Bang-Bang” (563).

Kiss Kiss Bang Bang es el título de la colección de 1968 de artículos de cine de Pauline Kael —¿tomó Piñera el nombre directamente de allí? La crítica explica en una nota al comienzo del libro: “The words ‘Kiss Kiss Bang Bang’, which I saw on an Italian movie poster, are perhaps the briefest statement imaginable of the basic appeal of movies” (vii).

Al final de “El encarne”, el Director “desencarna” y “encarna” en un nuevo papel, el de Cupido. Los actores cambian el libreto a Hilacha; deciden que Teté debe dejar de ser paralítica, y ella y Tití viven juntos para siempre: “Teté y Tití bailarán, bailarán;/ bailando los dos con sus pies,/ irán a la luna después” (586). Luego “Actores y Director empiezan a inmovilizarse como marionetas” (586). Asesinado Hilario Hilacha simbólicamente, vemos en el viaje espacial de los amantes y en la entrada *ex machina* de Cupido, que el texto no ceja en su afán paródico. La transformación de los actores vuelve a poner en primer plano la idea de “desencarnar” como condición previa a “encarnar”. Las marionetas también traen a colación la pregunta sobre qué, quién o quiénes manejan los hilos.

LA PUERTA ELECTRA

Con maestría y desparpajo, Piñera utiliza multitud de referencias a la cultura de masas. Sus textos muestran cómo medios como la radio y el cine dan forma a los temores, prejuicios y esperanzas de la vida cotidiana. Ficciones melodramáticas del corte de las radionovelas tienen en estas tres obras una preeminencia opresiva, que proviene en gran medida del regodeo con la representación de personajes víctimas —sean éstas madres abnegadas o amantes tullidas. “El primer hombre que pase”, por otro lado, resulta en “Aire frío” un correctivo adecuado para las idealizaciones *radionovelescas*, de la misma manera que la obscenidad de la “Kiss Kiss Bang-Bang” se opone a la estulticia sentimental del melodrama abocado a la producción de lágrimas e hijos felices que se bañan todo el año. Para los personajes de las tres obras comentadas, la escapatoria de un mundo (o un libreto) asfixiante radica en una forma de auto-representación de carácter teatral —sea como “encarnación”, como infinita multiplicación o, más modesta y común, como “montar un show”.

OBRAS CITADAS:

Aguilar de Rücker, E. *Sombras en su vida*. Barcelona: Bruguera, 1949.
 “Amor de padre”. *Vanidades* [La Habana] 15 abril 1945: 40.

Anderson, Thomas F. *Everything in Its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburg: Bucknell UP, 2006.

Arrufat, Antón. Entrevista personal. 7 julio 2011.

—. “Otra vez *Electra Garrigó*”. *La manzana y la flecha*. La Habana: Alarcos, 2007. 155-56.

- Behlmer, Rudy. Comentario a *Gunga Din*. Dir. George Stevens. RKO Radio Pictures, 1939. Wagner Home Video, 2004. DVD.
- Benavente, Jacinto. *Los intereses creados. La malquerida*. Madrid: Clásicos Castalia, 1996.
- _____. “Vidas cruzadas: cinedrama en dos partes”. *Obras completas*. Vol 5. Madrid: Aguilar, 1946. 425-91.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven y Londres: Yale UP, 1976.
- Butler, Judith. “From Interiority to Gender Performatives”. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Ed. Fabio Cleto. Ann Arbor: U de Michigan P, 1999. 361-68.
- Cabrera Fonte, Pilar. “Prótesis y sexualidad en ‘Un hombre es así’ y ‘Cuando vengan a buscarme’”. *Revista Iberoamericana* 75. 226 (2009): 21-32.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Cuando los hijos se van*. Dir. Juan Bustillo Oro. Act. Fernando Soler, Sara García. Grovas-Oro Films, 1941. Televisa, 2003. DVD.
- Dávila, Iris. “En torno al serial”. 1984. *Delirio de periodista*. La Habana: Unión, 2007. 189-99.
- Espinosa Domínguez, Carlos. *Virgilio Piñera en persona*. La Habana: Unión, 2003.
- Fernández, Roberto G. *Raining Backwards*. Houston: Arte Público P, 1988.
- Franqui, Carlos. *Retrato de familia con Fidel*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- García Vega, Lorenzo. *Los años de Orígenes. Ensayo autobiográfico*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2007.
- González, Reynaldo. Entrevista personal. 8 julio 2011.
- _____. *Llorar es un placer*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

- _____. “Lágrimas de celuloide”. *Cine cubano: ese ojo que nos ve*. San Juan: Plaza Mayor, 2002. 73-80.
- Kael, Pauline. *Kiss Kiss Bang Bang*. Boston: Atlantic Monthly P, 1968.
- López, Óscar Luis. *La radio en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- La malquerida*. Dir. Emilio Fernández. Act. Pedro Almendáriz, Dolores del Río. 1949. Cozumel Classic Film 2003. DVD.
- Molloy, Sylvia. “The Politics of Posing”. *Hispanisms and Homosexualities*. Ed. Sylvia Molloy y Robert Mckee Irwin. Durham y Londres: Duke UP, 1998. 141-60.
- Montes Huidobro, Matías. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Universal, 1973.
- Pérez, Louis A. *Cuba between Reform and Revolution*. 2ª ed. New York y Oxford: Oxford UP, 1995.
- Piñera, Virgilio. Carta a Antón Arrufat. 15 dic 1957. Antón Arrufat Collection. Firestone Lib., Princeton U.
- _____. Carta a Antón Arrufat. 12 ago 1958. Antón Arrufat Collection. Firestone Lib., Princeton U.
- _____. *La isla en peso. Obra poética*. Compilación y prólogo Antón Arrufat. Barcelona: Tusquets, 2000. 37-49.
- _____. *Teatro completo*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- _____. “Piñera teatral”. *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R, 1960. 7-30.
- Rivero, Yeidi. “Broadcasting Modernity: Cuban Television 1950-53”. *Cinema Journal* 46.3 (2007): 3-25.
- Sharp, Kevin. “Pleasant Dreams: Whistler’s *Mother* on Tour in America, 1932-34”. *Whistler’s Mother: An American Icon*. Ed. Margaret F. MacDonald. Aldershot: Lund Humphries, 2003. 81-99.
- Stevens, Camilla. *Family and Identity in Contemporary Cuban and Puerto Rican Drama*. Gainesville: UP de Florida, 2004.

Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*. México: Colegio de México, 1998.

Villegas, Juan. "La originalidad técnica de 'La malquerida'". *Hispania* 50.3 (1967): 425-29.

Wagner, Kim A. *Thuggee: Banditry and the British in Early Nineteenth-Century India*. New York: Palgrave, 2007.

La delectación morosa en *La carne de René*, de Virgilio Piñera

Carlos Cuadra

Stephen F. Austin State University

De acuerdo a un testimonio autorizado, Virgilio Piñera era vegetariano y masoquista (Cabrera Infante 341, 320). Ambas características encajan admirablemente con la estética de su novela *La carne de René* (1952), que describe con horror y fascinación los roles y rituales de la crueldad hacia la carne. Se ha dicho con frecuencia que *La carne de René* pertenece a la literatura del absurdo y el argumento es convincente, dadas sus conexiones con los clásicos del género, desde Kafka a Ionesco. René, el protagonista, es obligado, primero por su progenitor y luego por todo el entorno distópico que le rodea, a renunciar a sus ideales de pacifismo e independencia y someterse a una jerarquía social basada en una extrema brutalidad. Esta sociedad monstruosa educa a sus súbditos en el dolor y la humillación. Su valor máximo es el control y la tortura de la carne humana. En los discursos de sus líderes y educadores afloran despropósitos, sinsentidos y contradicciones. Las prácticas formativas y los sistemas educativos a los que es expuesto René son modelos de sadismo y abyección, modelos que se autodeconstruyen en la misma medida en que la novela los va describiendo como un mecanismo de persecución y censura que hace palidecer a las más terribles pesadillas del totalitaris-

mo. Y no sólo eso. La caricatura distópica que nos ofrece Piñera abunda en rasgos reconocibles del mundo real. La denuncia no cae en el vacío sino que encuentra eco en las prácticas cotidianas del aquí y ahora. Esta denuncia sirve para hacer una apología implícita del ideal que brilla por su ausencia en el universo de la novela: un mundo libre, exento de crueldad y manipulación.

Pero el discurso de la denuncia apocalíptica no agota la riqueza literaria de *La carne de René*. Hay un elemento simultáneo y contradictorio, pero complementario a esa denuncia: la delectación morosa. *La carne de René* es como uno de esos cuadros de Caravaggio (*La incredulidad de Santo Tomás*, *San Juan Bautista*, *El entierro de Cristo*, *Cristo en la columna*, entre otros) en los que el elemento moralizante del sacrificio religioso es desmentido por la recreación morbosa y palpitante en las oscuras pulsiones de la carne. Las descripciones de torturas y mortificaciones en *La carne de René* desbordan el límite de la indignación y alcanzan éxtasis expresivos que la simple sed de justicia de su autor no puede explicar. El negativo de la fábula moral es el erotismo prohibido.

La trama de la novela, como la de las novelas de Kafka y tantas películas de Alfred Hitchcock, es la del inocente perseguido, el falso culpable. Freud, en su famoso estudio sobre la condición paranoica del Dr. Schreber, considera que el delirio de persecución es un indicio de homosexualidad latente. Freud no lo llamó indicio, sino síntoma, pero eso implica considerar la homosexualidad un comportamiento patógeno, un punto de vista hoy en día en desuso dentro de los círculos civilizados. El problema es que, si aceptamos el diagnóstico de Freud, muchos de los autores del canon de

la literatura occidental, desde James Joyce a los autores de los evangelios, pueden ser clasificados como homosexuales latentes en busca de una oportunidad de entregarse al amor oscuro. Al generalizar una compulsión homosexual, dicha compulsión deja de ser significativa. Además, Piñera nunca se refugió en la latencia. Su homosexualidad fue más que patente, flamante y rimbombante. Pese a ello, el delirio de persecución es uno de los elementos que se repiten en la trama de *La carne de René*. Piñera se complace en acorralar a su protagonista de manera que el convertirse en víctima sea su destino inescapable. La perfidia de los verdugos de René satisface la compulsión sadomasoquista de Virgilio Piñera. Y como en el caso de la pobre Justine del marqués de Sade, cuyo infortunio es su propia virtud, la pureza e inocencia de René facilitan la realización del castigo.

Este castigo parece ser el único medio de contacto corporal en el universo de René. Los cuerpos sólo pueden relacionarse por medio de la violencia, cuando hay una jerarquía previa entre ellos y una deuda que saldar. La ternura y la búsqueda abierta del placer están excluidas. El intercambio sexual nunca es un valor positivo en el universo de René, que debe mucho al mundo de la educación católica: internados en los que el sexo femenino está ausente y el ideal de pureza y espiritualidad sólo puede ser burlado por una serie de prácticas de violencia sexualizada al máximo. La violencia se justifica por su valor educativo, disuasorio y purgativo, pero en realidad esta violencia no es sino el atajo por el que el deseo sexual se abre camino a través de una serie de constricciones que le impiden desarrollarse.

Las páginas que siguen intentan analizar la convivencia entre estas dos dimensiones contradictorias e inseparables

en *La carne de René*: el discurso del absurdo, crítico, moralizante y positivo, que ataca el totalitarismo y justifica la novela; y el discurso del deseo masoquista, que le da fuerza plástica y pasión.

1. *LA CARNE DE RENÉ* COMO FÁBULA MORAL

a) Mecanismos de control social

El primer artificio retórico de *La carne de René*, ya desde su título, consiste en crear un lenguaje en el que no existan referencias a la esfera de lo espiritual o anímico. En el país de René, ideales, creencias, principios y emociones sólo son expresados mediante alusiones al cuerpo, la carne y el dolor. Sólo René, con sus intentos de obtener la libertad, muestra tener una perspectiva más amplia. Gracias a este cambio, de lo abstracto a lo concreto, puede Piñera desarrollar una crítica sistemática a la ideología de esta sociedad ficticia, y, por extensión, a nuestro mundo real.

Para los propósitos de este artículo, podemos definir la ideología como la serie de discursos que justifican y mantienen una jerarquía social.¹ Estos discursos se alimentan de ideales: la salvación, la justicia, la felicidad, la igualdad. Son abstracciones que nunca se alcanzan, al menos en este mundo, pero, gracias a ellas, es posible (para la minoría en el poder) organizar un reparto (injusto, bien es cierto) de

¹ Marx, uno de los primeros en utilizar el término ideología, llamaría esta jerarquía “relaciones de producción”, pero éste no es un artículo marxista. Para una historia del término y sus aplicaciones, ver los trabajos de Terry Eagleton y Paul Ricoeur incluidos en las obras citadas.

los bienes y de las libertades dentro de una sociedad. Piñera explora en su novela cómo las instancias del poder construyen disciplinas, discursos y prácticas para manipular y explotar los cuerpos bajo ellas. En este sentido, Piñera es un precursor de Foucault. Aunque toma muchos elementos de la iconografía y la retórica católica en la que fue educado, la crítica de Piñera no se centra en o una organización social concreta: los ideales abstractos varían, pero sus métodos y resultados son los mismos. El catolicismo ofrece la salvación eterna y el marxismo, la igualdad. Para Piñera, y para Foucault, tanto el catolicismo como el marxismo comparten una serie de prácticas con el objetivo de controlar los cuerpos que se encuentran bajo su férula.²

En *La carne de René*, Piñera, con su proverbial sentido del humor, construye una parodia de estas ideologías, el *Chocolatismo*. El *Chocolatismo* sojuzga la sociedad en que vive René proclamando la necesidad de sacrificio y sufrimiento de cada uno de sus miembros en aras del exterminio de los enemigos secretos del chocolate. La influencia de la literatura del absurdo de Witold Gombrowicz, con quien Piñera colaboró durante su segunda estancia en Argentina, poco antes de la redacción de *La carne de René*, se hace patente en la divertida mezcla entre lo sublime y lo pedestre que forma el ideario del *Chocolatismo*.

² No conviene llevar el paralelismo demasiado lejos. Foucault abandona lo que él llama, la “hipótesis represiva”, completamente suscrita por Piñera y Althusser. Para Foucault las ideologías son una fuente de organización y poder: “[i]f power were never anything but repressive, if it never did anything but to say no, do you think one would be brought to obey it?” (Foucault 61).

En las prácticas y objetivos del *Chocolatismo* también es posible encontrar ecos de la pesadilla paranoica de *1984*, la novela de George Orwell, publicada en 1949, tres años antes que *La carne de René*. *1984* narra la lucha infructuosa de Winston Smith contra el Partido único que gobierna el país imaginario de Oceanía. La novela de Piñera narra también otra lucha infructuosa, la que René emprende para intentar vivir fuera de la influencia del *Chocolatismo*. El deseo de libertad de René se ve dificultado por el hecho de que su padre es ni más ni menos que el líder de la Causa *chocolatista*. René, que aborrece el sadismo de los ritos de iniciación de los *chocolatistas*, intenta emprender una existencia libre e independiente, pero no puede huir. Como ocurre con el Partido que controla Oceanía en *1984*, la tiranía del *Chocolatismo* permea todas las esferas sociales. Al final de la novela René, al igual que Winston Smith, no tiene escapatoria. Abraza la Causa del *Chocolatismo* y acepta suceder a su progenitor.

La pugna entre René y las fuerzas del *Chocolatismo* se desarrolla en tres fases. Primero, en la ciudad en que vive René y su familia, en donde su padre, Ramón, intenta endurecer el carácter de su pusilánime hijo, adoctrinándolo en los principios de la Causa. La segunda fase consiste en el forzado ingreso de René en la escuela de Mármolo, para inculcar en él los principios del *Chocolatismo* e intentar eliminar su rebeldía. Estas dos primeras tentativas de domesticación resultan fallidas y René consigue volver a su ciudad. Allí comienza a estudiar taquimecanografía para obtener un trabajo y escapar de la influencia de su padre. Tras la muerte de Ramón, René es la víctima de una serie de técnicas de control psicológico a manos de los dirigentes

del *Chocolatismo*, que consiguen hacerle renunciar a sus deseos de libertad y abrazar la Causa. Así termina la novela.

Junto a esta trama principal, existen dos subtramas poco extensas pero significativas. La primera es la de las relaciones entre René y Dalia. Dalia es una mujer madura con veleidades artísticas que trata sin éxito de acostarse con René en repetidas ocasiones. La segunda es la de Bola de Carne, un enano deforme conocido por su deseo morboso hacia la carne de los jóvenes de miembros armoniosos. Nos referiremos a ambos personajes más adelante.

A través de este breve sumario podemos intuir el modo en que la dialéctica del absurdo sirve para descalificar los valores y las prácticas de los que hacen uso los sistemas ideológicos. Muchos de los acontecimientos narrados son inverosímiles y estrafalarios. Las actitudes y motivaciones de los personajes son mostradas como producto de la imbecilidad más abyecta. Por ejemplo, la Causa del *Chocolatismo* es descrita por Ramón en estos términos: “[l]a causa es la revolución mundial. Hasta que no se produzca, deberemos servirla con las armas. Hay un jefe. Este jefe que traicionó la Causa domina nuestro país; nos persigue porque lo perseguimos; su persecución tiene lugar dentro y fuera de ese país” (33). La comicidad del pasaje nace del autoritario laconismo con que Ramón profiere un ideario inmune a la más precaria racionalidad. No sabemos cuál es la traición ni quién es el jefe, ni quién persigue a quién, ni por qué. Cuando René pregunta por qué los *chocolatistas* y sus adversarios están en conflicto, Ramón responde: “[p]or un pedazo de chocolate. Un pedazo de chocolate es la causa de todo. El jefe que ahora me persigue, hace ya muchos años logró, tras cruenta lucha, abatir al poderoso y feroz

jefe que tenía prohibido en sus estados, so pena de muerte, el uso del chocolate” (35).

La historia de la Causa *chocolatista* se resuelve en extrañas paradojas. Por ejemplo, tras proclamar la importancia mundial del chocolate, Ramón le confiesa a René que él jamás lo come, porque su sabor le harta. Solo los *antichocolatistas*, los que quieren erradicar el uso del chocolate en el país de René, son consumidores acérrimos de chocolate. Ni René, ni su padre, ni los otros personajes parecen ser capaces de advertir el absurdo patológico de la situación en que viven. La novela tampoco facilita ningún indicio al lector que permita relacionar el *Chocolatismo* con los sistemas políticos del mundo real. Si éste no capta el guiño que le hace Piñera, la novela es un galimatías inexplicable.³

Aunque el *Chocolatismo* carece por completo de sentido, exige a sus adeptos enormes sacrificios y sufrimientos físicos, producto de la encarnizada y cruenta lucha contra los enemigos de la Causa. Estas torturas corporales y psicológicas desembocan casi siempre en la muerte por asesinato. Por ello, cuando Ramón comienza a instruir a René en los misterios de la carne, le muestra su propio cuerpo acibillado de cicatrices y heridas supurantes. Ramón enfatiza la importancia de acumular pruebas del dolor en el propio

³ Como ejemplo de la dificultad que *La carne de René* ofrece a muchos de sus críticos, merece la pena citar al primero de ellos, José Rodríguez Feo, que escribió “tampoco podríamos calificar de sátira esta novela extraña y desconcertante; pues el *point d'appui* está oculto; ninguna alusión a ley, convención o costumbre humana revelará un punto de partida desde el cual establecer una crítica” (43). Otros críticos han sido menos sinceros a la hora de reconocer su incapacidad de comprender la novela.

cuerpo en un lenguaje que recuerda a las parábolas de Cristo en el Evangelio: “[s]i tu pecho no tiene una llaga como la mía, ¿de qué te serviría? Si tu vientre está libre de costurones, ¿para qué lo quieres?” (26). Este sermón categórico tiene su complemento en las prácticas educativas del colegio de Mármolo, que incluyen la repetición interminable de las máximas *chocolatistas*, el uso de mordazas y la aplicación de descargas eléctricas. Cada estudiante tiene en su cuarto una imagen del Cristo crucificado. El rostro de este Cristo es un duplicado del rostro del estudiante, y sobre esa imagen cada pupilo debe marcar los hematomas y cicatrices que van floreciendo en su propio cuerpo a lo largo de su estancia en la escuela.

Al hablar de esta imagen de Cristo entramos a analizar un elemento que es la columna vertebral sobre el que se articula la trama de la novela, el tema de los dobles. El *Chocolatismo* se impone a sus súbditos por medio de dobles y fuerza a René a enfrentarse a tres de ellos, cada uno más poderoso que el anterior. René logra escapar a la influencia de los dos primeros, pero es derrotado por el tercero, una réplica viviente de sí mismo, que le induce a aceptar la futilidad de cualquier resistencia contra el *Chocolatismo*. La derrota de Winston Smith en *1984* llega a través del uso de ratas. En *La carne de René* es un doble el que hace claudicar a su protagonista.

Gabriella Ibieta, en su artículo,⁴ ha llamado la atención sobre este tema. Ibieta define el tema de *La carne de René* como un análisis del poder de la sociedad sobre el indivi-

⁴ Ibieta intenta interpretar a Piñera a la luz de las teorías de Foucault. El

duo. Éste es el papel que Ibieta atribuye a los dobles en la novela:

Esbozado en los cuentos, el tema del doble adquiere mayores dimensiones en *La carne de René*, novela en la cual los dobles barrocos se multiplican a medida que avanza el complicado argumento. Se podría decir que es una novela de aprendizaje al revés, al final de la cual el héroe parece aceptar, de manera pasiva, su posición en el mundo (un mundo absurdo de principios absurdos). (984)

Estas palabras son ligeramente ambiguas. Habría que puntualizar que, en la novela, los dobles (barrocos o no) no se multiplican anárquicamente, sino que van sucediéndose y oponiéndose unos a otros de manera coherente. En la primera parte, antes del ingreso de René en la escuela de Mármolo, Ramón le enseña a su hijo un cuadro del martirio de San Sebastián en el que el rostro del mártir ha sido sustituido por el de René. Éste es el primer doble *chocolatista*. El segundo, ya en la escuela, es la estatua del Cristo crucificado, también con el rostro de René, que está en su habitación. El tercero, en los últimos capítulos, es el doble de carne y hueso, un empleado de la Causa del *Chocolatismo*, que acepta convertirse en la réplica exacta de René por medio de una intervención quirúrgica a cambio de un sueldo. El desarrollo argumental no es “complicado”, como quiere Ibieta, sino que responde a una estructura ordenada. El primer doble es una imagen bidimensional, el segundo,

precio de este intento de adaptación es perder la posibilidad de cualquier acercamiento a la originalidad de Piñera.

una escultura de tres dimensiones y el tercero y último, un ser de carne y hueso. De esta manera el poder y la influencia de cada doble superan a los del anterior. Donde los dos primeros dobles, inanimados, fracasan, el tercero, una réplica viviente, obtiene el resultado deseado, esto es, la sumisión de René. No es que René acepte de manera pasiva su posición en el mundo, sino que pierde su lucha contra el doble. Manipulado por el *Chocolatismo*, René no puede escapar a la identidad que su doble define para él.

En palabras de Ibieta, el texto de Piñera constituye una inversión del canon de la literatura del doble. “Una de las preocupaciones recurrentes de la literatura del doble es la de la necesidad de mantener vivo a un ser que ha sido suprimido, aunque la sociedad insista en su aniquilación... un Yo auténticamente rebelde...” (988). El doble en *La carne de René* no representa los deseos inconscientes, el “lado oscuro” de los personajes, como ocurre, por ejemplo en *William Wilson* de Edgar Allan Poe, sino que es un modelo exterior que se utiliza como medio para lograr que el Yo se identifique con el doble, y así imponerle una conducta. Ibieta observa algunas de las consecuencias de este fenómeno:

En el texto de Piñera el doble de René representa los valores de la sociedad y es creado por ella, mientras que el “yo” ha sido sistemáticamente aniquilado. La progresiva multiplicación de los dobles ha logrado borrar la identidad de René. La culminación de este proceso sucede al morir este último doble, el machito, a quien irónicamente se entierra bajo el nombre de René. (988)

Si es cierto que René se ve amenazado por los dobles de la

Causa, que tienen por misión destruir su autonomía personal, es demasiado vago afirmar que éstos representan los valores de la sociedad. René no solamente es doblado por los *chocolatistas*. Dalia también construye su propio doble de él con fines autoeróticos y se queja al final de la novela de que estos deseos no han sido satisfechos (262). El doble de René que tiene Dalia no responde a los imperativos sociales sino a los deseos personales de esta mujer, en desacuerdo con los designios que la Causa *chocolatista* tiene para la carne de René. También la madre de René, Alicia, es descrita en términos de obras de arte famosas, como la *Mater Dolorosa* (139), o la *Pietá* (28). Los dobles responden a deseos y modelos distintos según las personas o comunidades que los construyen. Por último, estas personas y comunidades parecen obedecer a los que el líder *chocolatista* Powlavski, al final de la novela, denomina la “eterna” batalla por la carne (240). El triunfo del *Chocolatismo* en la seducción de René parece darle la razón a Powlavski quien, en su discurso, descarta cualquier forma de moralidad a favor de un darwinismo extremo, en el que sólo la pervivencia del más fuerte tiene sentido. El tema del doble sirve para plantear una disyuntiva de carácter moral.

b) Más sobre los dobles

Piñera no sólo utiliza los dobles en *La carne de René*. Comienza usándolos mucho antes, en su primera obra de teatro, “Electra Garrigó”.⁵ El tema central de “Electra Garrigó”

⁵ Ibieta, en su artículo sobre los dobles en Piñera, no habla de “Electra Garrigó”.

es el mismo que el de *La carne de René*, el de la libertad. El mito clásico le sirve a Piñera para tratar una serie de problemas que le conciernen personalmente. En esta versión modificada, llena de connotaciones psicoanalíticas, de la tragedia de Sófocles, Electra asesina a Clitemnestra para procurarle a Orestes, *alter ego* de Piñera en la obra, la posibilidad de huir del entorno familiar y ser libre. “Esa muerte forma parte de la conjura de Electra, es decir, librar a Orestes de la tiranía sentimental de su madre”, afirma Piñera en su comentario de 1960 sobre “Electra Garrigó” (Piñera *Teatro completo* 12). Así, el asesinato de la madre, descrito como “mera cuestión sanitaria” (83) es un acto justificado y necesario, porque la institución familiar aparece descrita en la obra como una fuente de coerción psicológica, tal y como sucede en *La carne de René* y, en parte, esta coerción psicológica se ejerce mediante el uso del doble.

“Electra Garrigó” nos describe cómo varios personajes de la obra imaginan la muerte de Electra, un acontecimiento posible en la trama, pero que no llega a ocurrir. Estas fantasías se representan por un grupo de dobles que sube al escenario y danza ante la familia de Agamenón. El término *doble* es utilizado por Piñera, de forma explícita, en esta pieza teatral. De esta forma, en “Electra Garrigó” los dobles son la materialización de una fantasía o un proyecto: fantasías y proyectos que, a fuerza de ser deseados por los personajes, acaban cobrando realidad escénica. La obra nos muestra que cada personaje se basa en sus propios deseos y necesidades para construir imágenes falsas de los demás, esto es, dobles. El otro no es percibido de manera objetiva, sino de acuerdo a los intereses del que lo percibe. Estos intereses se materializan en el doble.

“Electra Garrigó”, escrita 11 años antes de *La carne de René*, aún conserva ciertos visos de optimismo en cuanto a la posibilidad de liberación del ser humano. En el drama, Orestes cuenta con un aliado en su hermana Electra, pero René se encuentra aislado. Además, “Electra Garrigó” se limita a analizar el problema de las relaciones familiares, sin entrar en el de la esclavización de los miembros de la sociedad; concibe la libertad como la huida física del seno familiar. Electra cree que el hecho de que Dios no exista puede eximirla del castigo social. “No hay Erinias”, dice Electra, refiriéndose a que estas figuras mitológicas griegas, que personifican la culpa, “[s]ólo existen en la imaginación de los hombres” (*Teatro completo* 84). En *La carne de René* esta visión optimista ha desaparecido. Las Erinias no imperan sólo en la familia, sino que se imponen a cada ser humano con todo el peso muerto de la superestructura imperante.

En su segunda obra de teatro, “Jesús”, Piñera retoma el tema del doble desde un punto de vista no familiar, como en “Electra Garrigó”, sino social. Jesús, el protagonista de la obra, es un campesino cubano que acaba siendo asesinado por el gobierno porque no quiere representar su papel de doble de Cristo. En “Jesús” el doble no es ya una imagen falsa producida por un individuo para intentar controlar a otro, sino un modelo coercitivo que representa las necesidades de todo un grupo social. A medida que el grupo crece, se crean instituciones sociales de control, que necesitan eliminar las diferencias personales y crear modelos que hagan predecible su comportamiento. Estos modelos son los dobles. Quienes que se niegan a encarnar el doble que se les impone son eliminados.

La carne de René amplía la perspectiva de las dos obras de teatro, mostrando las tensiones y alianzas que se desarrollan tanto en la familia como en la sociedad. En unas ocasiones familia y sociedad entran en un conflicto de intereses y en otras combinan su poder. La técnica de manipulación más efectiva a nivel familiar y social es la del uso de dobles.

Podemos clasificar los dobles en *La carne de René* en dos grandes grupos, que denominaremos el *doble arquetipo* y el *doble réplica*. El *doble arquetipo* es una imagen inanimada: una pintura o una escultura que se convierte en un modelo a imitar. El *doble réplica* es de carne y hueso. Como ya hemos dicho, René triunfa ante los *dobles arquetipo* que se le presentan, pero sucumbe en su enfrentamiento con el *doble réplica*. El *doble arquetipo* representa una imagen culturalmente aceptada que tiene que ver con el sufrimiento. Es el caso del cuadro de San Sebastián y la escultura de Cristo crucificado. También, la *Pietá* y la *Mater Dolorosa* son *dobles arquetipo* pertenecientes al proceso de educación femenina. Este proceso no es pormenorizado en la novela, como lo es el de René, pero podemos ver sus resultados en el comportamiento sumiso y deshumanizado de Alicia, su madre.

Los *dobles arquetipo* que Piñera trata con más detalle son las imágenes de San Sebastián y Cristo. Estos dobles, de ascendencia católica, tienen dos características importantes, su materialidad y su universalidad. Los dobles no son sólo ideas en la mente de padres o educadores, sino modelos recurrentes del arte y la cultura. Modelos conocidos por todos, cuya emulación sirve para destruir la identidad individual.

El *doble arquetipo* prefigura muchas de las ideas de Louis Althusser sobre los mecanismos de control del Estado, publicadas con bastante posterioridad a *La carne de René*. Para Althusser, como para Piñera, las ideologías son el producto de prácticas y rituales sociales. Althusser también coincide con Piñera al observar que la repetición sistemática de mensajes y rituales prefabricados facilita la domesticación social. Para ejemplificar cómo funcionan estas prácticas y rituales, Althusser cita irónicamente a Pascal quien decía “kneel down, move your lips in prayer and you will believe” (168). Esta tesis es suscrita por Althusser desde un punto de vista crítico: “(The subject’s) ideas are his material actions inserted into material practices governed by material rituals which are themselves defined by the material ideological apparatus from which derive the ideas of that subject” (169).

Althusser también habla de lo que él llama imágenes especulares, cuya naturaleza y función están muy próximas a los *dobles arquetipo* de Piñera. Para Althusser, cada sistema social construye una imagen especular central en la que el sujeto puede reconocerse. Esta implantación comienza ya en la infancia, y se desarrolla a través de la escuela, la cultura, los medios de comunicación, etc. Althusser afirma que, en la ideología católica, la imagen especular por antonomasia es la de Dios. Al mirarse en la imagen de Dios y reconocerse en ella como sujeto dotado de un nombre, el Yo se convierte en miembro integrante de un sistema social represivo.

Las semejanzas sobre la visión del mundo de Piñera en *La carne de René* y el pensamiento de Althusser son evidentes, pero, a su vez, hay grandes diferencias entre am-

bos. Althusser es marxista y Piñera no lo es. Ambos basan parte de su obra en el análisis crítico del Catolicismo, pero el análisis que Piñera hace del uso de imágenes y dobles no es tan abstracto y filosófico como el de Althusser, sino más intuitivo, específico y detallado. Piñera muestra cómo las imágenes de Cristo y San Sebastián, la *Pietá* y la *Mater Dolorosa* se usan como instrumentos represivos a través del castigo y el dolor. Por último, Piñera analiza el proceso de formación de los dobles como un producto de los deseos individuales que pasa a formar parte de un sistema de poder.

Althusser cree que la alienación producida por la ideología desaparecería en un orden social auténticamente marxista. En su novela, Piñera parte de una perspectiva más pesimista, según la cual la alienación es parte de la vida misma. La comunicación real entre los seres humanos es imposible y las relaciones entre ellos se basan en el instinto inexorable de manipular a sus semejantes. El uso de dobles es un producto inevitable de la convivencia humana. De la convivencia nace el deseo y el deseo crea sus fantasmas, los dobles. Para Piñera, el infierno son los demás. Las prácticas manipulativas de sociedades como el *Chocolatismo* son sólo una extensión de las prácticas manipulativas espontáneas que nacen de las relaciones interpersonales. Los dobles se producen en todos los niveles de la convivencia como parte del conflicto entre los deseos humanos. Ramón quiere convertir a René en un mártir, pero Dalia pretende hacer de él un objeto sexual. Ambos luchan por lograr sus objetivos incompatibles haciendo uso de dobles de René. Ramón gana la partida póstumamente con la conversión de René al *Chocolatismo*. A pesar de este conflicto de volun-

tades entre Ramón y Dalia, la función del doble en ambos casos es idéntica: intentar que René renuncie a su identidad y se identifique con una imagen que lo subordina a una voluntad ajena.

Aunque los dobles nacen en la convivencia humana de manera espontánea, el *Chocolatismo* ha conseguido optimizar su uso al máximo. Al describir a los alumnos avanzados de la escuela de Mármolo, Piñera nos muestra a sujetos que ya han sucumbido a su doble y se han asimilado a él:

Contradictoriamente con el resto de sus cuerpos, las caras reflejaban tan intensa vivacidad que parecía adelantarse al resto del cuerpo y marchar con autonomía propia. Estas caras eran las caras de los dobles (no había duda alguna) y eran asimismo las caras de atletas que han triunfado rotundamente en la carrera. A mitad del camino hacia los neófitos, René experimentó la sensación de que esas caras *ya* habían llegado al cuerpo de cada neófito y desde allí esperaban el lento y fatigoso arribo de sus respectivos cuerpos. (73)

El dolor acumulado en los cuerpos de los alumnos ha conseguido desconectarlos de cualquier iniciativa o deseo personal, y construir una expresión exterior convencional y prefabricada a imagen y semejanza de sus dobles. Esta subyugación del Yo y esta renuncia a la libertad son reforzados positivamente en el colegio porque son considerados como hazañas atléticas. En la medida en que los alumnos se adaptan a los *dobles arquetipo*, comportándose como perros y lacerando una y otra vez sus cuerpos, sus profesores los consideran más aptos para la vida social y más merecedores de alabanza.

Pero René no es derrotado por los *dobles arquetipo*, porque, a diferencia de los otros alumnos de la escuela de Mármolo, es capaz de pensamiento crítico independiente. Para vencer su resistencia es necesario diseñar una estrategia que evite la confrontación directa o la violencia física. En este punto es en donde la imaginación de Piñera da un paso adelante con respecto a Althusser. Mientras Althusser se queda en el *doble arquetipo* en su análisis filosófico de los medios sociales de manipulación, Piñera profundiza en su ficción paranoica hasta inventar los *dobles réplica*, esto es, seres humanos que renuncian a su propia identidad para convertirse en clones absolutos de otra persona. La Causa *chocolatista* contrata a un joven de la edad de René y lo somete a una operación quirúrgica para hacerlo idéntico a él. La razón oficial de esta medida es proteger a René de posibles atentados *antichocolatistas*. Su razón real es conseguir que René deje de sentirse como un individuo único. Su doble le convierte en un ser prescindible. Si René se niega a someterse a los designios de la Causa, el doble puede ocupar su puesto. Con el tiempo, nadie, ni siquiera el propio René, podrá distinguir entre verdadero Yo y doble.

Podemos considerar que esta fantasía paranoica de Piñera, el doble quirúrgicamente producido, no se corresponde en absoluto con la realidad. Sin embargo, no debemos olvidar que, en teoría, en un estado omnipotente, la identificación con los dobles sería absoluta. Por tanto, las diferencias personales tenderían a eliminarse. El *doble réplica* no es más que el resultado de llevar hasta el extremo la efectividad del *doble arquetipo*. Una vez que los sujetos aprenden a imitar al *doble arquetipo*, ya no hay diferencias entre ellos.

Cualquier discrepancia con el modelo tiende a ser eliminada y los sujetos son idénticos entre sí, intercambiables y sustituibles: hemos llegado así al *doble réplica*. La fantasía del doble perfecto, tal y como la describe Piñera, no tiene por qué estar tan alejada de la realidad como podría pensarse a primera vista.

¿Por qué el *doble réplica* es capaz de vencer la resistencia de René y sus deseos de libertad? Cuando conoce a su doble de carne y hueso, René comienza a perder el sentido de su propia identidad y a tener dificultades en distinguir realidad de ficción. Experimenta un extraño cambio en su manera de ver el mundo. No puede evitar percibirse a sí mismo y al resto de los seres humanos como carne muerta:

René miró en torno suyo y tuvo la fuerte impresión de que la gente que llenaba la cafetería (ellos dos incluidos) eran cadáveres. Los cortinajes eran negros, las mesas tumbas y los mármoles de ellas lápidas. Involuntariamente murmuró:

—No hay escapatoria.

Y cerró los ojos. (232)

Esos ojos que se cierran simbolizan el comienzo de la muerte de la individualidad de René y de su rendición a la Causa. Cuando René afirma que no hay escapatoria, su doble contesta: “[e]scapatoria o no hay que vivir, hermano. Y ahora, comamos. Tengo un hambre feroz” (234). El doble nunca se ha propuesto desarrollar una vida libre ni un pensamiento independiente. No ve más allá de lo inmediato. Es un acérrimo partidario de la Causa que satisface sus necesidades materiales. Poco después este servidor incondicional paga su confianza con la vida. Una vez que René

acepta formar parte del *Chocolatismo*, su *doble réplica* se convierte en un estorbo y ha de ser eliminado.

Este proceso tiene resonancias al mito de Cristo, porque es una suerte de resurrección al revés. René muere como ser humano real. El René que resurge de sus cenizas es un modelo prefabricado, sin voluntad propia, que ha renunciado a la libertad. Tras esta renuncia viene la mitificación de la carne, gracias a la aparición del personaje denominado “el despojo humano”. La extrema delgadez del despojo le “hace ver” a René que su propia carne, “tierna y jugosa”, es un tesoro. El ser humano libre ya no existe y la carne, el cuerpo robotizado por la Causa, se ha convertido en objeto de culto. Hasta aquí la fantasía distópica y apocalíptica de *La carne de René*, tan pesimista como la de *1984* y más certera que ésta en su diagnóstico social. Por supuesto, los tintes negros de la fábula han de servir como revulsivo al lector ideal de la novela, ante el que la importancia del libre albedrío y el repudio de la crueldad quedan patentes.

2. DELECTACIÓN MOROSA

a) La Carne y el Yo

Hay un pequeño detalle que esta lectura edificante de *La carne de René* olvida considerar: René no construye dobles. Los sujetos dominados por el *Chocolatismo*, como Alicia y los alumnos de la escuela de Mármolo, se comportan de acuerdo a la imagen del *doble arquetipo* que se les impone: la *Pietá*, la *Mater Dolorosa* o el Cristo crucificado. Ramón, Dalia, Mármolo, Powlawski y los demás

líderes *chocolatistas* usan los dobles para intentar manipular a quienes les rodean. Pero René es diferente. No sólo se niega a imitar a los dobles que se le imponen, sino que también evita construir dobles para manipular a los demás. Esto ocurre porque René está libre de deseo hacia los otros. No quiere someterlos a su poder ni a sus caprichos sexuales. René es inmune a las pulsiones eróticas. Lo único que desea es la libertad.

Este detalle cobra importancia cuando advertimos que, en otros clásicos del género distópico, el protagonista comienza a enfrentarse al sistema tiránico cuando entra en contacto con otros personajes que también tienen el deseo de una vida auténtica y le sirven de aliados. En los primeros capítulos de *1984*, Winston Smith comienza una relación erótica con Julia. En *Fahrenheit 451*, Montag encuentra a Clarissa y a Faber, que comparten su curiosidad y amor por los libros. René, en cambio, no tiene amigos ni aliados. Y, por supuesto, no tiene amantes. Su único contacto sexual son los lametones que, bien a su pesar le aplican los alumnos de la escuela de Mármolo, en lo que podríamos calificar de acto de violación.⁶ René permanece aislado durante toda la novela. Es un ejemplo de candidez e ingenuidad erótica. Hasta su caída final, se mantiene virgen y puro en pensamiento, palabra y obra.

El aislamiento de René responde a inquietudes que Piñera reivindica como propias desde una época muy anterior a la

⁶ Ver páginas 94-123. El hecho de que este capítulo repita el título de la novela entera ofrece una buena razón para considerarlo el punto culminante del libro.

redacción de la novela. En el prólogo que escribió para su *Teatro completo* en 1960, Piñera explica así su actitud con respecto a los otros: “[e]n la época en que escribí “Electra” meditaba a diario: en medio de tanta confusión, ¿con quién contar? Y la respuesta era la reducción al absurdo: conmigo mismo. Y digo la reducción al absurdo porque el ser humano que sólo cuenta consigo mismo está atado de pies y manos” (13). En esta cita se puede encontrar los elementos clave de *La carne de René*: la confusión, el absurdo y el aislamiento, todos ellos provocados por una desconfianza radical hacia el otro, como semillas de la filosofía hobbesiana y darwinista desarrollada en la novela, según la cual el deseo enturbia las relaciones humanas y conduce al uso de dobles. La base de esta desconfianza de Piñera en el otro está en la esfera de lo corporal. Podemos comprobarlo al leer uno de sus textos editado tras su muerte, en 1990, en la revista *Unión*. El texto se titula “Discurso a mi cuerpo”, y lo reproducimos parcialmente a continuación:

...entretanto eres tan soberbio que, como el luciferino arcángel, te rodeas de una costra de sordera ejemplar. A veces doy en cavilar si esa especial conformación de las plantas de tus pies no es sino una grave advertencia que impide sea olvidado el principio de que todos vosotros estáis atados al sentido de la tierra. Porque la voz me pertenece a mí enteramente. Más que la voz en su acepción de trueno o silbido o lo que tú quieras, lo que de ella se desprende; lo que ella inflama, convoca o determina: la palabra, y puedo probártelo al decirte enfáticamente que eso eres tú; una palabra; la palabra Cuerpo. Y me harás caer en el artificio de que entonces soy yo también

otra palabra; la palabra Yo. Es en este punto donde se produce una hecatombe; tú eres una palabra y así de nuestro matrimonio sólo engendramos un hijo maldito que se llama la Contradicción: la tercera palabra de la vida. (“Virgilio tal cual” 36)

Mientras que el Yo se identifica con la voz que tiene la palabra en el texto, el cuerpo aparece como el Tú, el otro, disociado del Yo racional. Y no sólo disociado: este Tú corporal es presentado como un enemigo irreductible del Yo. El cuerpo es el “luciferino arcángel”, el demonio, atado a la tierra, o sea, a lo material, y, en última instancia, a la muerte. Por ello el cuerpo tiene las de perder. Puede ser controlado por el Yo mediante la palabra. El Yo, en cambio, es la voz, el soplo divino e inmaterial, el Verbo. En el principio era el Verbo, como dice el Evangelio. El conflicto entre cuerpo y Yo se desarrolla en términos propios de la doctrina católica.

El argumento de *La carne de René* parece alimentarse de esta misma oposición jerárquica entre el cuerpo y el Yo. Mientras que el *Chocolatismo* defiende la preeminencia de la carne y su materialidad, René renuncia al mundo carnal y sus fastos en pro de un ideal superior: el desarrollo libre del Yo. La historia de René tiene la estructura de una hagiografía. Las tentaciones y torturas que experimenta sólo consiguen reforzar su determinación de alcanzar la santidad. Sin embargo, en *La carne de René*, aunque el Yo sigue siendo el elemento moralmente positivo, ya no es el más fuerte, como lo era en “Discurso a mi cuerpo”. El proyecto de santidad fracasa. René, a pesar de su heroica resistencia, acaba siendo derrotado por el *Chocolatismo*. Claro que este desenlace pesimista no hace sino reforzar la visión po-

sitiva, espiritual, del Yo, y la definición de la carne como el elemento brutal y demoníaco.

Pero las cosas no son tan simples como parecen a primera vista. En *La carne de René* hay un factor previo, decisivo en la lucha entre cuerpo y Yo: el de la belleza o fealdad del cuerpo. Este factor sale a la luz si comparamos a René con un personaje secundario en la novela: Bola de Carne, un tipo deforme y degenerado, heredero de un imperio financiero de carne en conserva, que gasta su dinero en pagarse los favores sexuales de efebos de gran belleza:

Al fondo estaba colocada una columna de un metro de altura rematada por una especie de gran bandeja. En ella estaba cómodamente instalado Bola de Carne. No tenía brazos ni piernas; por efecto de la grasa el tórax y el abdomen se juntaban formando una especie de bola, aumentada por así decir por la cabeza, tan sumida en el pecho que parecía formar parte de éste. (213)

Bola de Carne busca en sus compañeros eróticos lo que él no tiene: pasa la noche haciendo empujar su cuerpo tullido a través de una cama por un jovencito cuyos brazos y piernas son “la perfección hecha carne” (215). Tras este ritual masoquista “se oyó un llanto como de recién nacido; eran verdaderos vagidos lanzados por Bola, un llanto tan puro, tan desamparado que René se sintió conmovido” (217).

En vez de centrarse, como sería esperable, en la explotación sexual de los jóvenes efebos víctimas de Bola de Carne, la novela de Piñera se centra en los sufrimientos del explotador. Bola de Carne es una figura patética, víctima del conflicto entre su propia fealdad y su deseo de poseer

la belleza del otro; no puede salir de ese círculo vicioso. Para él, el deseo sexual se presenta como una terrible fuente de dolor. El cuerpo, con su poder luciferino, no puede ser constreñido. Por ello el personaje produce lástima y repugnancia.⁷ René es el polo opuesto a Bola de Carne. René no solamente tiene un brillante futuro gracias a la posición ventajosa de su familia, también es el arquetipo perfecto de la belleza física. La base sobre la que se construye René como personaje es la idealización de su cuerpo:

él [René] era la encarnación viviente de un semidiós griego. Aunque en esto haya una confusión histórica no puede negarse que René es una criatura espléndida. Si no posee los músculos del atleta, en cambio en la calidad de su piel reside su belleza. Pero más que esto, lo que lo hace irresistible es la seducción de su cara. (15)

Este semidiós griego no sufre las miserias y limitaciones que impone un cuerpo imperfecto. Su extraordinaria belleza lo sitúa por encima de la esclavitud del deseo. Le permite liberarse del círculo vicioso en el que se encuentra Bola de Carne y aspirar a la libertad. Lo que abre la puerta a René para este programa de desarrollo del Yo, lo que le permite despreciar los deseos del cuerpo, es la perfección y belleza de su carne. Anterior al Yo libre e independiente, como su

⁷ Esta visión del cuerpo como el asiento del mal nos permite comprender el masoquismo de Piñera, en última instancia, el mismo del que hacen gala los miembros del *Chocolatismo*. Si el cuerpo es el demonio, merece ser castigado por el Yo. Cualquier práctica que sirva para refrenar sus impulsos malignos es justificable.

condición imprescindible, está el cuerpo. El elemento demoníaco no sólo destruye el elemento divino; también lo posibilita. He aquí la paradoja: *La carne de René* critica el efecto manipulador de las ideologías que, como el catolicismo, utilizan una serie de ideales vacíos (pureza, renuncia y sacrificio) para sojuzgar los cuerpos y crear jerarquías de poder. Frente a ellas, Piñera propone un ideal alternativo: el de un Yo libre y autónomo. Pero este ideal de Piñera está vacío. Tras él se esconde también la materialidad del cuerpo. La belleza del cuerpo es la que abre el camino al desarrollo de un Yo libre, como el de René. El cuerpo es el elemento latente y decisivo en el discurso de Piñera. Al idealizarse, se convierte en un fetiche intocable y provoca adoración. Cuando se mira objetivamente, provoca odio y debe ser torturado.

b) La derrota de René

Si esto es así, si el cuerpo es el elemento negativo y odiado, ¿por qué René fracasa al final de la novela? ¿Por qué renuncia al proyecto de liberar su Yo y cae en las garras del *Chocolatismo*? Tal vez la respuesta esté de nuevo en explorar la falta de deseos sexuales de este supuesto semi-diós. Porque la pureza de René, su proverbial ausencia de pulsiones sexuales, tiene una importante contrapartida. Gracias a su belleza, René se convierte en el objeto de deseo del resto de los personajes de la novela. René nunca experimenta la indiferencia de los otros. Nunca tiene un momento de respiro. Todos los que le rodean, como en las fantasías paranoicas del Dr. Schreber, conspiran y maquinan para poseer su cuerpo y disfrutar de su carne.

Esta dinámica es lo que Anna Freud llamaría el perfecto proceso de proyección. Ella define la proyección como “the expulsion of ideas or affects from the ego and their relegation to the outside world” (55). Tal vez sería adecuado citar también la definición, un poco más completa de Peter Gay, biógrafo de Freud: “projection is the operation of expelling wishes or feelings the individual finds wholly unacceptable —too shameful, too obscene, too dangerous— by attributing them to another” (281n). La novela reprime sistemáticamente el deseo sexual de su personaje principal. René parece repetirnos una y otra vez: *Yo no deseo; me desean. Y, contra mi expresa voluntad, me obligan a caer en las repugnantes prácticas de la carne.*

Como afirma José Quiroga, la idealización de la belleza de René y la persecución paranoica de la que es objeto tiene todas las características de una fantasía sexual.⁸ La aparente apatía de René hacia el sexo no hace sino exacerbar los deseos sexuales de los que le rodean. El cuerpo y sus deseos son como el demonio: no descansan ni se rinden. Y por mucho que el Yo y su voz inmaterial crea poderlos reprimir, por mucho que los niegue, el cuerpo encuentra caminos alternativos para expresarse. Bajo la aparente repugnancia con que las torturas y prácticas sexuales son descritas en *La carne de René*, acecha agazapado el deseo, un deseo que

⁸ “*Rene’s Flesh* (is) an erotic tale of masculine desire, a tropical version of Witold Gombrowicz’s *Ferdydurke*, an account of the nightmares of masculinity that climax in a school scene where the attentive pupils of Dr. Márblo (sic) patiently lick Rene’s flesh in order to initiate it into a bizarre cult of the flesh” (170).

se hace patente en la minuciosidad y la fascinación con la que estas prácticas sexuales y torturas son descritas en la novela: la delectación morosa a la que hacíamos referencia al principio de este artículo.

La victoria final del *Chocolatismo* no es más que la culminación de esta fantasía. Toda la trama de la novela es un dispositivo para justificar la inevitable rendición de René ante la carne: al *ser obligado* a rendirse a la Causa *chocolatista* René *no tiene más remedio* que acceder al mundo del cuerpo y sus placeres. Donde no hay responsabilidad, no puede haber pecado. La novela es, en última instancia, un permiso para entregarse sin culpa a los deseos del cuerpo y de la carne, una carne que se reproduce de manera obsesiva a lo largo de sus páginas. Las continuas torturas y vejaciones que padece la carne no morigeran las compulsiones del deseo, sino que están destinadas a exacerbarlas. El negativo de la distopia es una fantasía sexual. *La carne de René* termina con una suerte de liberación: René por fin puede renunciar a su compromiso moral con el Yo y entregarse a los placeres del cuerpo. De este modo cede a los impulsos de una sexualidad que la novela parece condenar, pero en la que se recrea, aunque sin atreverse a considerarla como una fuerza positiva.

OBRAS CITADAS:

Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trad. Ben Brewster. New York y Londres: Monthly Review P, 1971.

Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. New York: Ballantine Books, 1987.

- Cabrera Infante, Guillermo. "El tema del héroe y la heroína". *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza & Janés, 1992. 317-48.
- Eagleton, Terry. *Ideology. An Introduction*. New York: Verso Books, 2007.
- Foucault, Michel. "Truth and Power". *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984.
- Freud, Anna. *The Ego and the Mechanisms of Defence*. Trad. Cecil Baines. New York: International UP, 1946.
- Freud, Sigmund, Colin MacCabe y Andrew Webber. *The Schreber Case*. London: Penguin Classics, 2003.
- Gay, Peter. *Freud: A Life for Our Times*. New York: Norton, 1988.
- Ibieta, Gabriella. "Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera". *Revista Iberoamericana* 56 (1990): 975-91.
- Orwell, George. *1984*. Epílogo Erich Fromm. New York: Signet Classics, 1961.
- Piñera, Virgilio. *La carne de René*. Madrid: Alfaguara, 1985.
- _____. *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R, 1960.
- _____. "Virgilio tal cual". *Unión* 3.10 (1990): 21-39.
- Quiroga, José. "Fleshing Out Virgilio Piñera from the Cuban Closet". *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Ed. Emile E. Bergmann y Paul Julian Smith. Durham y Londres: Duke UP, 1995. 168-80.
- Ricoeur, Paul. *Lectures on Ideology and Utopia*. New York: Columbia UP, 1986.
- Rodríguez Feo, José. "Una alegoría de la carne". *Ciclón* 1 (1952): 43.

Bibliografía sobre Virgilio Piñera

Humberto López Cruz
University of Central Florida

LIBROS:

- Abreu, Alberto. *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*. La Habana: Unión, 2002.
- Adsuar Fernández, María Dolores. *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*. Murcia: U de Murcia, 2009.
- Aguilú de Murphy, Raquel. *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*. Madrid: Pliegos, 1989.
- Anderson, Thomas F. *Everything in Its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2006.
- Arrufat, Antón. *La manzana y la flecha*. La Habana: Alarcos, 2007.
- _____. *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: Unión, 1994, 2002.
- Barreto, Teresa Cristófani. *A libélula, a pitonisa: revolução, homossexualismo e literatura em Virgilio Piñera*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- Clément, Jean-Pierre y Fernando Moreno, eds. *En torno a la obra de Virgilio Piñera*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1996.
- Espinosa Domínguez, Carlos. *Virgilio Piñera en persona*. La Habana: Unión, 2003.

- Garrandés, Alberto. *La poética del límite: sobre la cuentística de Virgilio Piñera*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- Leyva González, David. *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*. La Habana: Letras Cubanas, 2010.
- Lobato Morchón, Ricardo. *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Verbum, 2002.
- Milián, José. *Virgiliando*. La Habana: Alarcos, 2010.
- Molinero, Rita, ed. *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*. San Juan: Plaza Mayor, 2002.
- Montes Huidobro, Matías. *Cuba detrás del telón I. Teatro cubano. Vanguardia y resistencia estética (1959-1961)*. Miami: Universal, 2008.
- _____. *Cuba detrás del telón II. Teatro cubano entre la estética y el compromiso (1962-1969)*. Miami: Universal, 2008.
- _____. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Universal, 1973.
- _____. *El teatro cubano durante la República*. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004.
- Pérez León, Roberto. *Tiempo de Ciclón*. La Habana: Unión, 1995.
- _____. *Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja*. Caracas: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, 2002.
- Piñera, Yadira. *Los Piñera: el peso de una isla en el amor de un pueblo*. Pinar del Río: Vitral, 1997.
- Ponte, Antonio José. *La lengua de Virgilio*. Matanzas: Vigía, 1993.
- _____. *La lengua de Virgilio. La ópera y la jaba*. Matanzas: Vigía, 2000.
- Rojas, Rafael. *El estante vacío*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- _____. *Tumbas sin sosiego*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Sáinz, Enrique. *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.
- Torres, Carmen L. *La cuentística de Virgilio Piñera: estrategias humorísticas*. Madrid: Pliegos, 1989.

Valerio-Holguín, Fernando. *Poética de la frialdad: la narrativa de Virgilio Piñera*. Lanham, MD: UP de América, 1997.

ARTÍCULOS, ENSAYOS Y ENTREVISTAS:

Adsuar Fernández, María Dolores. “El infierno de Piñera”. *Ínsula* 64.748 (2009): 22-24.

_____. “La tragedia del inmovilismo o la libertad como resistencia”. *Revista Iberoamericana* 76.232-233 (2010): 713-23; *Alma América: in honorem Victorino Polo*. Ed. Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández. Vol. 1. Murcia: U de Murcia, 2008. 11-22.

Agüero, Luis. “Virgilio Piñera, genio y figura”. *Unión* 3.10 (1990): 66-68.

Aguirre, Mirta. “Virgilio Piñera: *La isla en peso*”. *Gaceta del Caribe* 1.33 (1944): 30; “Reseña a *La isla en peso*”. *Unión* 3.10 (1990): 69; *La Jiribilla* 66 (2002): np.

Aguilera, C. A. “Decoditos en el Tepuén”. Molinero 383-85.

____ y Pedro Marqués de Armas. “La Zorra y el Erizo: notas sobre política y lenguaje”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 28-29 (2003): 287-90.

Aguilú de Murphy, Raquel. “Humor y choteo cubano en la dramaturgia de Virgilio Piñera”. *Ollantay* 16.31-32 (2008): 82-92.

_____. “Representación absurdista del mito clásico en *Electra Garrigó*: desmitificación, humor e incomunicabilidad lingüística”. *Caribe* 4.2-5.1 (2001-2002): 80-92.

Alonso Estenoz, Alfredo. “Tántalo en Buenos Aires: relaciones literarias y biográficas entre Piñera y Borges”. *Revista Iberoamericana* 75.226 (2009): 55-70.

Altmann, Robert. “Evocation de Virgilio”. *Caravelle* 80 (2003): 233-36.

Álvarez Álvarez, Luis. “Virgilio Piñera: poesía rescatada”. *Letras Cubanas* 5.15 (1990): 232-34.

_____. “Virgilio Piñera: visión desde la cultura”. *Unión* 74 (2012): 54-64.

- Álvarez Amell, Diana. "A la sombra de Virgilio, a bordo de un Cadillac rojo: Antón Arrufat recuerda a Virgilio Piñera". *Encuentro de la Cultura Cubana* 20 (2001): 29-37.
- _____. "Las llamas ante el espejo: el surrealismo en los cuentos de Virgilio Piñera". Molinero 427-41.
- Álvarez Vara, Ignacio. "Resucita Virgilio Piñera". *Cambio* 16 635 (1984): 86-88.
- Anderson, Thomas F. "Hunger and Revolution: A New Reading of Virgilio Piñera's *El flaco y el gordo*". *Latin American Theatre Review* 38.2 (2005): 23-38.
- _____. "Piñera y la política: escritos en *Revolución y Lunes*". *Revista Iberoamericana* 75.226 (2009): 71-94.
- _____. "El 'sermón pro-carne' de Virgilio Piñera: parodia de la Iglesia Católica y negación de la espiritualidad en *La carne de René*". Molinero 341-62.
- Arcos, Jorge Luis. "*Inventario de saldos: una lectura canónica*". *Desde el légamo: ensayos sobre el pensamiento poético*. Madrid: Colibrí, 2007. 83-90.
- _____. "María Zambrano y Virgilio Piñera o el diálogo de la intensidad". *República de las Letras* 114 (2009): 185-90.
- Arenal, Humberto. "Un aire dos veces frío". *Tablas* 3ª época 64.2 (2001): 29-33.
- _____. "Piñera por dentro y por fuera". *Revolución y cultura* 4ª época 33.6 (1994): 15-17; *Encuentros*. La Habana: Unión, 2002. 21-32.
- _____. "El teatro a lo Piñera". *Seis dramaturgos ejemplares*. La Habana: Unión, 2005. 151-74.
- _____. "Teatro a lo Piñera". *Unión* 74 (2012): 32-40.
- Arenas, Reinaldo. "Adiós a Virgilio". *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1992. 293-96; Molinero 487-90.
- _____. "La isla en peso con todas sus cucarachas". *Mariel* 1.2 (1983): 20-24; *Necesidad de libertad*. Miami: Universal, 2001. 131-52; Molinero 29-48.

- _____. “Virgilio Piñera”. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1992. 105-08.
- Arrufat, Antón. “Algunos cuentos súbitos”. *República de las Letras* 114 (2009): 19-26.
- _____. “Una broma colosal”. *Unión* 3.10 (1990): 76-77.
- _____. “La carne de Virgilio”. *Unión* 3.10 (1990): 44-47.
- _____. “Una larga y laberíntica amistad”. *Letras Cubanas* 17 (1991): 242-51.
- _____. “Notas prologales”. *La isla en peso. Obra poética*. Por Virgilio Piñera. Barcelona: Tusquets, 2000. 9-16.
- _____. “Un poco de Piñera / Álgebra cronológica”. *La Habana Elegante* 2ª época 10 (2000): np; Prólogo. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1999. 11-31; Prólogo. *Cuentos completos*. La Habana: Ateneo, 2002. 7-24; Molinero 49-77; *La Jiribilla* 66 (2002): np.
- _____. “Postales piñerianas”. *Unión* 74 (2012): 8-13.
- _____. Prólogo. *Poesía y crítica*. Por Virgilio Piñera. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 11-41.
- _____. “El talento amargo”. *La Gaceta de Cuba* 3 (1994): 38-43.
- _____. “El viaje sin fecha”. *Unión* 7.17 (1954): 7-9.
- _____. “Virgilio Piñera”. *República de las Letras* 91-92 (2005): 124-30.
- _____. “Virgilio Piñera o los riesgos de la imaginación”. *Unión* 2 (1987): 145-50.
- _____. “Virgilio Piñera y la escritura de la negación”. *Unión* 7.19 (1995): 54-59.
- Austin, Elisabeth L. “The Unending Desire for Piñera’s *La carne de René*”. *Latin American Literary Review* 33.66 (2005): 50-64.
- Ávila, Leopoldo. “Dos viejos pánicos”. *Verde Olivo* 9.43 (1968): 18.
- Balderston, Daniel. “Estética de la deformación en Gombrowicz y Piñera”. *Explicación de Textos Literarios* 19.2 (1990-1991): 1-7.

- _____. “Lo grotesco en Piñera: lectura de ‘El álbum’”. *Texto Crítico* 12.34-35 (1986): 174-78.
- _____. “Narración fría en los cuentos de Piñera”. Clément y Moreno 87-92.
- _____. “Piñera y cuestiones del canon, 1953-1990”. Molinero 463-70.
- Ballou, Eugenio. “Carne de carnaval: la parodia de la modernidad en *La carne de René* de Virgilio Piñera”. *Torre de Papel* 8.3 (1998): 7-17.
- _____. “El flaco y el gordo (o el banquete simulado)”. Molinero 471-73.
- _____. “Neobarroco y representación en ‘El álbum’ de Virgilio Piñera”. *Horizontes* 41.81 (1999): 159-74.
- Baquero, Gastón. “Tendencias de nuestra literatura”. *Ensayos*. Salamanca: Fundación Central Hispano, 1995. 294-316.
- Barquet, Jesús J. “El inicio de una disidencia esencial en los años cuarenta: Virgilio Piñera como editor de *Poeta* y crítico generacional”. Molinero 365-81.
- _____. “Tres poemas ‘Desaparecidos’ de Virgilio Piñera”. *Aérea* 8.8 (2005): 5-8.
- Barreda, Pedro. “La tragedia griega y su historización en Cuba: *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera”. *Escritura* 10.19-20 (1985): 117-26.
- Barreto, Teresa Cristófani. “Los cuentos fríos de Virgilio Piñera”. *Hispanamérica* 24.71 (1995): 23-33.
- _____. “Lezama devora o magro Virgilio”. Molinero 261-69.
- _____. “La poética silenciada de Virgilio Piñera”. *Unión* 8.25 (1996): 16-21.
- Beaupied, Aída. “Conflictos y transmutaciones en la poética antilezamista de Virgilio Piñera”. Molinero 271-87.
- _____. “Dioses, demonios y choteadores. Virgilio Piñera desinflador del drama wagneriano”. *Libertad en cadenas. Sacrificio, aporías y perdón en las letras cubanas*. New York: Peter Lang, 2010. 120-25.
- _____. “Virgilio Piñera y José Lezama Lima: el muro insalvable y la

- voluntad de desvío”. *Libertad en cadenas. Sacrificio, aporías y perdón en las letras cubanas*. New York: Peter Lang, 2010. 143-87.
- Beggar, Abderrahman. “Cuerpo y poder en ‘La carne’ de Virgilio Piñera”. *Cuaderno Internacional de Estudios Hispánicos y Lingüística* 2 (2002): 135-54.
- Bernabé, Mónica. “El cielo del paladar”. *El abrigo de aire: ensayos sobre literatura cubana*. Ed. Mónica Bernabé, Antonio José Ponte y Marcela Zanin. Rosario: Viterbo, 2001. 23-38.
- Berti, Eduardo. “El realismo absurdo y barroco de un cubano genial”. *Suplemento Cultural La Nación* 6 May 2001: 4.
- Bianco, José. “Piñera, narrador”. Prólogo. *El que vino a salvarme*. Por Virgilio Piñera. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. 7-19; *Ficción y realidad (1946-1976)*. Caracas: Monte Ávila, 1977. 183-96; *Virgilio Piñera: vida y obra. Cuentos de la risa y del horror*. Bogotá: Norma, 2004. 9-20.
- Boudet, Rosa Ileana. “Concreción de un tiempo”. *Aire frío* de Virgilio Piñera. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena, 1990. 11-17.
- _____. “Electra y Prometeo: la luz y el fuego”. *Primer Acto* 246 (1992): 29-32.
- _____. “Virgilio Piñera en su mar de utilería”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 34 (2005): 141-56.
- Brioso, Jorge. “*La carne de René* o el aprendizaje de lo literal”. *Revista Iberoamericana* 73.218-219 (2007): 79-99; *La Habana Elegante* 2ª época 32 (2005): np.
- Bustamante, Magda y Pompeyo Pino. “‘Electra Garrigó’: una conquistista del movimiento”. *Tablas* 3ª época 70 número extraordinario (2002): 84-87.
- Cabrera Fonte, Pilar. “Prótesis y sexualidad en ‘Un hombre así’ y ‘Cuando vengan a buscarme’”. *Revista Iberoamericana* 75.226 (2009): 21-32.
- _____. “Significado del doble en la obra de Virgilio Piñera”. *Pterodáctilo* 3.3 (2005): 66-70.

- Cabrera Infante, Guillermo. "La carne de Virgilio". *Cambio* 16 639 (1984): 81.
- _____. "The Death of Virgilio". Introducción. *Cold Tales*. Por Virgilio Piñera. Trad. Mark Schafer. Hygiene, CO: Eridanos, 1987. xi-xiv.
- _____. "Tema del héroe y la heroína". *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza & Janés, 1992. 317-48; *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara, 1992. 13-58; "Vidas para leerlas". *Vuelta* 4.41 (1980): 4-16.
- Caisso, Claudia. "Avatares de la crueldad: Artaud en Virgilio Piñera". *Inti* 59-60 (2004): 177-94.
- _____. "Sobre Virgilio Piñera". *Literatura y Lingüística* 15 (2004): 119-39.
- Calderón, Damaris. "Virgilio Piñera: una poética para los años 80". *República de las Letras* 114 (2009): 178-84.
- Calomarde, Nancy. "Un barroco a lo argentino (mientras Bianco lee a Piñera)". *Confluente* 2.1 (2010): 82-98.
- _____. "La ficción sin límites (la ruta argentina de Virgilio Piñera)". *Tinkuy* 13 (2010): 157-74.
- Cámara, Madeline. "Inscripciones postmodernas en *La carne de René*". Molinero 215-25.
- Carrió Mendía, Raquel. "Estudio en blanco y negro: teatro de Virgilio Piñera". *Revista Iberoamericana* 56.152-153 (1990): 871-80.
- _____. "Teatro y modernidad: 30 años después". *De las dos orillas: teatro cubano*. Ed. Heidrun Adler y Adrián Herr. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 1999. 29-42; *Tablas* 3ª época 70 número extraordinario (2002): 33-39.
- Casamayor Cisneros, Odette. "Piñera y Lam; inusitadas aproximaciones". *La Gaceta de Cuba* 5 (2004): 22-26.
- Castellón del Nido, E. "Virgilio en carne de René". *Unión* 10.34 (1999): 71-74.
- Cervera Salinas, Vicente. "*Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera: años y leguas de un mito teatral". *Cuadernos Hispanoamericanos* 545 (1995): 149-56.

- ____. “La salvación por la locura”. Clément y Moreno 65-75.
- ____. “Virgilio Piñera, el poeta que quiso ser ínsula”. *Ínsula* 64.748 (2009): 29-31.
- ____ y Mercedes Serna. Introducción. *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*. Por Virgilio Piñera. Ed. Vicente Cervera Salinas y Mercedes Serna. Madrid: Cátedra, 2008. 13-108.
- Chacón, Alfredo. Prólogo. *Poesía y poética del grupo Orígenes*. Caracas: Ayacucho, 1994. ix-xlii.
- Cipolloni, Marco. “Electra por dentro y por fuera: las orestíadas americanas de O’Neill y Piñera”. Ed. Jesús G. Maestro. *Theatralia, IV: Teatro hispánico y literatura europea*. Vigo: U de Vigo, 2002. 292-310.
- Conjunto*. “‘Dos viejos pánicos’ en Colombia”. *Conjunto* 3.7 (1968): 69-71.
- Corrales, José. “Los acosados, Tabo, Tota, Montes Huidobro y Piñera”. *Círculo* 29 (2000): 114-25.
- Cortázar, Julio. “Tres cartas a Virgilio Piñera”. *Casa de las Américas* 216 (1999): 121-24.
- Cuervo Hewitt, Julia. “‘El caso Acteón’: el caso Piñera”. Molinero 227-47.
- Dauster, Frank. “Visión de la realidad en el teatro cubano”. *Revista Iberoamericana* 56.152-153 (1990): 851-70.
- Detjens-Montero, Wilma. “La negación de la ética cubana: el no de Virgilio Piñera”. *Latin American Theatre Review* 32.2 (1999): 105-15.
- Díaz Infante, Duanel. “Orígenes, Vitier, Lezama, versus Piñera, *La isla en peso, Ciclón*”. *Los límites del origenismo*. Madrid: Colibrí, 2005. 121-85.
- ____. “Vigencia de *Los siervos*”. *La Habana Elegante* 2ª época 37 (2007): np.
- ____. “Virgilio Piñera: la aureola sobre el Macadam”. *Mandorla* 8 (2005): 124-36.

- Espinosa, Juan Manuel. *Ferdydurke* on the Island: The Subject's Constricted Space in Virgilio Piñera. *Chasqui* 40.2 (2011): 3-17.
- Espinosa Domínguez, Carlos. "Introducción. Homenaje a Virgilio Piñera". *Encuentro de la Cultura Cubana* 14 (1999): 11-13.
- _____. "El poder mágico de los bifes: la estancia argentina de Virgilio Piñera". *Cuadernos Hispanoamericanos* 471 (1989): 72-88; Molinero 117-37.
- _____. "Virgilio Piñera en persona". *Quimera* 98 (1990): 38-47.
- Espinosa Mendoza, Norge. "Por el eterno retorno de *Los siervos*". *Unión* 11.38-39 (2000): 24-28; "Por el retorno de *Los siervos*: Coloquio Internacional 40 años de la revista *Ciclón*". *La Habana Elegante* 2ª época 37 (2007): np.
- Esquivel Ríos, Miguel Ángel. "Absurd, existenzialistisch, kubanisch? Virgilio Piñeras Electra-Stück als Neuansatz im modernen kubanischen Drama". *New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama: Essays in Honour of Armin Geraths*. Ed. Christiane Schlote y Peter Zenzinger. Trier, Germany: Wissenschaftlicher, 2003. 365-90.
- Estévez, Abilio. "Un delicioso peligro". *Cuadernos Hispanoamericanos* 723 (2010): 7-11.
- _____. "Un fantasma llamado Virgilio Piñera". *República de las Letras* 114 (2009): 30-37.
- _____. "La pasión fría de Virgilio Piñera". *Unión* 74 (2012): 73-77.
- _____. "Primeras confidencias". *Letras Cubanas* 17 (1991): 252-61; *Encuentro de la Cultura Cubana* 14 (1999): 18-23.
- _____. "El secreto de Virgilio Piñera". *Unión* 3.10 (1990): 69-70; *La Jiribilla* 66 (2002): np.
- Falcón Paradí, Arístides. "Antonin Artaud y el teatro de la crueldad en Cuba". *Latin American Theatre Review* 37.1 (2003): 95-103.
- Fernández, Antonio Eligio. "The Island, the Map, the Travelers: Notes on Recent Developments in Cuban Art". *Boundary* 2 29.3 (2002): 77-89.

- Fernández, Pablo Armando. "Homenaje a Virgilio Piñera". Clément y Moreno 13-17.
- _____. "El otro Virgilio". *República de las Letras* 114 (2009): 195-201.
- Fernández de Alba, Francisco. "Burnt Poems: Virgilio Piñera and the Community of Critical Exchange". *Revista de Estudios Hispánicos* 45 (2011): 3-26.
- _____. "Money and Commodities in Virgilio Piñera's *La carne de René*". *Symposium* 62.2 (2008): 67-82.
- Fernández Fe, Gerardo. "Una belleza siniestra y fría". *República de las Letras* 114 (2009): 91-97.
- Fernández Ferrer, Antonio. "El 'disparate claro' en Cortázar y Piñera". *Revista Iberoamericana* 58.159 (1992): 423-36.
- Fernández Granados, Jorge. "La poética de un hereje". *Letras Libres [México]* 3.30 (2001): 80-81.
- Fezzardi, Claudia. "En el espacio de la ciudad: tácticas, estrategias y relaciones de poder 'metropolitanas' en la narrativa de Virgilio Piñera". *Horizontes* 43.84 (2001): 221-36.
- Ford, Katherine. "El espectáculo revolucionario: el teatro cubano de la década de los sesenta". *Latin American Theatre Review* 39.1 (2005): 95-114.
- _____. "Who is Afraid of Virgilio Piñera? Violence and Fear in 'Dos viejos pánicos'". *Politics and Violence in Cuban and Argentine Theater*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. 25-56.
- Forster, Merlin H. "Games and Endgames in Virgilio Piñera's *Dos viejos pánicos*". In *Retrospect: Essays on Latin American Literature*. Ed. Elizabeth S. Rogers y Timothy J. Rogers. York, SC: Spanish Literature Publication Company, 1987. 105-14.
- Foster, David William. "La representación del cuerpo queer en el teatro latinoamericano". *Latin American Theatre Review* 38.1 (2004): 23-38.
- Fowler, Víctor. "Cuerpo, poder, estructura: variaciones a Piñera".

- Unión* 11.38-39 (2000): 11-16; *Historias del cuerpo*. La Habana: Letras Cubanas, 2001. 75-98; Molinero 199-213.
- _____. “Otra lectura de Piñera: a propósito de un libro de Enrique Saínz”. *Unión* 46 (2002): 16-28.
- Gai, Adam. “Virgilio Piñera y las repeticiones peligrosas”. *Semiosis* 14-15 (1985): 184-96.
- Gallardo Saborido, Emilio J. “Atarse a estacas como trepar a mástiles: ‘El trac’ piñeriano”. *Anuario de Estudios Americanos* 64.2 (2007): 253-66.
- _____. “El ateo y el paraíso: *Clamor en el penal*”. *La Gaceta de Cuba* 4 (2009): 17-19.
- García Chichester, Ana. “Codifying Homosexuality as Grotesque: The Writings of Virgilio Piñera”. *Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures*. Ed. David William Foster y Roberto Reis. Introducción Darío Borim, Jr. Epílogo Naomi Lindstrom. *Hispanic Issues* 13. Minneapolis: U de Minnesota P, 1996. 294-315.
- _____. “Metamorphosis in Two Short Stories of the Fantastic by Virgilio Piñera and Felisberto Hernández”. *Studies in Short Fiction* 31.3 (1994): 385-95.
- _____. “Superando el caos: estado actual de la crítica sobre la narrativa de Virgilio Piñera”. *Revista Interamericana de Bibliografía/Inter-American Review of Bibliography* 42.1 (1992): 132-47.
- _____. “Virgilio Piñera and the Formulation of a National Literature”. *The New Centennial Review* 2.2 (2002): 231-51.
- Garrandés, Alberto. “Economía y política de la carne”. *República de las Letras* 114 (2009): 83-90.
- _____. “Virgilio Piñera entre el caos y la noche”. *La Gaceta de Cuba* 1 (enero 1990): 8-9.
- Garrido Rodríguez, Alberto. “Virgilio Piñera: la otra orilla”. *Tres mundos narrativos alucinantes*. Las Tunas, Cuba: Sanlope, 2002. 53-82.

- Gasparini, Pablo. "'Carne fachera' (sobre *La carne de René, Ferdynurke y Paradiso*)". Molinero 289-303.
- Gilgen, Read G. "Virgilio Piñera and the Short Story of the Absurd". *Hispania* 63.2 (1980): 348-55.
- Goldman, Dara E. "Los límites de la carne: los cuerpos asediados de Virgilio Piñera". *Revista Iberoamericana* 69.205 (2003): 1001-15.
- Gombrowicz, Witold. "Reseña a *Cuentos fríos*". *Unión* 3.10 (1990): 75.
- _____. "Sobre Virgilio Piñera". *República de las Letras* 114 (2009): 218-22.
- Gómez Ocampo, Gilberto. "Virgilio Piñera y Héctor Rojas Herazo: la modernidad del Caribe". *The Cultures of the Hispanic Caribbean*. Ed. Conrad James y John Perivolaris. Gainesville: UP de Florida, 2000. 178-89; *Cuadernos de Literatura* 8.16 (2002): 120-30.
- González, Reynaldo. "Aurora y Victrola. Dos juguetes literarios de Virgilio Piñera y Witold Gombrowicz". *La Gaceta de Cuba* 2 (1987): 2-6.
- _____. "El insoportable Virgilio Piñera". *Unión* 3.10 (1990): 60-63.
- González Álvarez, José Manuel. "Virgilio Piñera y *Orígenes*: la voz de un disidente". *Studi di Letteratura Ispano-Americana* 34-35 (2002): 101-06.
- González Arenas, María Isabel. "Eugene O'Neill y Virgilio Piñera. *Largo viaje hacia la noche y Aire frío*. Ensayo comparativo". *República de las Letras* 114 (2009): 148-59.
- González-Cruz, Luis F. "Arte y situación de Virgilio Piñera". *Caribe* 2.2 (1977): 77-86.
- _____. "El reino de Virgilio". Molinero 113-16.
- _____. "Virgilio Piñera y el teatro del absurdo en Cuba". *Mester* 5.1 (1974): 52-58.
- Goytisoló, Juan. "Piñera y los antecedentes". *Mariel* 2.5 (1984): 11-12.

- _____. “Valentía y honradez”. *República de las Letras* 114 (2009): 27-29.
- Hernández Busto, Ernesto. “Una tragedia en el trópico”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 14 (1999): 36-44.
- Holzappel, Tamara. “Evolutionary Tendencies in Spanish American Absurd Theatre”. *Latin American Theatre Review* 13.3 (1980): 37-42.
- Hormigón, Juan Antonio. “Un espeso aroma tropical”. *Aire frío* de Virgilio Piñera. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena, 1990. 7-9.
- Howell, Susana. “Historias para ser contadas y Dos viejos pánicos: crítica y espectáculo”. *Prismal/Cabral* 1 (1977): 17-24.
- Ibáñez, Yonny. “Un cumpleaños de Virgilio. Entrevista de Yonny Ibáñez con Virgilio Piñera en ocasión de su cumpleaños”. *Moliner* 477-84.
- Ibieta, Gabriella. “Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera”. *Revista Iberoamericana* 56.152-153 (1990): 975-91.
- Ichikawa, Emilio. “Un descubrimiento liberador. *La isla en peso*. Virgilio Piñera”. *Todos los libros, el libro*. Ed. Carlos Espinosa Domínguez. Farmville, VA: Los Libros de las Cuatro Estaciones, 2004. 98-100.
- Iturria Savón, Miguel. “Recordemos a Virgilio”. *Revista Hispano Cubana* 27 (2007): 105-06.
- Jambrina, Jesús E. “Del ‘yo’ al ‘nosotros’ en *La isla en peso*, de Virgilio Piñera”. *La Habana Elegante* 2ª época 46 (2009): np.
- _____. “‘La gran puta’: pobre, loca y artista”. *Moliner* 305-15.
- _____. “Poesía, nación y diferencias: Cintio Vitier lee a Virgilio Piñera”. *Revista Iberoamericana* 75.226 (2009): 95-105.
- Jerez Farrán, Carlos. “Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista”. *Latin American Theatre Review* 22.2 (1989): 59-71.
- Jesús, Pedro de. “La isla: énfasis y silencio”. *República de las Letras* 114 (2009): 51-58.

- Jiménez, Félix. "Carne en la sangre: Virgilio en Calvert, y viceversa". Molinero 317-22.
- La Jiribilla* 66 (2002): <http://www.lajiribilla.cu/>
- Kanzepolsky, Adriana. "Acercas de algunos extranjeros: de Orígenes a *Ciclón*". *Revista Iberoamericana* 70.208-209 (2004): 839-55.
- _____. "Virgilio Piñera, la generosa provocación". *Hispanamérica* 25.75 (1996): 137-49.
- Koch, Dolores M. "Virgilio Piñera, cuentista". *Linden Lane* 1.4 (1982): 14-15; *Revista Interamericana de Bibliografía/Inter-American Review of Bibliography* 46.1-4 (1996): 171-78.
- _____. "Virgilio Piñera, Short-Fiction Writer". *Folio* 16 (1984): 80-88.
- _____. "Virgilio Piñera y el neo-barroco". *Hispanamérica* 13.37 (1984): 81-86.
- Kutasy, Mercedesz. "Dos autorretratos literarios: Guillermo Cabrera Infante y Virgilio Piñera". *Études Romanes de Brno* 30.2 (2009): 151-57.
- Laddaga, Reinaldo. "Un elogio de la insuficiencia". *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Viterbo, 2000. 69-110.
- L'Clerc, Lee. "(Homo)Posing the Flesh in Virgilio Piñera's *La carne de René*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 26.1-2 (2001-2002): 225-40.
- Leal, Rine R. "Aire frío". *En primera persona*. La Habana: Instituto del Libro, 1967. 160-63.
- _____. "Asumir la totalidad del teatro cubano". *La Gaceta de Cuba* septiembre-octubre (1992): 7-9.
- _____. "Dos farsas cubanas". *En primera persona*. La Habana: Instituto del Libro, 1967. 46-49.
- _____. "Dos farsas cubanas del absurdo". *Ciclón* 3.2 (1957): 65-67.
- _____. "Dos viejos pánicos". *Casa de las Américas* 9.49 (1968): 154-58.

- _____. “Electra Garrigó”. *En primera persona*. La Habana: Instituto del Libro, 1967. 130-33.
- _____. “El flaco y el gordo”. *En primera persona*. La Habana: Instituto del Libro, 1967. 114-17.
- _____. “Piñera – Genet: la transgresión del espejo”. *Conjunto* 87 (1991): 42-44.
- _____. “Piñera inconcluso”. *Teatro inconcluso*. Por Virgilio Piñera. La Habana: Unión, 1990. 7-42.
- _____. “Piñera todo teatral”. *Letras cubanas* 17 (1991): 232-41; Prólogo. *Teatro completo*. Por Virgilio Piñera. La Habana: Letras Cubanas, 2002. v-xxxiii; *La Jiribilla* 66 (2002): np.
- _____. “VP o el teatro como ejercicio mental”. *La Gaceta de Cuba* 3.34 (1964): 2-3.
- Leyva González, David. “El *convivium* grotesco”. *República de las Letras* 114 (2009): 72-77.
- Llopis, Rogelio. “Recuento fantástico”. *Casa de las Américas* 7.42 (1967): 148-55.
- López, César. “Chiclets, canasta, presiones y diamantes”. *Unión* 6.3 (1967): 131-34.
- _____. “Pánico para los viejos”. *Unión* 3.10 (1990): 72-76; *La Jiribilla* 66 (2002): np.
- _____. “Portadilla para un álbum”. *Conjunto* 61-62 (1984): 53-56.
- _____. “Virgilio Piñera entre locos, excéntricos y marginales coloca su poesía de codos en el puente”. Clément y Moreno 19-27.
- López Lemus, Virgilio. “Vida verdadera del poeta Virgilio Piñera”. *Unión* 3.10 (1990): 48-59; *Oro, crítica y Ulises o creer en la poesía: figuras clave de la poesía cubana del siglo XX*. Santiago de Cuba: Oriente, 2004. 105-28; Molinero 139-62.
- López Ramírez, Tomás. “Virgilio Piñera: las ceremonias de la negación”. *Cupey* 1.2 (1984): 81-91.

- _____. “Virgilio Piñera y el compromiso del absurdo”. *Areíto* 9.34 (1983): 38-40.
- Loyola, Guillermo. “El interrogatorio en el teatro piñeriano”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 14 (1999): 29-35.
- Luis, Carlos M. “Aurelio de la Vega, hoy”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 28-29 (2003): 30-34.
- Luis, William. “Índice de *Lunes de Revolución*”. *Lunes de Revolución*. Madrid: Verbum, 2003. 55-135.
- Lyday, Leon F. “De rebelión a morbosidad: juegos interpersonales en tres dramas hispanoamericanos”. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. Toronto: U de Toronto, 1980. 485-87.
- Malaret, Niso. “*Cuentos fríos* de Virgilio Piñera”. *Ciclón* 3.2 (1957): 62-65.
- Mansur, Nara. “Bailar a Virgilio Piñera”. *Conjunto* 107 (1997): 107-08.
- Marqués de Armas, Pedro. “Entre lúdico y agónico (notas varias sobre Virgilio Piñera)”. *La Habana Elegante* 47 2ª época (2010): np.
- Márquez Montes, Carmen. “Entre el cosmopolitismo y el exilio interior. Dramaturgia de Virgilio Piñera”. *telondefondo* 3.5 (2007): np.
- _____. “Los sentidos de la dramaturgia de Virgilio Piñera”. *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos: Actas del V Congreso Internacional de la AEELH*. Ed. Eva Valcárcel. A Coruña: U da Coruña, 2002. 393-402.
- Marré, Luis. “Grabados para un número de *Ciclón*”. *La Gaceta de Cuba* 5 (1995): 35-37.
- Martin, Eleanor Jean. “*Dos viejos pánicos*: A Political Interpretation of the Cuban Theater of the Absurd”. *Revista/Review Interamericana* 9 (1979): 50-56.
- Martín, Rita. “Virgilio Piñera, contra y por la palabra”. *Revista Iberoamericana* 75.226 (2009): 33-53.

- Marturano, Jorge. "Nuestro hombre en Buenos Aires: una lectura cubana del peronismo a través de Virgilio Piñera". *MLN* 126 (2011): 322-43.
- Matas, Julio. "Infierno fríos de Virgilio Piñera". *Linden Lane* 4.2 (1985): 22-25.
- . "Vuelta a *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera". *Latin American Theatre Review* 22.2 (1989): 73-79.
- Mateo Palmer, Margarita. "Risas para escribientes". *República de las Letras* 114 (2009): 202-06.
- McLees, Ainslie Armstrong. "Elements of Sartrean Philosophy in *Electra Garrigó*". *Latin American Theatre Review* 7.1 (1973): 5-11.
- McQuade, Frank. "Making Sense Out of Non-Sense: Virgilio Piñera and the Short Story of the Absurd". *After Cervantes: A Celebration of 75 Years of Iberian Studies at Leeds*. Ed. John Macklin. Leeds: Trinity and All Saints, 1993. 203-22.
- Melo Pereira, Mercedes. "Sacrificio y esplendores de la carne". *La Jiribilla* 66 (2002): np.
- Méndez y Soto, Ernesto. "Piñera y el tema del absurdo". *Cuadernos Hispanoamericanos* 299 (1975): 448-53.
- Milanés, Modesto. "La cuentística de Piñera: un ensayo de periodización". *Escala crítica*. La Habana: Letras Cubanas, 2009. 20-42.
- Millares, Selena. "La subversión del Logos en el teatro de Virgilio Piñera". *Teatro* 11 (1998): 235-45.
- Mirabal, Elizabeth. "V.P. versus G. Caín". *República de las Letras* 114 (2009): 160-69.
- Miranda, Elina. "Electra en Piñera". *Revista de Literatura Cubana* 8.14 (1990): 40-53.
- Molinero, Rita. "Esquivando flechas, resistiendo furias: el arte de la fuga en *Pequeñas maniobras*". *Molinero* 323-40.
- Montero, Reinaldo. "La eficacia de la crueldad". *La Jiribilla* 66 (2002): np; *República de las Letras* 114 (2009): 46-50.

- Montes, María. “Jesús, 1948”. Clément y Moreno 117-21.
- Montes-Huidobro, Matías. “Siervos cubanos”. Molinero 183-97.
- _____. “Virgilio Piñera: el que dijo ‘No’”. *Caribe* 3.2 (2000): 34-50.
- Morán, Francisco. “Virgilio Piñera: la palabra terrosa, perforante”. Molinero 387-402.
- Moreiras, Alberto. “Reducción afectiva: la demanda literaria en Piñera”. *El tercer espacio. Literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: U Arcis/LOM, 1999. 301-13.
- Morejón, Nancy. “Entre bobos y hojas, la carne de Virgilio Piñera”. *Unión* 74 (2012): 42-45.
- Morello-Frosch, Martha. “La Anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera”. *Hispanamérica* 8.23-24 (1979): 19-34.
- _____. “La razón de la locura en las ficciones de Virgilio Piñera”. Clément y Moreno 29-40.
- _____. “Los relatos fantásticos de Virgilio Piñera”. *Unión* 3 (1985): 64-78.
- Moreno, Fernando. Introducción. Clément y Moreno 7-11.
- Morín, Francisco. “Electra y Prometeo”. *Tablas* 3ª época 64.2 (2001): 23-28.
- Moro, Liliam. “Los cuentos de Virgilio”. *Unión* 4.1 (1965): 148-52.
- Moulin Civil, Françoise. “Y, en Virgilio, la palabra se hizo carne (y viceversa)”. Clément y Moreno 41-53.
- Müller, Erika. “Abilio Estévez, Virgilio Piñera y la claustrofobia: el espacio dramático cerrado y la Isla”. *Todas las islas la isla*. Ed. Janett Reinstädler y Ottmar Ette. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 2000. 143-51.
- Muñoz, Elías Miguel. “Teatro cubano de transición (1958-1964): Piñera y Estorino”. *Latin American Theatre Review* 19.2 (1986): 39-44.
- Narváez, Carlos R. “Lo fantástico en cuatro relatos de Virgilio Piñera”. *Románica* 13 (1976): 77-86.

- Náter, Miguel Ángel. "La Falsa alarma del teatro de Virgilio Piñera". *Los demonios de la duda. Teatro existencialista hispanoamericano*. San Juan: Isla negra, 2004. 54-65.
- Neuman, Andrés. "Callar a tiempo: el microcuento y sus problemas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 27.53 (2001): 143-52.
- Noguerol, Francisca. "Virgilio Piñera y la fragilidad de la condición humana". *Clément y Moreno* 77-86.
- Novoa, Mario E. "Virgilio Piñera: miedo al pánico". *Exilio* 4.4-5.1 (1971): 127-41.
- O'Neil, Haley. "Insularismo, Negrismo, and the Revision of *Cubanidad* in Virgilio Piñera's *La isla en peso*". *Divergencias* 5.1 (2007): 25-36.
- Oraá, Pedro de. "Fabelo interpreta a Piñera". *La Gaceta de Cuba* marzo-abril (1992): 13.
- Ortega, Julio. "*El que vino a salvarme* de Virgilio Piñera". *Relato de la utopía. Notas sobre narrativa cubana de la Revolución*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1973. 99-113.
- Osuna de Esteguy, María Luisa. "La intertextualidad en 'El álbum' de Virgilio Piñera". *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura*. Ed. Juana Alcira Arancibia. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1993. 457-65.
- Padilla, Heberto. "Virgilio Piñera, el invisible". *Linden Lane* 1.4 (1982): 16-18.
- Padura Fuentes, Leonardo. "Historia de una salación: el destino trágico de Virgilio Piñera". *Moliner* 95-101.
- _____. "Un jesuita en la literatura". *República de las Letras* 114 (2009): 38-45.
- Palls, Terry L. "El teatro del absurdo en Cuba: el compromiso artístico frente al compromiso político". *Latin American Literary Review* 11.2 (1978): 25-32.

- _____. "The Theatre of the Absurd in Cuba after 1959". *Latin American Literary Review* 4.7 (1975): 67-72.
- Paz, Mateo de. "La muerte de Virgilio (Piñera): notas en un diario". *República de las Letras* 114 (2009): 210-17.
- Pérez, José Ángel. "El día que me quieras". *República de las Letras* 114 (2009): 170-77.
- Pérez León, Roberto. "Con el peso de una isla de jardines invisibles". *Unión* 3.10 (1990): 37-43.
- _____. "Hubo un tiempo en que se hacían cartas". *Unión* 74 (2012): 16-28.
- Pérez-Rivera, Marcia. "Los retos del pánico en Virgilio Piñera". *Círculo* 35 (2006): 102-09.
- Pino, Amado del. "Un ciclón sobre las tablas: Piñera y el teatro cubano de los noventa". *Revolución y Cultura* 36.4 (1997): 41-43.
- Piñera, Juan. "Virgilio Piñera antes de mis diez años". *Unión* 74 (2012): 4-6.
- Piñera Concepción, Yadira. "Los Piñera: el peso de una isla en el amor de un pueblo. Presentación de la memoria de los Piñera". *Vitral* 4.22 (1997): 85-86.
- Ponte, Antonio José. "Ciclón, Rodríguez Feo, Piñera: una conversación con Antón Arrufat". *La Gaceta de Cuba* 5 (1995): 32-34.
- _____. "La lengua de Virgilio". *Diario de Poesía* 51 (1999): 13-14; Molinero 103-08.
- _____. "La ópera y la jaba". *Encuentro de la Cultura Cubana* 14 (1999): 14-17.
- _____. "Un reo llamado Virgilio Piñera". *Ínsula* 64.748 (2009): 19-21.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. "Virgilio Piñera: los modos de la carne". *Sexualidad y nación*. Ed. Daniel Balderston. Pittsburgh: U de Pittsburgh, 1999. 111-29; Molinero 403-25.
- Quiroga, José. "Fleshing Out Virgilio Piñera from the Cuban Closet". *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Ed. Emilie L.

- Bergmann y Paul Julian Smith. Durham: Duke UP, 1995. 168-80.
- _____. “Outing Silence as Code. Virgilio Piñera”. *Tropics of Desire. Interventions from Queer Latino America*. New York y Londres: New York UP, 2000. 101-23.
- _____. “Piñera inconcluso”. Molinero 163-80.
- _____. “Virgilio Piñera: On the Weight of the Insular Flesh”. *Hispanisms and Homosexualities*. Ed. Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin. Durham: Duke UP, 1998. 269-85.
- Redonet Cook, Salvador Pedro. “En el insomnio de Virgilio Piñera (y otros desvelos)”. *Islas* 41.121 (1999): 50-68; *Entre dos origenistas y un eterno disidente: la cuentística de José Lezama Lima, Eliseo Diego y Virgilio Piñera*. Cienfuegos, Cuba: Mecenás, 2001. 63-95.
- República de las Letras* 114 (2009): 1-240.
- Riccio, Alessandra. “Witold Gombrowicz o de la ingratitud (la traducción de *Ferdydurke*)”. *Inti* 48 (1998): 19-32; *Unión* 11.38-39 (2000): 11-16.
- Risco, Enrique del. “Una esquivia relación con la realidad. *Cuentos fríos*. Virgilio Piñera”. *Todos los libros, el libro*. Ed. Carlos Espinosa Domínguez. Farmville, VA: Los Libros de las Cuatro Estaciones, 2004. 141-44.
- _____. “Piñera ataca de nuevo”. *Elogio de la levedad. Mitos nacionales cubanos y sus reescrituras literarias en el siglo XX*. Madrid: Colibrí, 2008. 239-46.
- _____. “Violencias de la geografía: nación e ideología en Virgilio Piñera”. *La Habana Elegante* 2ª época 10 (2000): np.
- Rivera, Bárbara. “Parece blanca: un diálogo con la isla en peso”. *Tablas* 3ª época 69.2 (2002): 28-31.
- Riverón, Rogelio. “¿Hay miedo?”. *República de las Letras* 114 (2009): 78-82.
- _____. “Salmos piñerianos”. *La Jiribilla* 66 (2002): np.
- Rodríguez Feo, José. “Hablando de Piñera”. *Lunes de Revolución* 45 (1960): 4-6.

- _____. “Virgilio Piñera, cuentista”. *Hispanamérica* 19.56-57 (1990): 107-13.
- Rodríguez Lastre, José. “¿Es cierto? ¿Es falso? ¿Quién sabe?”. *Unión* 74 (2012): 66-67.
- Rodríguez Luis, Julio. “Recuerdo de Virgilio”. *Revista Hispano Cubana* 18 (2004): 105-16.
- Rodríguez Santana, Efraín. “Virgilio Piñera: la vida vive”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 1 (1996): 113-20; *Virgilio Piñera: vida y obra. Cuentos de la risa y del horror*. Bogotá: Norma, 2004. 21-31.
- Rojas, Rafael. “Newton huye avergonzado”. *Molinero* 249-59; *República de las Letras* 114 (2009): 59-71.
- Rozencvaig, Perla. “Presiones y diamantes: lectura inversa”. *Linden Lane* 4.1 (1985): 14-15.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. “Antiestética y disidencia en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera”. *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*. Ed. Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría. Madrid: Colibrí, 2004. 191-206.
- _____. “El espacio urbano en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera”. Prólogo Oscar Hahn. Epílogo Daniel Balderston. *Actas del XXXIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Ed. Daniel Balderston, Oscar Torres Duque, Laura Gutiérrez, Brian Gollnick y Eileen Willingham. Iowa City: U de Iowa P, 2004. 181-88.
- _____. “Rituales del cuerpo: carne y mutilación en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera”. *Escribir el cuerpo: 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*. Ed. Carmen de Mora y Alfonso García Morales. Sevilla: U de Sevilla, 2003. 285-96.
- _____. “Virgilio Piñera en *Ciclón*”. Clément y Moreno 105-15.
- Ruiz del Vizo, Hortensia. “Análisis del miedo en *Dos viejos pánicos*, de Virgilio Piñera”. *National Symposium on Hispanic Theatre April 22-24, 1982*. Ed. Adolfo M. Franco. Cedar Falls: U de Northern Iowa, 1985. 191-97.

- Sánchez Mejías, Rolando. "El arte de graznar". *La Habana Elegante* 2ª época 9 (2000): np.
- _____. "Las provincias del cuento". *Lateral* 9.89 (2002): 10-11.
- Sánchez-Grey Alba, Esther. "La obra de Virgilio Piñera, un hito en la dramaturgia cubana". *Círculo* 28 (1999): 50-60; *Teatro cubano moderno: dramaturgos*. Miami: Universal, 2000. 92-105.
- Santí, Enrico Mario. "Carne y papel: el fantasma de Virgilio". *Vuelta* 18.208 (1994): 58-63; Molinero 79-94.
- _____. "El fantasma de Virgilio". *Bienes del siglo: sobre cultura cubana*. México: Fondo de Cultura, 2002. 229-43.
- Sariol, Jorge. "Retrato de familia". *La Jiribilla* 66 (2002): np.
- Sefamí, Jacobo. "Muerte por agua". *Letras Libres* [España] 53 (2006): 66-67.
- Serna Arnáiz, Mercedes. "Lucidez, rigor y falta de respeto: la obra ensayística de Virgilio Piñera". *Ínsula* 64.748 (2009): 25-28.
- Serra, Ana. "Masochism as Morality in Virgilio Piñera's *René's Flesh*". *The Image of Violence in Literature, the Media, and Society*. Ed. Will Wright y Steven Kaplan. Pueblo: U de Southern Colorado, 1995. 486-90.
- Sheridan, Guillermo. "Virgilio Piñera reprobaba a Borges". *Vuelta* 21.242 (1997): 50.
- Shoaf, Kristin E. "Los ciclos herméticos violentos y el miedo al miedo en *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera". *Romance Languages Annual* 9 (1997): 689-92.
- Singler, Christoph. "Piñera, payasadas y pesadillas". Clément y Moreno 93-103.
- Sorel, Andrés. "Virgilio Piñera. ¿Una broma colosal?". *República de las Letras* 114 (2009): 5-16.
- Sorensen Goodrich, Diana. "Cuerpo y sociedad civil en Virgilio Piñera". Clément y Moreno 55-63.

- Soto, Francisco. "Reinaldo Arenas's *Persecución*: Extra-and Intertextual Links to Virgilio Piñera". *Latin American Theatre Review* 34.2 (2001): 39-54.
- Torres-Robles, Carmen. "Grotesque Humor in Virgilio Piñera's Short Stories". *Humor* 5.4 (1992): 397-422.
- Townsend, Sarah J. "Electra Garrigó". *Stages of Conflict*. Ed. Diana Taylor y Sarah J. Townsend. Ann Arbor: U de Michigan P, 2008. 173-79.
- Travieso Serrano, Julio. Prólogo. *Cuentos fríos*. Por Virgilio Piñera. México: Lectorum, 2006. 7-11.
- Unión. "Especial: Virgilio, tal cual". *Unión* 3.10 (1990): 21-96.
- _____. "Dimensión de Virgilio Piñera". *Unión* 74 (2012): 1-77.
- Uría(s), Roberto. "Un bromista colosal muere de luz y de orden". *Casa de las Américas* 30.180 (1990): 120-25.
- _____. "Mordiendo el sitio dejado por su sombra: acercamiento a la poesía de Virgilio Piñera". *Encuentro de la Cultura Cubana* 14 (1999): 24-28.
- Valerio-Holguín, Fernando. "La frialdad de los puros hechos. La perturbadora frialdad de los cuentos de Virgilio Piñera". Molinero 451-62.
- _____. "Virgilio Piñera: el precursor velado de *Fresa y chocolate*". *Cine-Lit, III: Essays on Hispanic Film and Fiction*. Ed. George Cabello-Castellet, Jaime Martí-Olivella y Guy H. Wood. Corvallis: Oregon State U, 1998. 23-29.
- Valiño, Omar. "Piñera: el sí de los noventa". *República de las Letras* 114 (2009): 207-09.
- Vasserot, Christilla. "Una obra fundadora del teatro cubano: 'Electra Garrigó' de Virgilio Piñera". *Unión* 8.25 (1996): 27-32.
- Vega, Jesús. "Virgilio Piñera: entre el bien y la ausencia". *Unión* 3.10 (1990): 78-80.

- Villabella, Manuel. "Virgilio Piñera y el Camagüey". *Tablas* 3ª época 69.3 (2002): 25-27.
- Vitier, Cintio. "Virgilio Piñera: poesía y prosa". *Orígenes* 2.5 (1945): 47-50.
- Weitzdörfer, Ewald. "El unicornio de Virgilio Piñera: lo neofantástico cortazariano en algunos cuentos del autor cubano". *Letras de Deusto* 20.46 (1990): 151-64.
- West, Alan. "History and Its Doubles: The Master-Slave Dialectic, or What Happens When Hegel Meets the Keystone Cops". *Tropics of History: Cuba Imagined*. Westport, CT y Londres: Bergin & Garvey, 1997. 55-83.
- Wolfenzon, Carolyn. "La ciudad como espacio de tortura en *La carne de René* y *Pequeñas maniobras* de Virgilio Piñera". *Cuban Studies* 37 (2006): 56-72.
- Zalacaín, Daniel. "Falsa alarma: vanguardia del absurdo". *Romance Notes* 21.1 (1980): 28-32.
- _____. "Virgilio Piñera: teatro cubano de la crueldad". Molinero 443-50.
- Zaldívar Zaldívar, Gustavo. "Acercamiento semiótico a un texto de Virgilio Piñera". *Islas* 41.121 (1999): 69-76.
- Zambrano, María. "Crítica de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera". *República de las Letras* 114 (2009): 191-94.
- Zanin, Marcela. "Un mundo sin calificativos: Virgilio Piñera y la ficción". *El abrigo de aire: ensayos sobre literatura cubana*. Ed. Mónica Bernabé, Antonio José Ponte y Marcela Zanin. Rosario: Viterbo, 2001. 39-55.

Este libro se terminó de imprimir en España,
en octubre de 2012.

