

Congreso ILLI Colegio de Mexico, 2014

Apatía y Distopía afectiva en Virgilio Piñera.

I. Miedo y *parrhesia*

En las “Palabras a los intelectuales” (1961) Fidel Castro define la relación entre

sensibilidad artística y Revolución y declara:

¿Quién no cambiaría el presente, quién no cambiaría incluso su propio presente por ese futuro? ¿Quién no cambiaría lo suyo, quién no sacrificaría lo suyo por ese futuro? y ¿quién que tenga sensibilidad artística no tiene la disposición del combatiente que muere en una batalla, sabiendo que él muere, que él deja de existir físicamente para abonar con su sangre el camino del triunfo de sus semejantes, de su pueblo? Piensen en el combatiente que muere peleando, sacrifica todo lo que tiene; sacrifica su vida, sacrifica su familia, sacrifica su esposa, sacrifica sus hijos ¿para qué? Para que podamos hacer todas estas cosas. Y ¿quién que tenga sensibilidad humana, sensibilidad artística, no piensa que por hacer eso vale la pena hacer los sacrificios que sean necesarios? (Fidel Castro)

“¿Quién?” pregunta por el enemigo *abstracto*, la figura móvil y ambigua de un “ellos” – opuesto a “nosotros”- que gana su fuerza retórica en la ubicuidad. Forma parte de una estrategia discursiva de delimitación de lo político que interpela al otro (en el sentido que le da Althusser al término) y lo constituye como enemigo. “Yo solo sé que tengo miedo, mucho miedo” dice Piñera que estaba entre los asistentes, al término de “Las palabras...” de Castro. Piñera interpone un gesto que se asemeja a lo que Foucault identifica en los textos clásicos como “*parrhesia*”, una forma de discurso en la cual el que habla manifiesta su opinión evitando toda forma retórica que podría disfrazarla. El “*parrhesiastes*”, dice algo que es peligroso para sí mismo y por lo tanto su acto de enunciación, más allá del enunciado, involucra un riesgo. Su función no es necesariamente la de demostrar una verdad sino de ejercer un criticismo en el cual el que

habla está en posición subalterna con respecto al interlocutor. Piñera como *parrhesiastes* revela la contradicción de la retórica “moral” en el discurso revolucionario. La moral es un eje discursivo de gran importancia en las “Palabras a los intelectuales” que remarca repetidas veces el valor moral de los escritores “honestos”: los intelectuales honestos no son necesariamente revolucionarios, pero no son tampoco contra-revolucionarios. Fidel usa el significante “honesto” como adjetivo de “artista” ubicando así la dicotomía de lo político en el terreno de la moral: los artistas “honestos” puede que no sean revolucionarios, pero siempre que no estén en contra de la Revolución no constituyen una amenaza. En esta maniobra discursiva la Revolución trasciende los límites del presente y se vuelve Historia, utopía que en este caso se encarna en la figura del temor:

Tendremos jueces de sobra. A lo que hay que temerle no es a ese supuesto juez autoritario, verdugo de la cultura, imaginario, que hemos elaborado aquí. ¡Teman a otros jueces mucho más temibles, teman a los jueces de la posteridad, teman a las generaciones futuras que serán, al fin y al cabo, las encargadas de decir la última palabra! (Fidel Castro)

¿Cómo opera entonces la *parrhesia* frente a este discurso? ¿De qué manera interrumpe el antagonismo de lo político como lógica antagónica? Al exponerse como *parrhesiastes*, Piñera revierte el valor moral del significante “honestidad”: los artistas honestos no son (solamente) los que apoyan a la Revolución, sino aquellos que dicen lo que piensan, que enuncian una verdad a riesgo de perder la vida. Por otro lado, *interpone el miedo como afecto que interrumpe la racionalidad revolucionaria*, pero además, se ofrece como sujeto interpelado por la ideología organizada en el antagonismo de lo político.

La figura del miedo se constituye como un sentimiento que se opone a la retórica institucional: el miedo, la duda y la desconfianza no pueden pertenecer al nosotros

revolucionario porque cuestionan la autoridad que, por sobretodo, se postula como el único canal de (auto)crítica posible.

La paradoja de la enunciación del miedo de Piñera es la siguiente: el *parrhesiastes* abre una brecha entre el enunciado y la enunciación; porque hace falta coraje para decir “tengo, miedo” (y ofrecerse como encarnación concreta y singular del enemigo, desmitificándolo), pero es justamente en esta brecha de la enunciación que se devela lo irónico de la lógica de lo político. En la concepción de Schmitt el enemigo es de naturaleza colectiva y pública; es decir, no es una persona en particular, sino un tipo de “agrupamiento” que depende de la decisión del Estado y de la posibilidad siempre presente de la guerra. En este sentido, la respuesta de Piñera a la interpelación de Fidel Castro es doblemente compleja; a la pregunta “¿quién?” Piñera dice “yo” (tengo la sensibilidad artística y no tengo la disposición del combatiente, pero sí “tengo mucho miedo”) Piñera no teme a la Historia o a las generaciones venideras, desconfía de un futuro signado por la utopía triunfante (“¿quién no cambiaría su propio presente por ese futuro?”): teme *aquí y ahora*, en el presente de la enunciación, en el contexto concreto de las “Palabras...” y ese temor congela el presente a contrapelo del discurso oficial, que Juan Carlos Quintero Herencia identifica como las imágenes del acontecer revolucionario que crean una suerte de “epifanía de la visibilidad”:

El Estado cubano en su avatar revolucionario, producirá relatos morales e históricos sobre el orden de lo real en la Isla reservándose como lugar de autorización ese espacio-tiempo del futuro. Podría decirse que dicho poder institucional ocupa, militarmente, el sentido del futuro [...]. (14)

El crítico se pregunta de qué otra manera podría interpretarse esta “presencia lumínica” que “entrecomilla la realidad o el sentido del presente” (2002:19); plantea que una visión alternativa a este triunfalismo revolucionario sería leerlo como “un síntoma de muerte de

una cierta subjetividad pública” (2002:20). Propongo entonces, leer la escena de *parrhesia* como un paradigma de la muerte de esa subjetividad pública. Esta subjetividad se presenta en los textos de Piñera en afectos y experiencias negativas que reelaboran la relación entre la moral revolucionaria y el futuro como destino “luminoso”; de esta manera la interrupción del futuro “militarizado” de la Revolución por el aquí y ahora del miedo sugiere un gesto ético que se expresa en la narrativa del escritor cubano como una experiencia de *aislamiento en comunión*, presente, entre otras, en novelas como *Presiones y diamantes* y *Pequeñas maniobras*.¹ La respuesta de Piñera a las “*Palabras...*” funciona entonces como índice para leer las tácticas específicas de escritura que oponen el presente congelado al futuro militarizado de la revolución.

--0--

2. Distopía afectiva y asilamiento en comunión

La escena de *parrhesia* articula varias coordenadas teóricas que me interesan para analizar lo que denominaré *distopía afectiva*, la cual pone en escena la imposibilidad de la utopía, bloquea la promesa de un futuro que requiere (y está determinado por) la voluntad y el sacrificio del presente. Esta tendencia se expresa en la escritura de Piñera mucho antes del momento revolucionario –aunque se acentúa en los años sesentas y setentas- como una ética de escritura que bloquea sistemáticamente toda “función” y compromiso político de la literatura determinado por el antagonismo nosotros-ellos.

Me interesa leer las representaciones de la improductividad y el congelamiento del presente en clave irónica, a contrapelo de la productividad discursiva de la Revolución;

¹ He analizado estas novelas en mi libro *Escrituras Impolíticas: anti-representaciones de la comunidad en Juan Rodolfo Wilcock, Virgilio Piñera y Osvaldo Lamborghini* (en revisión).

como categorías que desarmen la lógica revolucionaria *sin proponer otros valores que la reemplacen*. Es decir, desfamiliarizando y haciendo visible el límite de lo político. Las preguntas que rondan los textos de Piñera tienen que ver con las relaciones afectivas que constituyen la comunidad, y su correlato utópico de la Historia como destino y *locus* de lo político. La manera en que los personajes y las situaciones de los textos insisten en el congelamiento del tiempo, la improductividad y la imposibilidad de los afectos, sugieren, a mi modo de ver, una interrupción de los fundamentos discursivos de la revolución que deja lugar, precisamente al interrogante sobre posibilidad de “posibilización”. Resulta productiva la conexión entre aburrimiento y utopía como figuras que plantean la experiencia de la posibilidad, lo que Peter Osborne identifica como una similitud entre el “aburrimiento profundo” (Heidegger) en el que “la posibilidad del ‘whatever’ se hace posible”: “Possibility is the privileged mode of utopian thought. Indeed is the modal condition of politics in general” (37).² ¿Qué posibilidad de “posibilización” habría entonces en “Las palabras...”, en la ficcionalización del futuro en tanto sacrificio del presente, en la militarización y apropiación del futuro en detrimento del presente? En este orden de cosas, los textos de Piñera ponen entre paréntesis el paso del tiempo para remarcar la imposibilidad de la comunidad, en una *distopia afectiva* que suspende la lógica utópica que se apropia del sentido del futuro.

Presiones y diamantes es la historia de “la gran conspiración de la tierra” como “resultado lógico de las grandes presiones”. La gente comienza a encontrar maneras de escapar a las presiones de la vida (juegan canasta, mascan chicle, se esconden, se congelan). Por último optan por meterse en unos “capuchones” inflados y lanzarse al

² Peter Osborne. “The Dreambird of Experience. Utopia, Possibility, Boredom.” *Radical Philosophy*. [137] May/June 2006. (36)

espacio para después desintegrarse. En definitiva, es la historia de cómo desaparece la humanidad por voluntad propia.

Presiones y diamantes narra la progresiva desaparición de los vínculos afectivos y sociales, que se desintegran rápidamente una vez eliminada una figura fundamental de sociabilidad: la conversación. La inactividad, la apatía y el vacío espiritual comienzan con un simulacro: la mascada masiva y pasiva de chicles que parodian el habla en silencio, un movimiento gestual que no comunica pero que posee aún un sentido de mímica:

Por sucesivas eliminaciones habíamos arribado a la impavidez [...] 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 la conversación. Un modo de llenar las lagunas era la continua masticación de chicles. ¿Sería posible que el hombre hubiese fabricado un producto que recordaba la masticación de la vaca? (25)

Rumiar chicle y jugar canasta representan un *aislamiento en comunión*, es decir, la gente se congrega aunque sea solamente para reproducir los gestos vacíos de masticación e intercambio de cartas; el “efecto anestésico” (31) del juego tiene una función principal: “Todo dolor moral es ‘dormido’ por la canasta.” (31). En una primera fase entonces, el silencio y la imposibilidad de comunicación con el prójimo marcan el rumbo de la conspiración. Sin embargo podemos identificar una paradoja en la lógica de los hechos: la definición misma de conspiración conlleva un sentido de comunidad y comunicación entre los conspiradores, que, por un lado se ponen de acuerdo en un plan común para destituir un sistema y por otro, tiene implícitas las nociones de acción e ideología; dos nociones que precisamente no aparecen en la novela. Es, en definitiva, un complot para la nada.

Después del juego de canasta se pone de moda el “encogimiento” y la “hibernación” en la que el viajero se desplaza no en el espacio, sino en el tiempo, congelado en un bloque de hielo. “Es un modo de existir sin saberlo” dice Henry. El viaje congelado es lo contrario de un viaje, así como la conspiración es lo contrario de una conspiración. Acto seguido todo el mundo responde solamente con dos palabras: “*rouge melé*”. El lenguaje se reduce al absurdo.³ El protagonista se pregunta: “Qué me han hecho. Es una broma pesada que me vea reducido a este triste papel de locutor de una ciudad súbitamente enmudecida. [.. .]” Resulta difícil no interpretar este pasaje como un meta-comentario que refiere a la literatura misma y a su imposibilidad de representar o transmitir un mensaje trascendente. La apatía y el aburrimiento de los personajes representan una subjetividad en choque con el voluntarismo basado en la *praxis* revolucionaria; en el caso de Piñera aburrimiento y apatía configuran el escándalo de lo político, una metáfora de lo indecible que, como señala Martin Heidegger con respecto a la experiencia del aburrimiento profundo, nos deja en el “limbo” o nos deja “vacíos”.

Resulta productivo comparar el narrador de *Presiones...*, impotente pero con cierta voluntad de cambio, al narrador de *Pequeñas maniobras*, Sebastián, personaje que evita por todos los medios el compromiso. La apatía colectiva de *Presiones...* se ha internalizado a la subjetividad individual en *Pequeñas maniobras*. Los reclamos

³ El *rouge melé* tiene semejanzas con lo que Matías Montes Huidobro, en su ensayo “Siervos cubanos” (sobre la obra de teatro “Los siervos”, publicada en la revista *Ciclón* en 1955), denomina “cantinflismo dialéctico” marxista: “El “cantinflismo dialéctico” marxista es un sistema mediante el cual se inventa un sistema léxico que empieza por un determinado razonamiento y se distorsiona a través del lenguaje hasta tal punto que no se entiende nada de lo que se está diciendo. Su objetivo único es anular el pensamiento individual mediante una mecánica del lenguaje frente a la cual la única salida posible es negarse a leer.” (191) [de *Virgilio Piñera: la memoria de un cuerpo*.] (ed) Rita Molinero.

políticos, las relaciones amorosas o amistosas espantan Sebastián. Evita todo compromiso y anula incluso su boda:

Muy temprano fui a su casa a decirle que no me casaría. Aunque me conozco poco o nada, traté de explicarle mi decisión. [...] En cambio, le hice ver que no me casaba sencillamente porque *no podía hacerlo*, que no estaba en mí calificar la fuerza oculta que me obligaba a tal decisión. (241) el énfasis es mío.

Sebastián tiene muchas similitudes con el personaje de la *nouvelle* de Herman Melville *Bartleby el escribiente*, que responde a todas las demandas de su jefe “preferiría no hacerlo”. “Todo puede ser un compromiso, mejor será no hacerlo” (135) dice el protagonista: “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.” (323) El narrador pasa su vida evitando el compromiso, los vínculos afectivos, he incluso la narración de su propia historia: “Otro lector, con santa indignación, echando llamas por la boca se me pone adelante [...] Estoy harto de leer páginas y páginas donde el protagonista no se compromete. Acaso ignora que el hombre es compromiso, que hoy más que nunca la consigna es comprometerse.” (315) Es que Sebastián tiene miedo, y sus memorias podrían considerarse como un recuento de su miedo, y aún más; una manifestación de su paranoia: “Pueden irrumpir los esbirros y llevarme preso, en la iglesia, en mi casa, en la calle o en la escuela donde gano el pan.” La teoría de la conspiración, así como la novela de detectives, encuentra al protagonista enredado en un sistema que lo supera, y que no alcanza a comprender o controlar.⁴

Pequeñas maniobras relata el escape del sujeto -y de la literatura misma- del imperativo ideológico; y en éste sentido es una escritura que no representa, que no alegoriza: es

⁴ “[...] like the conventional film-noir detective, belatedly find they are small subjects caught in larger systems extending beyond their comprehension and control.” (Ngai 299)

paranoica de su propia capacidad de alegorizar, de la facilidad de representación del lenguaje y por lo tanto, de su potencialidad para hegemonizar. Evita la función pedagógica y ejemplar de un compromiso político o simplemente del protagonista como héroe que representa un modelo formal o dentro los parámetros morales de la revolución. Sebastián es la contracara del “hombre nuevo” que el Che Guevara prefigura en “El socialismo y el hombre en Cuba” (1965); en el cual el sujeto revolucionario está siempre constituido por la moral como engranaje de la comunidad y de la Historia: “Nos forjaremos en la acción cotidiana, creando un hombre nuevo con una nueva técnica.”⁵ Punto por punto Sebastián representa el anti-héroe revolucionario, palabra por palabra las novelas de Piñera plantean una experiencia de pasividad y no-compromiso en la cual la literatura no responde a la interpelación de lo político; porque ¿quién sino Sebastián puede decir “yo solo sé que tengo mucho miedo”?

⁵ *Ibid*