

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA**

**EL MUNDO GROTESCO Y ABSURDO DE LOS PERSONAJES
EN UNA SELECCIÓN DE CUENTOS DE VIRGILIO PIÑERA.**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS**

**P R E S E N T A:
GABRIELA ERIKA PÉREZ BUCIO**

**DIRECTOR DE TESIS:
DR. JOSÉ MARÍA VILLARÍAS ZUGAZAGOITIA.**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

MÉXICO, D.F.

2007

ÍNDICE

Introducción

1. Virgilio Piñera: el eterno antagonista

2. Teorías de lo grotesco

3. El mundo absurdo

4. Los personajes grotescos y absurdos

Conclusiones

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

El escritor Virgilio Piñera (Cuba 1912-1979) contribuyó a renovar el cuento cubano al conjugar en sus narraciones lo grotesco, el absurdo y el humor, alejándolo de las tendencias realistas y costumbristas dominantes en la época: “Yo detestaba la literatura fatalmente patética, esa que se hace a base de ofrecerle al lector una realidad hecha con golpes de efecto; o esa otra que se pierde en descripciones almibaradas de personas y lugares”.¹

La crítica se ha ocupado sobre todo de su producción como dramaturgo, reconociéndolo como iniciador del teatro moderno en Cuba² con su obra *Electra Garrigó* (1941), y precursor del absurdo en el teatro hispanoamericano con *Falsa alarma* (1949), dejando en un segundo plano su tarea como poeta a pesar de haber participado del movimiento literario más importante de la primera mitad del siglo XX en Cuba: *Orígenes* (1944-1956), que representó la apertura a corrientes literarias internacionales y la reacción contra el regionalismo.

Ana García Chichester ha afirmado que “la crítica contemporánea ha heredado la tarea de reevaluar la obra de Virgilio Piñera”,³ labor a la que contribuyeron la reedición de sus cuentos y la publicación de narraciones inéditas, promovidas por los escritores Antón Arrufat —su albacea literario— y Abilio Estévez.

¹ Virgilio Piñera en Carlos Espinosa Domínguez. *Virgilio Piñera en persona*. La Habana: Unión, 2003. p. 183.

² Carlos Espinosa Domínguez, ed. *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. p. 9.

³ Ana García Chichester. “Superando el caos: estado actual de la crítica sobre la narrativa de Virgilio Piñera”, en *Revista Interamericana de Bibliografía*, 42, núm. 1, 1992. p. 132.

Los estudios críticos sobre su narrativa se han centrado hasta ahora en la deformación grotesca de los personajes a base de mutilaciones, despedazamientos y muertes violentas, ignorando otros aspectos grotescos como la *esperpentización*, el humor escatológico y la manipulación de los espacios cotidianos donde se desarrollan sus tramas. Y aunque se ha destacado la presencia del absurdo en su narrativa, no se ha insistido en la infantilización de los personajes ni en la presentación de un mundo al revés, ni la ruptura del orden cronológico en sus historias.

Piñera construyó una obra original donde a partir del tratamiento grotesco de las situaciones pone de manifiesto lo absurdo de la existencia, al grado de afirmar: “Soy absurdo y existencialista, pero a la cubana”.⁴

El objetivo de este trabajo es analizar el mundo absurdo y grotesco de los personajes en una selección de sus cuentos a partir de una aproximación temática: la destrucción del cuerpo, el héroe absurdo, la irrupción del doble, el regreso a la infancia, la ausencia de una perspectiva femenina, la obsesión de los personajes por manipular el tiempo y la construcción del mundo al revés.

Este análisis se centra en una selección de cuentos que abarcan las distintas épocas de su producción desde su primera colección publicada, *Cuentos fríos* (1956), a la que siguió *El que vino a salvarme* (1970), hasta sus narraciones publicadas de manera póstuma por Arrufat en *Un fogonazo* (1987), *Muecas para escribientes* (1987), además de los cinco cuentos inéditos recogidos en la edición de sus *Cuentos completos* (1999) publicados por Alfaguara. Esta selección deja fuera sus minificciones —por la manera sucinta de presentar

⁴ Virgilio Piñera. *Cuentos de la risa del horror*. Barcelona: Grupo Editorial Norma, 1994. p. 60.

a los personajes y el mundo en el que se mueven y que merecerían un análisis aparte—, a excepción de *El infierno*, *Natación*, *En el insomnio* y *La montaña*.

El primer capítulo de esta tesis situará a Piñera dentro de la promoción del grupo *Orígenes*, que agrupa a los escritores nacidos entre 1910 y 1930 en Cuba, a la que pertenecen José Lezama Lima, Fina García Marruz, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Cintio Vitier y José Rodríguez Feo, quienes se congregan en la revista *Orígenes* (1944-1956), de vocación cosmopolita y abierta a las corrientes literarias internacionales. Proseguirá con una revisión de su obra como poeta, dramaturgo, cuentista y novelista, además de su trabajo como ensayista, crítico literario y editor de revistas tanto en Cuba como en Argentina, país donde radicó entre 1946 y 1958. Y por último se ofrecerá una aproximación a su poética intentando definir sus posturas acerca de la literatura, el oficio del escritor y los problemas de la escritura a partir de sus ensayos y prólogos, dado que no dejó un diario ni autobiografía completa y son escasas las entrevistas que concedió a lo largo de su vida.

En el segundo capítulo se ofrecerá una revisión teórica de lo grotesco comenzando con el clásico estudio de Wolfgang Kayser, *El grotesco en arte y literatura*, considerado el primer tratado moderno sobre el tema, prosiguiendo con los trabajos de Philip J. Thomson, James Iffland, Mijail Bajtin y un breve repaso de los esperpentos valleinclanescos.

El tercer capítulo, dedicado a presentar el mundo absurdo de sus cuentos, inicia con un análisis del tiempo no sólo como un pilar temático sino como elemento central de la arquitectura de sus cuentos, y en eso, Piñera procede como un autor del siglo XX al distorsionar el orden cronológico de sus tramas haciéndolo retroceder, avanzar o detenerse. Ofrecerá también una aproximación al tema del espacio, un aspecto descuidado por la

crítica. Si bien Piñera es parco en las descripciones, el espacio como escenario de las acciones de sus personajes pierde su carácter ordinario y cotidiano, adquiriendo esa extrañeza propia de lo grotesco.

El cuarto capítulo, dedicado al análisis de los personajes grotescos, inicia con una perspectiva del modo en que la deformación física se traduce en imágenes de cuerpos despedazados, deformados, mutilados o moribundos, así como la constante referencia al embarazo, parto, la agonía y la comida que Piñera utiliza para mostrar los aspectos sórdidos y absurdos de la vida.

El análisis proseguirá con la presencia del héroe absurdo como síntesis del divorcio entre el hombre y su vida. Frágiles, desesperanzados y solitarios, los personajes de Piñera optan por el disparate como respuesta a una existencia mecanizada y sin sentido.

En el siguiente apartado se mostrará cómo ante el desamparo y asilamiento en que viven, los personajes encuentran refugio en la infancia. Este regreso a una edad de felicidad ingenua se torna grotesco porque se traduce en la adopción de conductas infantilizadas.

Después se analizará el tema del doble en su narrativa, cuya irrupción permite al autor indagar en la relación con el “otro”, ya sea como proyección de los deseos de los personajes o como amenaza lanzada por una realidad hostil; Piñera enfrenta a sus personajes en un conflicto de supervivencia con su doble y su aparición equivale a una profecía de muerte, como sucede en la ficción moderna.

Un siguiente apartado intentará explicar la ausencia de una perspectiva femenina en sus cuentos; las mujeres no son las protagonistas ni las narradoras de sus historias sino que cumplen roles accesorios en sus tramas, usualmente protagonizadas por personajes

masculinos. Por último, se presentarán las conclusiones, la bibliografía y hemerografía consultadas.

CAPÍTULO 1

VIRGILIO PIÑERA: EL ETERNO ANTAGONISTA

1.1. La promoción de Virgilio Piñera

En la constitución de una promoción, define Lazo, operan tres factores básicos: “la coetaneidad, la comunidad de vivencias y la polarización de iniciativas”.⁵

Los coetáneos constituyen una generación al acercarse y solidarizarse a través de lo que hemos llamado el diálogo del hombre con sus circunstancias (...) a través de la comunidad de vivencias se crea la conciencia, el pensamiento, la sensibilidad peculiar de la generación, mientras que la polarización de iniciativas crea un patrón de conducta y (...) generacionalmente, se toma posesión de la historia, y se deja huella de haber pasado por su cauce.⁶

La promoción de Piñera está formada por los escritores nacidos entre la década de 1910 y 1930, entre quienes figuran José Lezama Lima, Fina García Marruz, Gastón Baquero, Ángel Gaztelu, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Octavio Smith, Onelio Jorge Cardoso, Dora Alonso, Lorenzo García Vega y José Rodríguez Feo.

Esta generación comienza a actuar en los años cuarenta, cuando Cuba atraviesa por un periodo de “anarquía y frustración”,⁷ tras la caída del régimen dictatorial del Presidente Gerardo Machado en 1933 y la vuelta a un gobierno republicano-constitucional, debilitado por la corrupción. Este contexto histórico, apunta Lazo, se reflejará en la producción literaria de la tercera promoción de escritores del siglo XX, quienes optan por la evasión:⁸

⁵ Raimundo Lazo. “La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana”. México: UNAM, 1973. *Cuadernos del Centro de Estudios Literarios*, núm. 5, p. 15.

⁶ *Idem.*

⁷ Lazo. *Historia de la literatura cubana*. México: UNAM, 1974. p. 268.

⁸ *Idem.*

Como consecuencia, fue esta generación refugiada en un excluyente esteticismo, socialmente intrascendente, alejada de la realidad humana concreta, una generación ensimismada, empeñada en la persecución de esotéricos valores estéticos, cuyo mensaje se aleja, no sólo del pueblo sino de minorías cultas, y llega e interesa sólo a iniciados, no sólo por ser mensaje en clave, sino por su ahincada persistencia en lo abstracto y de sutilizada ficción, con fundamento en las más remotas asociaciones con elementos de rebuscada erudición.⁹

El núcleo de esta promoción es Lezama Lima (1910-1976) “no tanto por su obra escrita cuanto por su presencia convocadora”,¹⁰ quien funda en 1944 la revista *Orígenes* que aglutina a los escritores de su generación, y de repercusión comparable a la de publicaciones como *Sur* en Argentina y *Los contemporáneos* en México. De *Orígenes*, “revista de arte y literatura”, se editan 40 números hasta su desaparición en 1956. Desde el número inicial están trazadas las aspiraciones de la revista: “No le interesa formular un programa sino ir lanzando las flechas de su propia estela”:¹¹

Al ensimismamiento creador de una generación desinteresada ya de la comedia política posmachadista, y empeñada no tanto en avanzar como en sumergirse en busca de los orígenes (oscuros e inalcanzables como son siempre los fundamentos vitales últimos) de nuestra sensibilidad creadora.¹²

De vocación cosmopolita y de apertura a las corrientes literarias internacionales, en sus páginas se traduce la obra de autores como Virginia Woolf, T.S. Eliot, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Henry James, Louis Aragon, Albert Camus, entre otros. Con este

⁹ *Ibid.*, p. 269.

¹⁰ Enrico-Mario Santi. *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 152.

¹¹ Nota a modo de editorial redactada por José Lezama Lima. *Orígenes*, num. 1, 1944 citada por José Prats Sariol “La revista *Orígenes*”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, vol. I. Madrid: Fundamentos, 1984. p. 43.

¹² Cintio Vitier citado por Salvador Bueno. *Historia de la literatura cubana*. 3ª ed. Cuba: Editora del Ministerio de Educación. 1963. p. 447.

grupo entran en contacto tres escritores del exilio español: María Zambrano, Juan Ramón Jiménez¹³ y Manuel Altolaguirre:

Se estima que el aporte de sus directos responsables y la presencia continua en sus páginas de unos cuantos nombres internacionales de la literatura y el pensamiento hicieron de *Orígenes* uno de los más altos y diferenciados movimientos poéticos, la mejor revista de su género y uno de los mejores sellos editoriales de la lengua.¹⁴

La poesía ocupa un lugar esencial dentro de *Orígenes*¹⁵ y representa una ruptura con la poesía “precedente y coetánea que hasta entonces se hacía en Cuba”:¹⁶

Y en efecto, a las bellas variaciones en torno a la elegía, la rosa, la estatua (típicas de la generación anterior, y persistentes aún en otros países hispanoamericanos), sucede entre nosotros un salto, que diríamos en ocasiones sombrío de voracidad, hacia más dramáticas variaciones en torno a la fábula, el destino y la sustancia.¹⁷

La crítica suele dividir a los poetas de *Orígenes* en dos promociones: a la primera pertenecen Lezama Lima, Piñera, Baquero, Gaztelu y Rodríguez Santos; a la segunda, Diego, Smith, Vitier, García Marruz y García Vega:

Mientras los poetas de la primera promoción tienden al tratamiento personal y simbólico y a los temas especulativos o de raíz cultural, los de la segunda parecen tener en común la mayor intimidad de sus versos, el acercamiento a las realidades cotidianas y la búsqueda de un centro unitivo en la memoria.¹⁸

¹³ Jiménez permaneció en Cuba de noviembre de 1936 a enero de 1939 y editó una antología de poesía que reunió a las “voces consagradas” como Emilio Ballagas y Nicolás Guillén y a los jóvenes Lezama y Gaztelu. Tomado de Alessandra Riccio. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, vol. I, p. 23.

¹⁴ Alfredo Chacón. *Poesía y poética del grupo Orígenes*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992. p. X.

¹⁵ Enrico-María Santi. “Entrevista con el grupo Orígenes”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Prosa*, vol. II. Madrid: Fundamentos, 1984. pp. 157-158. “Todo se hizo a partir de la poesía. La crítica también se hizo a partir de la poesía. La narrativa, incluso la novela de Lezama: todo parte de la poesía”.

¹⁶ *Historia de la literatura cubana II. La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República*. La Habana: Letras cubanas, 2002. p. 218.

¹⁷ Cintio Vitier. *Diez poetas cubanos*, citado por Academia de ciencias de Cuba. Instituto de Literatura y Lingüística. *Diccionario de la literatura cubana*, tomo I. p. 935.

¹⁸ Cintio Vitier. *Lo cubano en la poesía*. Instituto del Libro. La Habana, 1970. p. 501, citado en *Historia de la literatura cubana II...*, p. 378.

Piñera comienza a colaborar con la revista en 1945 con tres poemas, al lado de Paul Eluard y Eliseo Diego, además de publicar una reseña del poemario de Samuel Feijoo, *Camarada celeste*; textos que coinciden con la crítica favorable de Cintio Vitier a su libro *Poesía y prosa* (1944): “Se trata de una voz que ha de salir, para que alguien la escuche por lo menos como señal confusa, de lo vano y cóncavo de una máscara, de un resonador, no de un pecho desahogado y libre”.¹⁹

En el terreno de la narrativa, *Orígenes* significa la reacción contra la escritura realista del criollismo o “primer regionalismo”,²⁰ presente en el panorama literario desde 1915 cuando los jóvenes escritores adquieren una conciencia nacional y se interesan “por los aspectos físicos, modo de vida, usos del lenguaje y tradiciones culturales para dar cuenta de la riqueza cultural y problemas ignorados de la región”:²¹

El impulso primordial de estas obras provino de la ansiedad de los autores de conocerse a sí mismos a través de su tierra. La primera Guerra Mundial destruyó la ilusión de los modernistas de que Europa representaba la cultura frente a la barbarie americana. La intervención armada y económica de los Estados Unidos en Latinoamérica contribuyó a despertar la conciencia nacional de los jóvenes literatos (...) Los criollistas ubicaban sus novelas y sus cuentos en las zonas rurales donde vivían los representantes más auténticos de la nación: el campesino mexicano, el llanero venezolano, el indio peruano, el guajiro cubano y el jíbaro puertorriqueño.²²

Cuando Piñera publica su primer cuento, *El conflicto* (1942), cuatro tendencias conviven en el panorama narrativo cubano: el cuento rural, el cuento urbano, el cuento negrista y el

¹⁹ Enrico María Santí. “Carne y papel: el fantasma de Virgilio”, en Rita Molinero. *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. San Juan: Plaza Mayor, 2002. p. 91.

²⁰ El crítico peruano José Miguel Oviedo propone sustituir el término de criollismo por el de “primer regionalismo” porque “alude al elemento clave: el paisaje local, la tipicidad de la naturaleza y su influjo sobre sus personajes (indios, mestizos, gauchos, llaneros, campesinos). José Miguel Oviedo. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Alianza, 1995. p. 201.

²¹ *Ibid.*, p. 202.

²² Seymour Menton. *El cuento hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 203.

cuento universalista. A esta última tendencia, caracterizada por su “cosmopolitismo (y) donde las circunstancias históricas y sociales pasan a segundo término frente al individuo y la conducta humana”,²³ pertenecen autores como Lino Novás Calvo, Eliseo Diego, Félix Pita Rodríguez, José Lezama Lima, Enrique Labrador Ruiz, Alejo Carpentier y el mismo Virgilio Piñera. Este grupo de escritores contribuye a alcanzar el “primer momento de madurez formal y temática del cuento cubano”²⁴ entre las décadas de 1940 y 1950.

Piñera comparte con otros autores como Humberto Rodríguez Tomeu, Ezequiel Vieta, Edmundo Desnoes y Ambrosio Fornet una preocupación por temas “como el absurdo, la ansiedad espiritual y la dislocación de los valores del ser humano, que cobran importancia de primer orden en las corrientes de pensamiento posteriores a la Segunda Guerra Mundial”.²⁵

En el terreno de la novela, Enrique Labrador Ruiz con *El laberinto de sí mismo* (1933), Alejo Carpentier con *Écue-Yamb-Ó* (1933) y *El reino de este mundo* (1949) y Lino Novás Calvo con *El negrero* (1933) son considerados los renovadores del género al “romper las normas estéticas decimonónicas imperantes e incorporar la novelística nacional a la corriente vanguardista, uniéndola así al movimiento de renovación que se gestaba en Latinoamérica”.²⁶

En cuanto al teatro, ajeno durante las dos primeras décadas del siglo XX a las vanguardias literarias, se beneficia a partir de 1939 con la llegada de intelectuales y artistas que huyen de España al terminar la Guerra Civil (1936-1939), como los ya mencionados

²³ *Historia de la literatura cubana II...*, p. 440.

²⁴ Leonardo Padura, comp. *El submarino amarillo: cuento cubano 1966-1991*. UNAM: México, 1997. p. 7.

²⁵ *Historia de la literatura cubana II...*, p. 449.

²⁶ *Ibid.*, p. 571.

Juan Ramón Jiménez, Manuel Altolaguirre y María Zambrano, y otros intelectuales europeos. A partir de los años cuarenta florecen grupos, instituciones y revistas cuyo “objetivo común (es) el desarrollo de un teatro de arte en Cuba, que suponía la creación de un movimiento escénico que lograra, a través de nuevas técnicas expresivas, la modernización de la escena y la dramaturgia cubanas”.²⁷ Se incorporan entonces al quehacer dramático las teorías de los precursores y renovadores del teatro moderno como Stanislavski, Reinhart, Meyerhold, Piscator y Pirandello:

Se establece contacto directo con la producción teatral europea y norteamericana, de forma tal que las obras creadas en estos países eran reconocidas y representadas en Cuba en un tiempo muy breve.²⁸

De todos estos grupos sobresale la Academia de Artes Dramáticas (ADAD), fundada en 1945 por Modesto Centeno y Julio Martínez Aparicio, con el propósito de fomentar el “desarrollo de la dramaturgia nacional”.²⁹ El colectivo introduce en Cuba el teatro existencialista de Jean Paul Sartre y monta obras de autores extranjeros como Chejov, Shaw, Wilde, Pirandello, Lorca y Villaurrutia además de clásicos como Shakespeare, Lope de Vega, Molière y Musset. Impulsa además la publicación de la revista *Prometeo* (1947-1953), fundada y dirigida por Francisco Morín, quien en 1948 estrena *Electra Garrigó* de Piñera, y a partir de ese momento, se constituye como grupo teatral con un repertorio con “tendencia hacia la obra de temática psicologista, junto a textos del existencialismo y el absurdo”.³⁰

²⁷ *Ibid.*, p. 610.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibid.*, p. 613.

Piñera en asociación con Paco Alfonso, Carlos Felipe y Rolando Ferrer constituyen la vanguardia en el teatro cubano y encabezan tres tendencias distintas:

La primera se corresponde con un teatro de compromiso político-social que encabeza Paco Alfonso; la segunda caracterizada por la búsqueda de la expresión nacional y la integración de los modelos de la vanguardia europea y norteamericana en la que el rechazo al contexto se da implícitamente, está presidida por Piñera y Felipe. La tercera tendencia, representada por Ferrer, incluye aquellas obras en las que confluyen los presupuestos esenciales de Paco Alfonso, junto a los de Piñera y Felipe.³¹

En las páginas siguientes veremos cómo, frente a las tendencias dominantes de la época, la literatura de Piñera construye un mundo narrativo propio: “Soy ése que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco”.³²

1.2. Virgilio Piñera, una pluma antagónica

Virgilio Piñera, a pesar de estar unido “cronológicamente” a sus contemporáneos en *Orígenes*, no duda en proclamarse como el “menos lezamiano de una generación lezamiana” e incluso, separarse del movimiento en 1949. El ensayista José Rodríguez Feo, cofundador de la revista con José Lezama Lima, recuerda a un Virgilio “arisco y de modales agresivos” y alejado de los jóvenes poetas del grupo.³³ Por esta actitud literaria, Antonio José Ponte no duda en calificarlo como un “escritor explicado por antagonías”:³⁴

La obra de Virgilio Piñera parece surgir de esas rivalidades. Capaz de reconocer en otros la afirmación que había que acallar con respuestas contrarias, capaz de

³¹ *Ibid.*, p. 616.

³² Virgilio Piñera. “Piñera teatral”, en *Teatro completo*, La Habana: Ediciones R, 1960, pp. 9-10, citado por Álvarez Tabío, Emma. *Invencción de La Habana*. Barcelona: Casiopea, 2000. p. 262.

³³ José Rodríguez Feo. “Virgilio Piñera, cuentista”, en *Hispanamérica*, vol. 19, n. 56-57, 1990, p. 108.

³⁴ José Antonio Ponte. *El libro perdido de los originistas*. México: Aldus, 2002. p. 45.

reconocer las voces imprescindibles de discutir, Piñera pujaba desde las antagonías. Escribía negando. La suya fue escritura reactiva como ciertos preparados químicos. Tuvo tan clara conciencia de otras voces que vino a completar. Escribió para dotar a la literatura de algo que le estaba faltando y él echaba de menos.³⁵

Como destaca Emma Álvarez Tabío, disentir representa para Piñera “la expresión de su libertad creadora, la única respuesta al conflicto entre el intelectual y la sociedad”³⁶.

Nacido en 1912 de padre agrimensor y madre maestra, Piñera descubre su vocación literaria en la adolescencia. Sus primeras experiencias conocidas datan de 1935, cuando funda la Hermandad de Jóvenes Cubanos, dedicada a difundir la cultura, y escribe sus primeros poemas. Se instala en la capital cubana en 1937 para matricularse en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana.

Ya en La Habana empezó en forma mi eterno combate contra la escritura. Porque no se lucha por la escritura sino en su contra. Desconfiar de aquellos escritores que afirman encantarles la literatura. Llegar a dominar la escritura; obtener esa alquimia de entrarla en la corriente sanguínea de nuestro cuerpo, es el combate que todo escritor debe plantearse.³⁷

Su primer texto publicado fue el poema *El grito mudo*, recogido por el poeta español Juan Ramón Jiménez en la antología *La poesía cubana en 1936*. José Lezama Lima le publica otros poemas en la revista *Espuela de plata* (1939-1941), predecesora de *Orígenes*. Su primer poemario, *Las furias*, dedicado a temas griegos, aparece en 1941 y pronto cosecha cometarios de elogio de escritores como María Zambrano y Alfonso Reyes. Su hermana Luisa, una de las primeras en leer su trabajo literario, recuerda que Piñera jamás recibió apoyo oficial y la familia contribuyó a costear las ediciones de sus primeras obras:

³⁵ *Idem*.

³⁶ Álvarez Tabío. *Op.cit.*, p. 263.

³⁷ Espinosa Domínguez. *Virgilio Piñera...*p. 95.

Mamuma (su madre) aportó un poco, yo contribuí también, y así. Humberto (hermano) fue el único que se negó. Él siempre fue implacable con Virgilio. Jamás le concedió valor a su obra y constantemente le echó en cara que no trabajase. Cuando salió *Las furias*, mi familia comentó que era un modo de botar el dinero, pues las cosas que escribía Virgilio eran tan raras que iba a ser difícil que alguien comprara sus libros.³⁸

A *Las furias* le sigue el poema extenso *La isla en peso* (1943), considerado por la crítica como un “texto fundamental dentro de la historia de la poesía cubana del siglo XX”,³⁹ donde “se propone desmontar la insularidad en imágenes que expliquen y repliquen como acto de exorcismo”.⁴⁰

Se comprueba en *Las furias* y en *Poesía y prosa* que la poesía de Piñera va a orientarse hacia la indagación del vacío, de la intrascendencia de la realidad (...) Frente a la intrascendencia consustancial a la realidad, el poeta parece aislar como única realidad inobjetable, suprema, la de la muerte o la nada (...) Piñera es el poeta de la lucidez ante el vacío. Cierta nota existencialista, cierta visión kafkiana le son inherentes a su pensamiento poético, el cual parece como fluctuar entre una ascendencia surrealista y una suerte de anticipación antipoética, semejante a la de un Nicanor Parra.⁴¹

Piñera escribe poesía no sólo durante el periodo de *Orígenes* sino a lo largo de toda su vida, aunque esos poemas se publican en forma dispersa en revistas literarias. Con el tiempo, recuerda Antón Arrufat, “convirtió su poesía en un hecho exclusivamente personal”,⁴² deja de publicarla e incluso, de leerla a sus amigos: “Quizá llevado por su elevada valoración de la poesía y del poeta, sus poemas le parecían demasiado imperfectos, y al terminarlos, dejaban de interesarle”.⁴³ En 1968, a instancias de José Rodríguez Feo, recopila sus poemas de juventud y algunos inéditos en el volumen *La vida entera*, donde incluye una nota

³⁸ *Ibid.*, p. 97.

³⁹ Cronología de Virgilio Piñera, en la página electrónica www.cubaliteraria.com/autor/virgilio_piñera/cronologia.htm

⁴⁰ Roberto Pérez León “Con el peso de una isla de jardines invisible”, en *Unión*, no. 10, año III, Abril-mayo-junio 1990. p. 43.

⁴¹ *Historia de la literatura cubana II...*, p. 388.

⁴² Antón Arrufat en el prólogo a Virgilio Piñera. *Poesía y crítica*. México: CONACULTA, 1994. p. 39.

⁴³ *Idem*.

aclaratoria en la que afirma no ser un “poeta en toda la línea” sino un “poeta ocasional”, que “en sí mismo padecía el defecto (falta de concentración) que encontraba en varios poetas cubanos.⁴⁴

Sobre si Piñera dudaba o no del valor de su obra poética, Antón Arrufat advierte que esa pregunta, a su muerte, no puede ser respondida más que con especulaciones. El hecho es que escribió poesía hasta el final de sus días. De su labor poética la crítica ha dicho:

En la poesía de Virgilio pueden encontrarse elementos de lo que en la década de 1960 será definitivamente una corriente lírica cubana: el coloquialismo, que tiene asimismo amplia relación con el movimiento poético latinoamericano que le es coetáneo. Uno de los elementos claves es el lenguaje conversacional, con su desenfado expresivo típico.⁴⁵

En paralelo a su trabajo poético, Piñera desarrolla una labor editorial a través de las revistas *Poeta* (1942-1943) y *Ciclón* (1955-1957). En *Poeta*, publicación trimestral de efímera existencia dedicada a la poesía, con sólo dos números publicados, se comprueba el afán de disentir del escritor ya antes mencionado:

Poeta no está o va contra nadie. *Poeta* es parte de la herencia de *Espuela* (de Plata); familiar de *Espuela* (Piñera, Vitier, Altolaguirre); familiar de *Clavileño* (Vitier, Baquero, Diego, García Marruz) y *Nadie Parecía* (con Lezama y Gaztelu). Sólo que en este consejo poético de familia poética, la salvación vendrá por el disentimiento, por la enemistad, por las contradicciones, por la patada de elefante. Por eso *Poeta* disiente, se enemista, contradice, da la patada y, a su vez, aguarda el bautismo del fuego.⁴⁶

En este ensayo, *Terribilia meditans*, también se encuentra uno de los primeros testimonios del antagonismo literario de Piñera y Lezama Lima, luego agravado con la ruptura de

Orígenes en 1954:

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Virgilio López Lemus. “Vida verdadera del poeta Virgilio Piñera”, en *Unión*, núm. 10, 1990, p. 55.

⁴⁶ Virgilio Piñera. “*Terribilia meditans*”, en Piñera. *Poesía y crítica...*, p. 171, citado por Álvarez Tabío. *Op. cit.*, p. 264.

Lezama, tras haber obtenido un instrumento de decir se instala cómodamente en sí mismo y comienza a devorar su propia conquista. Después de *Enemigo rumor*, testimonio rotundo de la liberación, era preciso, ineludible haber dejado muy atrás ciertas cosas que él no ha dejado. Era absolutamente preciso no proseguir en la utilización en la técnica usual.⁴⁷

Arrufat sugiere que el dramaturgo, narrador y ensayista encontró en Lezama Lima a su necesario antagonista: “El opuesto que nos ilumina a nosotros mismos, el otro del cual necesitamos para comprendernos”. Insiste en que Piñera no fue ni pretendió ser un animador de la cultura como Lezama Lima, ni tener discípulos ni ejercer influencia alguna en la literatura cubana:

Era un espíritu con una mentalidad solitaria y desenfadada para que pudiera ser un animador de la cultura (...) o eso que llaman la condición irradiante. Si algunos jóvenes escritores se congregaron alrededor de él fue muy a su pesar (...) Pero no estaba interesado en una empresa editorial o literaria. No tuvo por eso discípulos, no los buscó, no los propició. Si ha ejercido influencia en la literatura cubana, fue, como ya he dicho, a su pesar.⁴⁸

Tras la ruptura en *Orígenes*, motivada por la publicación de un artículo de Juan Ramón Jiménez contra el poeta español Vicente Aleixandre, José Rodríguez Feo abandona su cargo como codirector de la revista y le retira el apoyo financiero a Lezama Lima. Se asocia entonces con Piñera para editar *Ciclón*, revista que supone la reacción contra el origenismo: “Borramos a *Orígenes* de un golpe. A *Orígenes* que como todo el mundo sabe, tras diez años de eficaces servicios a la cultura en Cuba, es actualmente sólo un peso muerto”.⁴⁹

Abierta a las corrientes europeas de pensamiento del periodo de la posguerra como el existencialismo y el psicoanálisis, en la revista publican autores de la generación de los 50

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Espinosa Domínguez. *Virgilio Piñera...*, p. 181.

⁴⁹ “Borrón y cuenta nueva”, *Ciclón*, núm. 1, vol. 1, enero de 1995, pp. 4-5, en Rafael Rojas. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006. p. 152.

como Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Antón Arrufat y Calvert Casey, además de escritores argentinos como Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato, invitados a colaborar por Piñera:

Una revuelta moral (...) contra el provincianismo literario y la mojigatería católica de las élites burguesas, probada en el acercamiento al surrealismo, el existencialismo, la fenomenología, el psicoanálisis, la metafísica humanista de la posguerra... y en la defensa abierta de la homosexualidad, como se expresa en ensayos como *Oscar Wilde en prisión* de Robert Merle o *Ballagas en persona* de Virgilio Piñera, contrasta con su desidia o frivolidad ante los problemas políticos nacionales.⁵⁰

Ciclón defendía al igual que *Orígenes*, continúa Rafael Rojas, “una entrega a la literatura y las artes en contra de la vehemencia política y el academicismo crítico predominantes en el campo intelectual republicano”.⁵¹ *Ciclón* desaparece en 1959 debido a que Rodríguez Feo considera “en los momentos en que se acrecentaba la lucha contra la tiranía de (Fulgencio) Batista y moría en las calles de La Habana y en los montes de Oriente nuestra juventud más valerosa, nos pareció una falta de pudor ofrecer a nuestros lectores simple literatura”.⁵²

En el terreno de la narrativa, publica su primer cuento, *El conflicto*, con la editorial Espuela de Plata en 1942, donde expone el absurdo de un condenado a muerte de nombre Teodoro, que rehúsa cualquier oportunidad de fuga, empeñado en salvar la vida con el uso de la lógica y la razón:

(*El conflicto*) revela sus reflexiones sobre el tiempo y la condición humana que constituyen la médula de su pensamiento y pone de manifiesto esa manera suya tan insólita y desconcertante de narrar hechos que parecen transcurrir en un mundo regido por la insensatez y la demencia.⁵³

⁵⁰ *Ibid.*, p. 151.

⁵¹ *Idem.*

⁵² José Rodríguez Feo. *Ciclón*, núm. 1, vol. IV, enero-marzo 1959, p. 1 citado por Rojas. *Op. cit.*, pp. 161-162.

⁵³ Rodríguez Feo. “Virgilio Piñera...”. p. 109.

En 1956 publica *Cuentos fríos*, su primera colección de cuentos con la editorial Losada en Argentina, país donde pasa largas temporadas entre 1946 y 1958. En Buenos Aires entra en contacto con el grupo de escritores congregados alrededor de la revista *Sur* como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Ernesto Sábato; entabla amistad con Adolfo de Obieta, hijo del escritor Macedonio Fernández, y con el polaco Witold Gombrowicz, con quien comparte el interés por lo grotesco y colabora en la traducción al español de su novela *Ferdydurke*.

En *Cuentos fríos* está dibujado el universo narrativo piñeriano: la obsesión por el cuerpo y su degradación, lo grotesco, lo absurdo, la muerte, la miseria y el humor negro. Como en su teatro, están ausentes de sus narraciones las referencias a un tiempo y lugar precisos:

Estos cuentos que parecen ubicarse en la irrealidad, que, a simple vista se confundirían con lo fantasmal, han sido concebidos *partiendo* de la realidad más cotidiana, es decir, de la vida que hacía por la época en que los escribí ¿Qué vida llevaba allá por los años de 1942, 43, fecha de redacción de mis *Cuentos fríos*? La de un desarraigado, la de un paria social, acosado por dos dioses implacables: el hambre y la indiferencia del mundo circundante.⁵⁴

Piñera reconoce rasgos autobiográficos en algunos de sus cuentos como *El álbum*, síntesis de todas las casas de huéspedes donde vivió, o *La carne*, una protesta por la escasez de carne en aquellos años en La Habana: “Pudieron haber sido escritos a la manera realista, pero soy tan realista que no puedo expresar la realidad sino distorsionándola, es decir, haciéndola más real y vívida”.⁵⁵

⁵⁴ Espinosa Domínguez. *Virgilio Piñera...*, p. 182.

⁵⁵ *Idem*.

Rodríguez Feo agrega que en estas narraciones, Piñera acierta a “salvar el escollo de lo inverosímil” de situaciones y criaturas “sirviéndose de un lenguaje coloquial y de un estilo realista”.⁵⁶ Sobre el título —que le fue sugerido por el propio Rodríguez Feo— Piñera explica en el prólogo a la edición argentina:

Como la época es de temperaturas muy altas, creo que no vendrán mal estos *Cuentos fríos*. El lector verá, tan pronto se enfrente con ellos, que la frialdad es aparente, que el calor es mucho, que el autor está bien metido en el *horno* y que, como sus semejantes, su cuerpo y su alma arden lindamente en el infierno que él mismo ha creado.⁵⁷

En 1970 aparece la colección de cuentos *El que vino a salvarme*, en cuyo prólogo, José Bianco anota: “La habilidad narrativa, el humorismo, el tacto, la sorpresa, la gracia, lo han llevado a enfrentar y asumir su realidad en esa especie de extraña locura que es una forma de lucidez”.⁵⁸ Algunos de estos cuentos se publican originalmente en *Sur*, revista donde, a invitación de Bianco, colabora a partir de 1956 con narraciones y reseñas críticas (dedica artículos a Silvina Ocampo, Vladimir Nabokov y Alfred Jarry, dramaturgo que, como Piñera, cultivó lo grotesco).

En Argentina publica además su primera novela en 1952, *La carne de René*, cuyo protagonista debe asistir, por órdenes del padre, a una escuela para “aprender por medio de ejercicios atroces, a considerar su carne como apta para el servicio del dolor”.⁵⁹

(*La carne de René*) ha tenido la horrible virtud de dejar maltrecha la carne de Virgilio Piñera, maltrecha y, además, plena de sobresalto, angustia y melancolía (...) Estoy cansado, enfermo, asqueado. He escrito este libro con hilos de mi propia carne: días enteros, meses, en fin, dos años, de manos a la obra, careciendo

⁵⁶ Rodríguez Feo. “Virgilio Piñera...”, p. 109

⁵⁷ Espinosa Domínguez. *Virgilio Piñera...*, p. 183.

⁵⁸ José Bianco en el prólogo a *El que vino a salvarme*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. p. 10.

⁵⁹ Fernando Moreno. “Introducción: hacia Virgilio Piñera” en Jean-Pierre Clément y Fernando Moreno, coord. *En torno a la obra de Virgilio Piñera*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Americaines, 1996. p. 8.

de lo más elemental, sumergido en la deletérea indiferencia de mis compatriotas, arrastrándome hasta Buenos Aires, viviendo en una pieza y en una promiscuidad estremecedora.⁶⁰

Considerada por Piñera como su novela preferida, *La carne de René* se publica en Cuba hasta 1995. Antón Arrufat señala que su escritura pertenece a un periodo de preocupación del escritor por su cuerpo evidente en cuentos como *La caída*, *Las partes* y *La carne*, donde hay escenas de mutilación, despedazamientos y autocanibalismo:

La carne es lo primordial en esta etapa de su obra y de su existencia (1942-1951). Es claro que Piñera no estaba de acuerdo con su cuerpo (...) Se consideraba un hombre feo, de boca sin atractivo, flaco, de mentón hundido y frente prominente, y había comenzado a perder el cabello (...) Si para cualquiera considerarse feo, tener una relación desacordada con su cuerpo, constituye una desdicha, lo es más para un homosexual (...) Se encontraba preso en una situación realmente paradójica: tener un cuerpo y estar inconforme con él. Esto, dada su mentalidad de artista reactivo será transformado en la escritura en mutilaciones, antropofagias y dobles.⁶¹

El universo cerrado que rige muchos de sus cuentos como *El álbum*, *La rebelión de los enfermos* o *Un fogonazo*, también se refleja en su novela *Pequeñas maniobras*, de 1963, donde pinta un “mundo angustiante e insatisfactorio vinculado a la alienación social”.⁶² Sebastián, el protagonista, narra sus experiencias en un mundo degradado, donde “se imponen la hipocresía, el crimen, el servilismo”⁶³ y ante la disyuntiva de enfrentar a esa sociedad “desajustada y sofocante” opta por la evasión. Sobre esta novela, Reinaldo Arenas ha escrito lo siguiente:

Pequeñas maniobras es una joya de antinovela, donde nada significativo ocurre, y el único personaje que realmente existe y campea es el miedo. El anhelo mayor de

⁶⁰ Virgilio Piñera citado por Carlos Espinosa Domínguez. “El poder mágico de los bifés”, en Molinero. *Op. cit.*, p. 131.

⁶¹ Antón Arrufat. Prólogo a Virgilio Piñera. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1999. p. 26.

⁶² Moreno. *Op. cit.*, p. 9.

⁶³ *Idem*.

Sebastián es esconderse como una cucaracha (...) Nuestro antihéroe sólo busca una cosa: pasar desapercibido, no comprometerse con nada ni con nadie.⁶⁴

En la tercera de sus novelas, *Presiones y diamantes*, de 1967, narra la búsqueda por parte de una banda de traficantes y comerciantes de un valioso diamante llamado “el Delphi”, dando pie a miles de enredos para al final descubrirse que se trata de una estafa.

La cosa no hubiese pasado de ser un simple novelesco, si no fuera porque Delphi, al revés, es Fidel. Ay, y la novela había sido escrita y publicada en Cuba, y nada menos que a finales de la década del sesenta... Sobra añadir que las autoridades cubanas no tardaron en descubrir la travesura de Virgilio y los ejemplares de *Presiones y diamantes*, retirados de todas las librerías, sufrieron más o menos la misma suerte que el apócrifo Delphi.⁶⁵

Pese a que su labor literaria abarca la poesía, el cuento y la novela, por muchos años Piñera es reconocido principalmente por su teatro y como el dramaturgo cubano más importante del siglo XX por su obra vanguardista y experimental. Su obra *Electra Garrigó*, escrita en 1941 y estrenada en 1948, “marca el inicio de la vanguardia de la expresión dramática nacional”,⁶⁶ donde retoma y “cubaniza” la tragedia de Eurípides en “una construcción paródica del texto”.⁶⁷ Es considerado pionero de la tendencia absurdista del teatro cubano⁶⁸ que en la década de 1960 cultivan autores como Antón Arrufat, Matías Montes Huidobro, José Triana y Nicolás Dorr:

Su actitud no conformista ante el teatro hizo que sus obras siempre se mantuvieran a la vanguardia del teatro cubano así como Hispanoamericano. Distingue su obra la constante experimentación con recursos teatrales no tradicionales para presentar la falta de lógica que según Piñera rige nuestro devenir diario, desde los sistemas de códigos jurídicos hasta la institución de la

⁶⁴ Reinaldo Arenas. “La isla en peso con todas sus cucarachas”, en Molinero. *Op. cit.*, p. 37.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 35-36.

⁶⁶ *Historia de la literatura cubana II*. p. 638.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ Luis F. González Cruz. “Virgilio Piñera y el teatro del absurdo en Cuba”, en *Mester*, v.5, núm. 1, noviembre de 1974. p. 55.

familia, así como nuestra incapacidad para afrontar el caso que produce dicha irracionalidad.⁶⁹

Su obra *Falsa alarma* de 1948⁷⁰ es considerada por la crítica como la primera obra absurdista del teatro hispanoamericano,⁷¹ aunque Piñera asegura incluso haberse adelantado al iniciador del teatro del absurdo, Eugène Ionesco, y *La cantante calva* (1950):

No es lo mismo vivir en La Habana de los años cuarenta que vivir en el París, Londres o Nueva York de esos años. Lo digo porque de haber vivido yo en esas capitales a estas alturas tendría el renombre que tienen Ionesco, Beckett, Pinter o Sartre. En 1943 escribí *Electra Garrigó* adelantándome así a *Las moscas* de Sartre; en 1948 escribí *Falsa alarma*, o sea dos años antes de que Ionesco estrenara en la Huchette su famosa *Soprano calva*. La primera de estas dos piezas citadas fue estrenada cinco años después (1948) y la segunda en 1957 (...) Todos cuantos han leído o visto (visto sólo en La Habana) están de acuerdo en que yo escribí una pieza del teatro del absurdo antes que Ionesco. ¿De qué me valió? Él puso su *Soprano calva* y se hizo famoso y entonces tuve que sufrir que Ionesco me había influido.⁷²

El investigador Luis F. González Cruz refiere otra obra, también de 1948, *Jesús*, casi ignorada por la crítica, que confirma a Piñera como “iniciador de la literatura del absurdo en Cuba, y refiriéndose al teatro, quizá en toda América Latina”.⁷³ Basada en la tradición bíblica, este moderno Jesús es un peluquero de barrio, a quien sus vecinos proclaman como el nuevo Mesías y le atribuyen milagros. Arrastrado por las circunstancias, el protagonista asume su nuevo rol, pero su comportamiento no corresponde al del personaje bíblico: cuando es abofeteado, en lugar de ofrecer la otra mejilla, devuelve la cachetada. En opinión del crítico literario, el absurdo en la obra del dramaturgo cubano parte de una “visión

⁶⁹ Daniel Zalacaín. “Virgilio Piñera: teatro cubano de la crueldad”, en Molinero. *Op. cit.*, p. 449.

⁷⁰ Piñera publica la obra en el número 22 de *Orígenes* en el verano de 1949, acompañando el primer capítulo de *Paradiso* de Lezama Lima.

⁷¹ Daniel Zalacaín. *Op. cit.*, p. 445.

⁷² Espinosa Domínguez. *Virgilio Piñera...*, p. 193.

⁷³ González Cruz. *Op. cit.*, p. 53.

escéptica, sarcástica y casi siempre humorística del mundo”;⁷⁴ pero Piñera ofrece su propia interpretación respecto a la presencia del absurdo en su trabajo literario:

Se supone que los críticos son personas penetrantes, que están informadas y que uno no se libra de los encasillamientos. Pero, francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Más bien pienso que todo eso estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en una isla desconectada del continente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos. Además, y a reserva de que Cuba cambie con el soplo vivificador de la Revolución, yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso.⁷⁵

De acuerdo con Daniel Zalacaín, su teatro se distingue por la constante experimentación “con recursos teatrales no tradicionales para presentar tanto la falta de lógica que según Piñera rige nuestro devenir diario (...), así como nuestra incapacidad para afrontar el caos que produce dicha irracionalidad. Muchos de sus personajes generalmente se desempeñan dentro de un mundo cerrado, prisioneros del miedo que les embarga y que les impide afrontar la realidad exterior”.⁷⁶ Este crítico señala la pieza *Dos viejos pánicos* (1968), ganadora del premio Casa de las Américas, como uno de los mejores ejemplos del juego teatral de Piñera para “mostrar la existencia absurda y carente de sentido del hombre moderno”.⁷⁷ La acción se desarrolla en mundo cerrado donde sus protagonistas, Tabo y Tota, una pareja de sesentones, “luchan entre sí para cometer un asesinato: matar el miedo”⁷⁸ y crean a otros personajes idénticos a ellos para asesinarlos:

Se trata del miedo pánico (miedo total) de dos viejos. Tota y Tabo le tienen miedo a la vida. Es un miedo primigenio: no quieren comprometerse por miedo a

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ Pérez León. *Op. cit.*, p. 41.

⁷⁶ Zalacaín. *Op. cit.*, p. 449.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Ibid.* p. 446.

las consecuencias de sus actos. Cuando se rehúsa asumir la vida y las consecuencias de vivirla, entonces sólo queda el juego..., jugar a que se vive.⁷⁹

El ejercicio autobiográfico presente en sus cuentos también se manifiesta en su teatro con la pieza *Aire frío* que escribe en 1958; a su regreso de Argentina: “siente la necesidad de juzgar y de contarnos la vida de su familia, y por tanto, su propia vida”.⁸⁰ La trama refleja la “frustración tanto económica como moral de cualquier familia cubana de clase media (...) Los personajes de Piñera se aferran a pequeñas ilusiones como modo de escape a la realidad que los enajena y confunde”.⁸¹

En el 58 había llegado de Buenos Aires y encontré mi casa como hacía cuarenta años que existía; la misma economía deficiente, los mismos muebles, las mismas caras. Eso me decidió —era una vieja idea— a contar la historia de mi familia. Tema espinoso, porque se trata de mi propia familia, pero así y todo, reflejé o traté de reflejar en esa obra todo lo que era la sociedad cubana, digamos desde el inicio de la república a nuestros días, aunque la obra transcurre entre los años 1942 y 58.⁸²

Piñera regresa definitivamente a Cuba en 1959 “con la idea de impulsar un nuevo tipo de teatro cubano”⁸³ y se integra como colaborador al periódico *Revolución*, dirigido por Carlos Franqui y después a la revista literaria *Lunes de Revolución*, dirigida por Guillermo Cabrera Infante, quien le convence de publicar en 1960 su *Teatro completo*, en cuyo prólogo el dramaturgo escribe: “Soy absurdo y existencialista, pero a la cubana”.⁸⁴

Arrufat señala que después de *Aire frío* su producción teatral decae. Durante seis años sólo produce dos piezas cortas: *El flaco y el gordo*, de 1959, y *Siempre se olvida algo*, de

⁷⁹ Virgilio Piñera citado por Espinosa Domínguez. *Virgilio Piñera...*, p. 259.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 236.

⁸¹ Nicolás Dorr citado por Espinosa Domínguez. *Virgilio Piñera...*, p. 237.

⁸² Virgilio Piñera citado por Espinosa Domínguez. *Virgilio Piñera...*, p. 193.

⁸³ Oviedo. *Op. cit.*, p. 342.

⁸⁴ Piñera. *Cuentos de la risa...*, p. 60.

1964: “Su actividad teatral agotada, Piñera parece entrar en una de esas crisis habituales en un creador cuando termina una obra de culminación, lo que vino a significar *Aire frío*”.⁸⁵ Se concentra entonces en la poesía antes de entregarse a la escritura de *El no* en 1965, obra que marca el inicio de su etapa final como dramaturgo y termina en 1973 con *Las escapatorias de Laura y Óscar*:

Escribir teatro fue una de sus grandes vocaciones. Lo hacía con rapidez y gran facilidad. No obstante, en el curso de estos años de creación teatral, no llegó a ver representada ninguna de las piezas de ese período (...) En sus ensayos y artículos sobre el teatro con frecuencia insistió en la necesidad para un dramaturgo de estrenar lo que escribía, tanto como perfeccionamiento que como estímulo para su obra futura. Pero Virgilio no tuvo más estímulo que la lectura en voz alta de sus piezas en casa de amigos, dramaturgos como él. Esta etapa final, quizá la más importante de su creación escénica, (...) deja un saldo de diez obras en nueve años, permaneció ignorada para lectores y espectadores.⁸⁶

En 1970 comienza un periodo de silencio en torno a la obra de Piñera. El crítico Enrico María Santí explica cómo en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971, Fidel Castro “liquida el proyecto de apertura” con que comenzó la Revolución Cubana “en respuesta a la reacción internacional al llamado caso Padilla”.⁸⁷ La polémica surge por la publicación del poemario de Heberto Padilla *Fuera de juego*, en 1968, galardonado con el Premio Nacional de Poesía pero considerado como “contrarrevolucionario” por el régimen cubano. Padilla es encarcelado en 1971 y tras 38 días de confinamiento, pronuncia un discurso de “mea culpa”, conocido como La Autocrítica, en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. El hecho mereció el repudio de intelectuales como Jean Paul Sartre,

⁸⁵ Antón Arrufat. “Un poco de Piñera”, en Molinero. *Op. cit.*, p. 64.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ Santí. *Op. cit.*, p. 91.

Marguerite Duras, Susan Sontag, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, entre otros:

Entre 1959 y 1968, Piñera publica en revistas como *Lunes de Revolución*, *La Gaceta de Cuba*, *Unión* y *Casa de las Américas*, “múltiples ensayos y artículos donde asumía una identidad revolucionaria”;⁸⁸ pero el “romance” con el nuevo régimen acaba y a partir de 1971 opta por la estrategia del “silencio”, es decir, “callar en público las desavenencias con el régimen y, a la vez, comunicarlas, profusamente en la esfera privada: a amigos, familiares y amantes.”⁸⁹

Virgilio sufrirá en carne propia las consecuencias del mencionado Congreso de Educación y Cultura de 1971, en que se establecieron los parámetros que debían cumplir los artistas o de otro modo, abandonar el medio artístico:

Uno de esos parámetros era no ser homosexual y Virgilio Piñera lo era demasiado; otro parámetro era crear un arte “comprometido” y “revolucionario” y Virgilio nunca aprendió a hacer otra cosa que literatura... Sin juicio ni audiencias públicas, fue condenado del modo más terrible: no se le representó más, ni se le publicó, ni siquiera se le mencionó en estudios y reseñas.⁹⁰

Arrufat, albacea literario de Piñera, recuerda la década de los setenta como los años de la muerte civil del escritor:

La burocracia de la década nos había configurado en esa “extraña latitud” del ser: la muerte en vida. Nos impuso que muriéramos como escritores y continuáramos viviendo como disciplinados ciudadanos (...) Nuestros libros dejaron de publicarse, los publicados fueron recogidos de las librerías y subrepticamente retirados de los estantes de las bibliotecas públicas. Las piezas teatrales que habíamos escrito desaparecieron de los escenarios. Fuimos sacados de nuestros empleos y enviados a trabajar donde nadie nos conociera, en bibliotecas alejadas

⁸⁸ Rojas. *Op. cit.*, p. 20.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁰ Leonardo Padura Fuentes. “Historia de una salación: el destino trágico de Virgilio Piñera”, en Molinero. *Op. cit.*, p. 101.

de la ciudad, imprentas de textos escolares y fundiciones de acero. Piñera se convirtió por decisión de un funcionario, en un traductor de literatura africana de lengua francesa.⁹¹

Piñera fallece en octubre de 1979 a consecuencia de un infarto masivo, dejando cientos de páginas inéditas. De manera póstuma se editan las colecciones de cuentos *Un fogonazo* (1987) y *Muecas para escribientes* (1987), así como más de 80 poemas recogidos en *Una broma colosal* y las piezas teatrales *El no*, *Una caja de zapatos vacía*, *Las escapatorias de Laura y Oscar* y *Un arropamiento sartorial en la cueva platónica*.

Al revisar sus papeles inéditos, me parece encontrar una contradicción en su personalidad, entre las muy variadas que puede haber en una persona (...) En diversas ocasiones le oí despreciar el juicio de la posteridad, mostrarse incrédulo en los valores históricos (...) A esto se unió su aparente desinterés por la conservación de sus textos. Y este hombre que se expresó de tal modo en público, guardó celosamente no sólo los originales, manuscritos y mecanografiados de sus obras ya impresas, sino los esbozos y bocetos previos, las minuciosas notas que tomó antes de empezarlas, redactó una autobiografía inconclusa y llevó un diario del cual quedaron fragmentos, dejó copias de las cartas que envió, conservó casi todas las que recibió, pensamientos ocasionales escritos velozmente en hojitas.⁹²

Su obra empieza a ser revalorada en Cuba a partir de los años noventa, cuando el gobierno “comienza a honrar a quienes habían muerto o morirían en la isla, aunque no propiamente del lado socialista”⁹³ como José Lezama Lima, Eliseo Diego, Dulce María Loynaz y Virgilio Piñera; así como a algunos escritores muertos en el exilio y opositores al régimen como Gastón Baquero, Severo Sarduy, Jorge Mañach y Lydia Cabrera:

El amago de incorporar esas figuras al panteón oficial —facilitada por el hecho de que se trata de intelectuales que produjeron buena parte de sus obras antes del cisma de 1959 o que, como en el caso de Sarduy, se mantuvieron alejados del intervencionismo público contra el régimen— busca un reconocimiento velado, nunca explícito, de que el canon de la cultura cubana ya no responde a

⁹¹ Arrufat. “Un poco de Piñera...”, p. 32.

⁹² Arrufat citado por Espinosa Domínguez. *Virgilio Piñera...*, p. 352.

⁹³ Rojas. *Op. cit.*, p. 15.

determinaciones ideológicas, políticas o territoriales, y que la pertenencia al mismo de una obra o un creador anticomunista o exiliado está garantizado.⁹⁴

Piñera confeccionó —utilizando sus propias palabras— un “plato supremo” con el cuento, la novela, el ensayo y el teatro. Una obra cuya coherencia descansa en “la enajenación, el absurdo, el aislamiento, el humor negro, lo grotesco y la degradación, constituyendo en conjunto la base de su estética tanto narrativa como dramática”.⁹⁵

1.3. La poética de Virgilio Piñera

Virgilio Piñera se interrogó sobre los problemas de la literatura y la tarea del escritor en su obra de ficción y ensayística. Creía en la invención literaria como única razón del escritor y en la “sorpresa literaria” como el principal móvil del artista: “producir, a través de una expresión nueva, ese imponderable que espera el lector y que se llama la sorpresa literaria, la sorpresa por invención”.⁹⁶ Su obra *Electra Garrigó* (1941) marca el inicio del teatro moderno en Cuba,⁹⁷ participa en la renovación de la poesía como parte del grupo *Orígenes* (1944-1956), formado alrededor de la figura de José Lezama Lima, y con sus *Cuentos fríos*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 16

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Virgilio Piñera. “El secreto de Kafka”, en Piñera. *Poesía y crítica...*, p. 230.

⁹⁷ “Cuando en 1941 Virgilio Piñera convierte la tragedia de Sófocles en una parodia habanera, comienza, al decir de los críticos, la moderna dramaturgia cubana”. Carlos Espinosa Domínguez, ed. *Teatro cubano contemporáneo...*, p. 9.

(1956) contribuye a la revitalización del género al conjugar en sus narraciones lo grotesco, el absurdo y el humor.

Antón Arrufat, encargado de las publicaciones póstumas de la obra piñeriana, distingue dos épocas en la escritura de Piñera marcadas por un inicial desencanto del valor de la literatura y hacia el final de su vida, en la década del setenta, su revaloración. Ese desencanto lo lleva a mantener una “posición crítica frente al artificio y las falsedades a los que conduce una excesiva actitud literaria ante la vida” y encuentra expresión en su creación literaria: “Lenguaje despojado y casi coloquial, adjetivación neutra, ausencia de descripciones sublimadoras del paisaje”.⁹⁸

Piñera se oponía a la ornamentación en la escritura. Sus cuentos son un ejemplo de esa economía de recursos: acción concentrada y escuetas descripciones de lugares y personajes. En el prólogo a la edición argentina de sus *Cuentos fríos* (1956) explica que son fríos porque “se limitan a exponer los puros hechos”:

Yo detestaba la literatura fatalmente patética, esa que se hace a base de ofrecerle al lector una realidad hecha con golpes de efecto; o esa otra que se pierde en descripciones almibaradas de personas y lugares.⁹⁹

El título de la colección, publicada originalmente en Buenos Aires, también alude al “infierno” de la literatura:

¡Qué va! Yo, en el momento de la creación también sufro una desazón, pero como dije ya hace tiempo en una entrevista que ustedes conocen, el mundo de la literatura es un mundo frío. Es el único infierno frío que existe. Por eso le puse a mis cuentos *Cuentos fríos*. Yo soy así, como un hielo; aparentemente no sucede nada, pero tras ese cristal, esa superficie, está el infierno del creador.¹⁰⁰

⁹⁸ Antón Arrufat. Prólogo a Virgilio Piñera. *La isla en peso*. Barcelona: Tusquets, 2000. p.13.

⁹⁹ Piñera en Espinosa Domínguez. *Virgilio Piñera...*, p. 183.

¹⁰⁰ “Entrevista con Yonny Ibáñez”, en Molinero. *Op. cit.*, p. 481.

En cuentos como *Grafomanía*, *Un jesuita en la literatura*, *Concilio y discurso*, *Vea y oiga*, pertenecientes a la colección publicada de manera póstuma *Muecas para escritores* (1987), se encuentra “una exposición, en el plano de la parodia burlesca, de sus opiniones y expectativas acerca del valor histórico de la literatura”.¹⁰¹ Piñera reivindica en sus cuentos la naturaleza grotesca y escatológica de su obra y define a la literatura como “una defecación de la materia transformada”.¹⁰²

Según Arrufat, el narrador cubano siempre estuvo preocupado por el futuro de su obra como deja ver en *Un jesuita de la literatura*, cuento que puede ser leído como “una dramática confesión al revés”: “Fue una constante de su personalidad invertir, mediante la farsa, sus más entrañables y graves aspiraciones”.¹⁰³

De pronto me encuentro con un colega:

—¿Paseando?

El laureado contesta por mí:

—Acaban de conferirme el Nobel.

—¿Estás en Babia? Te pregunto si paseas.

—¿Te das cuenta? A la par de Valery, de Gide, de Thomas Mann...

—Bueno, si no quieres hablar... ¿Te ha dolido que me dieran el premio por mi libro de poemas?

No obstante mi íntimo convencimiento de la grandeza de mi obra literaria, no las tenía todas conmigo. En el Nobel hay muchos interesados y muchos intereses.

—Tu grosería es imperdonable. Bueno, te dejo. A menos que despegues los labios y te excuses. ¿No? Arrivederci, caro.

Y el colega se marcha, ofendido. Ahora contará a todos los colegas que mi envidia es tan rastrera que le negué el saludo. Y tú, laureado, hundiéndome cada vez más en el fango. Esto no se queda así; esto se hincha; esto hay que lavarlo con sangre...

Pobre de ti; jamás podrás matar al laureado. Hace rato que el avión lo transporta hacia Estocolmo.

¹⁰¹ Arrufat. Prólogo a *La isla...*, p.16.

¹⁰² Piñera recurre a la escatología como herramienta humorística, volviendo ridículo lo que se considera como superior y correcto.

¹⁰³ *Idem*.

Al esfumarse ese yo mío encarnado en el laureado con el Nobel, me quedo con el único que yo tengo, el que tendrá que volver fatalmente a su apartamento y proseguir su lucha contra la maquineta. (*Un jesuita en la literatura*, p. 358).

En una entrevista de 1976 con el pintor y escritor Juan Ibáñez Gómez (Yonny), Piñera ironiza: “¡Por favor! Ése es un premio político. No quiere decir que porque ganas el Nobel eres un buen escritor (...) Yo sólo quiero del Nobel los 40,000 mil dólares”.¹⁰⁴

En *Opciones de Lezama* (1969), ensayo dedicado a la poesía del fundador de la revista *Orígenes*, Piñera reflexiona sobre la posteridad de su obra:

Todo gira en torno a la suprema pregunta: ¿Soy o no soy un gran escritor? El resto lo constituyen las atroces variantes: ¿seré tan sólo un escritor para escritores? ¿O un escritor hecho de otros escritores? ¿Quedaré como un conversador, eso sí, inimitable, pero nada más que un conversador? ¿Me quedaré perdido entre los poetas menores? ¿O seré uno de tantos novelistas leídos por una docena de personas?¹⁰⁵

Líneas adelante se responde a sí mismo al afirmar que la clarividencia del escritor empieza y termina en la escritura: “Sólo puede servir a manera de radar que señala al autor el camino a seguir, pero resulta inútil aplicarla con el objeto de indagar en su futuridad como escritor reconocido”.¹⁰⁶

Yo soy un escritor agradable, modesto, que abrió algunas puertas a los que venían detrás, pero nada más. ¡Y ni pensar que mi obra poseía la categoría de mundial o trascendental! —baja la cabeza y mira al suelo, después a alguien mientras fuma sereno.¹⁰⁷

En cuanto a la poesía, Virgilio pensaba que el poeta debía trabajar siguiendo un plan, con el único fin de lograr la unidad del poema, amenazada por la “peligrosa deidad de la inspiración”:

¹⁰⁴ “Entrevista con Yonny Ibáñez”, en Molinero. *Op. cit.*, p. 482.

¹⁰⁵ Virgilio Piñera. “Opciones de Lezama”, en Piñera. *Poesía y crítica...*, pp. 261-262.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 262.

¹⁰⁷ “Entrevista con Yonny Ibáñez...”, en Molinero. *Op. cit.*, p. 482.

Tocamos aquí el problema de la concentración poética (...) Si como dice Bretón la ‘poesía es una rosa de hierro’, qué poder de concentración no hará falta para arrancarla intacta de su tallo. El poeta que se pusiera a darle palos de ciego le arrancaría un pétalo o la mitad de un pétalo, con lo cual, sin duda, se apropiaría algo de ella pero malograría la unidad de la poesía, que es, en última instancia, el objetivo perseguido.¹⁰⁸

Ya hemos dicho que Piñera se consideraba a sí mismo como un “poeta ocasional” y aunque en su juventud la poesía ocupó la parte central de su escritura —debutó en 1941 con el poema *Las furias* y Juan Ramón Jiménez lo incluyó en la antología *La poesía cubana en 1936*—, dejó de publicar sus poemas en sus años de madurez: “En un momento, difícil de fijar, comenzó su desinterés por la poesía. O más exactamente, perdió interés en publicarla. No ocurrió de pronto, pero sí paulatinamente”.¹⁰⁹ Arrufat atribuye a la imposibilidad del escritor para pagarse ediciones propias y al peso de su obra dramática, la escasa publicación de su poesía: “Sus discrepancias y concepto de la literatura lo llevaron a enajenarse de uno de los centros actuantes de su momento: primero del grupo *Espuela de Plata*, después del de *Orígenes*”.¹¹⁰

Casi al final de su vida, Piñera se preocupó por preparar para su publicación los poemas escritos a partir de 1969, bajo el título de *Una broma colosal*, y que reflejan una influencia de Baudelaire:

Ambos tuvieron interés en el soneto y desinterés por la naturaleza, sintieron la atracción por la máscara y lo artificial, por la pesadilla y el sueño, por el cuerpo como esplendor momentáneo y carroña futura. Fueron poetas de la vida urbana y de la modernidad (...) Seducidos por las deformidades corporales, expresaron las antinomias entre lo bello y la fealdad. Fueron temerosos del paso del tiempo y partidarios de la sinceridad (...) Atentos a la poesía de la vida cotidiana, revelaron

¹⁰⁸ Virgilio Piñera. “La poesía cubana del siglo XIX”, en Piñera. *Poesía y crítica...*, p. 188.

¹⁰⁹ Arrufat. Prologo a *Poesía y crítica...*, p. 9.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

situaciones grotescas, existencias inútiles en los repliegues de las grandes ciudades, el nexo de la ternura y la ironía.¹¹¹

En el ensayo *Erística sobre Valéry* se pueden encontrar algunas de sus reflexiones sobre la poesía: “Ante la poesía de un poeta la pregunta esencial podría ser formulada de este modo: ¿cómo ha sido resuelta la tragedia de la palabra? Se procede con palabras, se maneja un *logos* impuro; si después aparecen en la retorta nada más que palabras, la poesía está perdida”.¹¹²

Autoproclamado “lobo feroz de la literatura cubana”, pregonaba que en el arte “quien no se arriesga no cruza la mar” y consecuente con esta idea, Piñera produjo un teatro de vanguardia: “Era nuestro destino histórico desempeñar el papel de precursores”.¹¹³

Se habla mucho sobre el teatro; en realidad, nadie sabe lo que en esencia, es el teatro. Como sabemos todos, teatro procede de la palabra griega *zeatron*, que significa mirar, pero en relación con una comprensión y aprehensión del teatro, podríamos decir que “el que más mira menos ve”. Y entre los interesados por el teatro y entre los que más miran menos ven, yo, sumido por así decir en las tinieblas de la escena.¹¹⁴

Piñera escribe en el prólogo a su *Teatro completo*, editado en Cuba en 1960: “Porque más que todo mi teatro es cubano, y ya eso se verá algún día”,¹¹⁵ como ya había manifestado respecto a la pregunta de si sus cuentos eran cubanos:

¿Y qué pueden ser sino cubanos? No los ha escrito ni un francés ni un japonés, los ha escrito Virgilio Piñera (...) Además, están escritos en idioma cubano, no en español, que es un idioma que me resulta extremadamente difícil de leer. Además, los temas son cubanos, unos encubiertos, otros descubiertos. ¿Quieres una

¹¹¹ Piñera. *Poesía y crítica...*, pp. 18-19.

¹¹² Virgilio Piñera. “Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía”, en Piñera. *Poesía y crítica...*, p. 155.

¹¹³ Virgilio Piñera citado por: Espinosa Domínguez, ed. *Teatro cubano...*, p. 18.

¹¹⁴ Virgilio Piñera. “Se habla mucho...” en *Conjunto*, no. 61 y 62. Julio-diciembre 1984. La Habana: Casa de las Américas. p. 57.

¹¹⁵ *Historia de la Literatura Cubana. Tomo II...*, p. 637.

justificación más científica? Pues ahí va: cuando estos cuentos fueron escritos, mi cuerpo se movía con lo cubano —calles, casas, solares, casas de huéspedes, fondas, mercados, en una palabra respiraba lo cubano por todos sus poros. Un cuerpo que se alimenta con productos cubanos tanto materiales como síquicos sólo puede expulsar residuos cubanos. Y digo expulsar y digo residuos porque la literatura no es otra cosa que una defecación de la materia transformada.¹¹⁶

Renovó el teatro cubano al sacarlo de “los viejos moldes naturalistas, de las superficiales comedias de salón, y lo puso dentro de las corrientes de las ideas de nuestro tiempo”,¹¹⁷ a la vez que intentó reflejar el carácter del cubano en obras como *Electra Garrigó*:

Bueno, me dije, Electra, Agamenón, Clitemnestra, tendrán que seguir siendo los mismos. Vamos para dos mil años que fueron creados por unos autores que conocían muy bien a su pueblo. Pero también me dije a propósito del pueblo, es decir, de mi pueblo ¿no sería posible cubanizarlos? A mi entender el cubano se define por la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas.¹¹⁸

Piñera mantuvo una “irrenunciable necesidad de deshacer normas, estilos, valores éticos” a través de la escritura:¹¹⁹

No quiero decir que el escritor ande buscando el duelo bobo o salga a la calle a disparar tiros a la gente. El sacrificio de la vida radica en sufrir mil y una privaciones desde el hambre hasta el exilio voluntario, a fin de defender las ideas, de mantener una línea de conducta inquebrantable.¹²⁰

Irónico y burlón atajaba con evasivas las explicaciones sobre su obra, convencido de que su escritura se bastaba a sí misma para explicarse, tal como manifestó en una encuesta publicada por *La Gaceta de Cuba* en 1970 al responder cómo definiría su obra: “En el sentido de la escritura, una labor acumulativa. Es una cuestión de ir acomodando palabras,

¹¹⁶ Espinosa Domínguez. *Virgilio Piñera...*, p. 186.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.162.

¹¹⁸ Piñera. “Piñera teatral”, en *Op. cit.*, p. 638.

¹¹⁹ Enrique Sáinz. *La poesía de Virgilio*. La Habana: Letras Cubanas, 2001. p.168.

¹²⁰ Piñera en Espinosa Domínguez. *Op. cit.*, p. 100.

las que según el acierto o desacierto darán o no la obra literaria (...) Si en mis obras hay constantes, a los críticos corresponde fijarlas. Sólo sé que hay constancias. Y constancia”.¹²¹

Piñera se mantuvo fiel a sus convicciones como escritor, al margen de la crítica literaria: “¿Qué espero de la crítica? Sólo golpes. Cada vez más fuertes. Son altamente estimulantes”¹²². Escribió guiado por lo que llamó la autonomía del arte: “Jamás el verdadero artista habló de una misión que cumplir, pues: ¿No era él mismo dicha misión?”¹²³

¹²¹ Encuesta publicada en *La Gaceta de Cuba*, no. 85, agosto/septiembre 1970. Citada por Espinosa Domínguez. *Virgilio Piñera...*, p. 267.

¹²² *Idem*.

¹²³ Piñera. “En el país...”, p. 140.

CAPÍTULO 2

TEORÍAS DE LO GROTESCO

2.1. El término grotesco

Lo grotesco como arte deformador no es un fenómeno exclusivo del siglo XX, se puede encontrar en François Rabelais, en la *comedia dell'arte*, en las comedias de Molière, en las parodias del siglo XVII, en la obra de Francisco de Quevedo, en las novelas filosóficas de Voltaire y Diderot y en las obras de Jonathan Swift; también está presente en otras formas del arte como la pintura y la escultura. Desde las primeras aproximaciones a lo grotesco su definición ha suscitado controversia. No es la intención de este trabajo revisar cada una de las teorías conocidas sino ocuparnos de aquéllas que nos ayudarán a caracterizar el tratamiento grotesco de los cuentos de Virgilio Piñera.

En un principio lo “grotesco” se utilizó para describir las pinturas halladas alrededor del año 1500 en las termas romanas que mezclaban elementos animales, humanos y vegetales, y en su composición violaban las leyes de simetría y proporción. Se les denominó *grotesca*, un derivado del sustantivo italiano *grotta* (gruta).

2.2. Wolfgang Kayser: primer tratado moderno

En el siglo XX se generaron varias definiciones de lo grotesco, comenzaremos esta revisión con *El grotesco en arte y literatura* (1957) del crítico alemán Wolfgang Kayser, considerado el primer tratado moderno sobre el tema. Intenta establecer una estructura fundamental de lo grotesco, perceptible en una obra de arte. Concluye que lo grotesco es inherente a la idea del derrumbe de las categorías que orientan nuestra concepción del mundo por la eliminación de las leyes de la estética, la distorsión de tamaños y formas naturales.

Para Kayser, lo grotesco no sólo designa lo que es deforme sino todos aquellos actos o expresiones que ponen de manifiesto los aspectos sórdidos y repulsivos de la vida:¹²⁴

Lo grotesco es un mundo que se vuelve extraño. Pero esto requiere de una explicación adicional. Visto desde fuera, el mundo de los cuentos de hadas podría ser considerado también como un universo extraño e insólito pero los elementos que en él nos parecen familiares y naturales no se convierten repentinamente en extraños y siniestros. Es nuestro mundo el que repentinamente se transforma en un mundo ajeno.¹²⁵

Para Kayser, lo grotesco “no se trata del miedo a la muerte sino a la angustia ante la vida”,¹²⁶ y es la expresión de un mundo cotidiano que se torna extraño y esta extrañeza puede ser cómica o aterradora; es un juego con lo absurdo en el sentido de que “el artista grotesco juega, mitad riendo, mitad aterrizado, con los absurdos de la existencia y es un intento por controlar y exorcizar los elementos demoníacos del mundo”.¹²⁷

2.3. Philip J. Thomson: lo cómico y lo aterrador

¹²⁴ Carmen L. Torres. *Estrategias humorísticas en la cuentística de Virgilio Piñera*. New Brunswick: State University of New Jersey, 1988. p. 81.

¹²⁵ Wolfgang Kayser. *El grotesco en arte y literatura*. Buenos Aires: Nova, s/f. p. 183.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 225.

¹²⁷ Philip John Thomson. *The grotesque*. London: Methuen, 1972. p. 18.

Philip J. Thomson en *The grotesque* (1972) distingue las nociones recurrentes de lo grotesco, con miras a establecer una nueva definición:¹²⁸

1. La falta de armonía. “Whether this is referred to as conflict, clash, mixture of the heterogeneous (...) This disharmony has been seen, not merely in the work of art as such, but also in the reaction it produces”.¹²⁹
2. Lo cómico y lo aterrador. “The grotesque as essentially a mixture in some way or other of both of the comic and the terrifying (or the disgusting, repulsive, etc.)”.¹³⁰
3. Lo grotesco es extravagante y da lugar a la exageración. “Far from possessing an affinity with the fantastic, it is precisely the conviction that the grotesque world, however strange, is yet our world, real and immediate, which makes the grotesque so powerful”.¹³¹

Después de establecer las características de lo grotesco, Thomson ofrece su definición: “The abnormal is a secondary factor of great importance but subsidiary of the grotesque, the unresolved clash of incompatibles in work and response. It is significant that this clash is paralleled by the ambivalent nature of the abnormal as present in the grotesque: we might consider a secondary definition of the grotesque to be ambivalent abnormal”.¹³²

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 20-26.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 20. “Sea referida como conflicto, choque o mezcla de lo heterogéneo (...) Esta falta de armonía no sólo se manifiesta en la obra de arte sino también en la reacción que produce”. (La traducción es mía).

¹³⁰ *Ibid.*, p. 2. “Lo grotesco esencialmente es la mezcla de lo cómico y lo aterrador, (o de lo desagradable y repulsivo)”. (Traducción, mía).

¹³¹ *Ibid.*, p. 23. “Lejos de poseer una afinidad con lo fantástico, el que el mundo de lo grotesco, aunque extraño, sea nuestro mundo real e inmediato, es lo que lo hace tan poderoso”. (Traducción, mía). Aunque en los cuentos de Piñera conviven lo grotesco y lo fantástico. Kayser también destaca el desequilibrio de las proporciones y la destrucción de la simetría como rasgo característico de lo grotesco. Véase Kayser. *Op. cit.*, p. 19.

¹³² Thomson. *Op. cit.*, p. 27. “La anormalidad física es un factor de gran importancia pero secundario de lo grotesco, el choque irresuelto de incompatibilidades en la obra y la reacción que provoca. Este choque tiene un paralelo en la naturaleza ambivalente de lo anormal como se presenta en lo grotesco. Podemos considerar

La deformidad física es un componente dominante de lo grotesco como Thomson y otros autores han señalado. Bernard McElroy, por ejemplo, establece que una fuente de lo grotesco es la fascinación que siente el hombre por lo deforme. Y sostiene que hay suficientes ejemplos en la literatura y el cine que documentan esta fascinación, por ejemplo las películas¹³³ *Fenómenos* (1932) de Tod Browning, *El hombre elefante* (1980) de David Lynch o *El joven manos de tijera* (1990) de Tim Burton; y en la literatura, *El jorobado de Nuestra Señora de París*, de Victor Hugo, *La tiendita de los horrores* de Charles Dickens o *Geek Love*¹³⁴ de Katherine Dunn.

Lee Byron Jennings destaca la deformidad física como característica de lo grotesco y coincide en que provoca en el espectador una combinación de miedo y comicidad: “There is a change for the worse, a process of decay or disintegration, a progression from the beautiful to the ugly, the harmonious to the disharmonious, the healthy to the diseased”.¹³⁵

2.4. El realismo grotesco de Mijail Bajtin

Mijail Bajtin encuentra en la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento, las raíces de lo que denomina *realismo grotesco*, cuyo rasgo sobresaliente es la degradación

como una definición secundaria de lo grotesco el ser anormal ambivalente”. (Traducción, mía).

¹³³ Para abundar en el tema sugiero consultar Rafael Aviña. *El cine de la paranoia*. México: Times editores, 1999. 143 p.

¹³⁴ Relata la historia de los Binewski, una familia criada expresamente para ser atracciones de circo.

¹³⁵ Lee Byron Jennings. “The Ludicrous Demon: Aspectos of the Grotesque in German Post-Romantic Prose”, citado por James Iffland. *Quevedo and the grotesque*. London: Thamesis, 1978. p. 30. “Implica un cambio para empeorar, un proceso de decadencia, descomposición o desintegración, la transformación de lo bello en lo feo, de lo sano en lo enfermo y de lo armónico en lo inarmónico”. (Traducción, mía.)

o “transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”.¹³⁶

Una forma de vulgarizar es el empleo de la parodia carnavalesca, por el que se “crea un doble destronador, un mundo al revés”¹³⁷ y a diferencia de la parodia moderna, posee un sentido positivo y regenerador.

En su estudio sobre lo grotesco, la representación del cuerpo posee un papel preponderante. En los cuentos de Piñera, “los sufrimientos del hombre se proyectan en el cuerpo, el cual es víctima de mutilaciones burlonas y deformaciones caricaturescas”.¹³⁸

Bajtín examina las fuentes medievales del modo grotesco de representar el cuerpo:

1. Ciclo de leyendas y obras literarias inspiradas en las “maravillas de la India”. Son relatos de tesoros, flora y fauna de la India que también referían historias fantásticas: diablos que escupían fuego, flores encantadas y la fuente de la Juventud. Describían animales reales y bestias fantásticas. El ciclo de maravillas de la India inspiró numerosas pinturas y fueron fuentes esenciales de los *bestiarios* de la Edad Media.
2. La representación de los misterios y diabladas medievales. En las plazas públicas se mostraban los suplicios corporales: cuerpos quemados en la hoguera, mutilados o cortados en pedazos. Eran muy exitosas entre las clases populares. La imagen grotesca de la *boca abierta* se origina en las diabladas para simbolizar la entrada al infierno.

¹³⁶ Mijail Bajtín. *La cultura popular de la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1971. p. 24.

¹³⁷ Tae J. Kim Park. *La carnavalización del lenguaje en Cristóbal Nonato*. México: El autor, 1994. p. 37.

¹³⁸ Torres. *Op. cit.*, p. 85.

3. Las reliquias. Depositadas en iglesias y monasterios, eran descritas de un modo grotesco.
4. Réplicas grotescas del hombre: payasos, monstruos, saltimbanquis, bufones e imitadores. Estos personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media no eran actores sino que desempeñaban su papel en todas las circunstancias de su vida.

De acuerdo con Bajtin, el cuerpo grotesco es imperfecto, no está bien delimitado, se desborda y rebasa sus propios límites. En las imágenes grotescas hay predilección por el vientre, el falo, la boca y las nalgas, porque a través de estas partes, el cuerpo se abre al mundo o penetra en él. También se refiere a las excrecencias, la materia fecal “es la alegre materia que rebaja y alivia, transformando el miedo en risa, al temor cósmico en alegre espantajo de carnaval”.¹³⁹

La tendencia de la imagen grotesca del cuerpo “es exhibir *dos cuerpos en uno*, uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo”,¹⁴⁰ se trata por tanto de imágenes ambivalentes, por ejemplo, la *muerte embarazada*, de la que Piñera nos ofrece su propia versión en el cuento *El crecimiento del señor Madrigal*, donde un hombre da a luz a su propia muerte.

Bajtin coincide con otros autores en la exageración y la deformación como característica de la imagen grotesca. Sin embargo, difiere en el efecto que produce, no es la

¹³⁹ Bajtin. *Op. cit.*, p. 301.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 302.

risa amarga que propone Kayser, ni la presencia de lo cómico y lo aterrador que propone Thomson, sino una risa alegre y jocosa.

2.5. Los esperpentos de Valle-Inclán

Para terminar esta revisión de las teorías sobre lo grotesco deseamos añadir a un autor que si bien no generó una teoría como tal, integró en su obra la tradición de lo grotesco: Ramón del Valle-Inclán. Nos interesan en particular sus técnicas de la deformación empleadas en el esperpento. La deformación esperpéntica se manifiesta en la “degradación del medio social, de los personajes dramáticos y del lenguaje”.¹⁴¹ Valle-Inclán distorsiona y exagera los rasgos físicos de sus personajes y los coloca en posiciones grotescas. Sus personajes “bajo la mirada burlona del lejano demiurgo y de su espejo deformante se transforman (...) en máquinas manejadas, en fantoches y en ridículas marionetas sin voluntad”.¹⁴² Los fantoches del esperpento “se convierten sencillamente en encarnaciones de la autocomprensión entre trágica y absurda del hombre moderno. En la risa propia de la farsa o burlona, que provoca el fantoche humano, se entremezclan ahora la compasión, el autoconocimiento y el miedo”.¹⁴³

El medio más importante para degradar a los personajes es la *esperpentización* del lenguaje: “va desde el título y los nombres, pasando por la caracterización mediante

¹⁴¹ Wilfried Floeck. “De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán”, en John Gabriele. *Suma valleincliniana*. Barcelona: Anthropos, 1992. p. 303.

¹⁴² *Ibid.*, p. 304.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 308.

latiguillos y acumulación de diminutivos afectivos, y sobre todo, de sufijos aumentativos con una connotación peyorativa”.¹⁴⁴

En el esperpento hay una intención paródica, “al situar la acción y los personajes en un contexto desvalorizador y al presentarlos desde una perspectiva de la distancia, los alienta de manera paródica y satírica y los ridiculiza”.¹⁴⁵ Los personajes se sitúan en un contexto de inversión de valores y de las leyes de la lógica, presentando una visión absurda de la existencia para expresar “la carencia de sentido y el aspecto gratuito de la vida y que expone lo que se estima a la vez como pavorosamente incongruente y ridículamente insensato”.¹⁴⁶

Floeck identifica los escenarios y personajes dominantes en el esperpento: burdeles, tabernas y cafés, antros de juego, sótanos sombríos, los patios interiores, las calles inseguras del Madrid nocturno; sus personajes son soldados borrachos, prostitutas y celestinas, pícaros y mendigos, artistas fracasados y bohemios.

Finalmente debemos decir que los *esperpentos* se enriquecen con el uso del *oxímoron*,¹⁴⁷ figura retórica que une dos elementos aparentemente contradictorios, y que fue uno de los tropos característicos del barroco y es también un elemento frecuente en los cuentos de Piñera.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 305.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 300.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴⁷ Recuérdese que el oxímoron es la figura semántica o tropo que resulta de la relación sintáctica de dos antónimos, generalmente está constituido por un sustantivo y un adjetivo que se vinculan en un contexto abstracto. El tropo es la figura que altera el significado de las expresiones. Cfr. Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995. p. 373 y 487.

Con lo hasta aquí expuesto veremos cómo en los cuentos piñerianos lo grotesco se convierte en una estética de la deformación corporal, que no es un ejercicio gratuito sino una vía para que el autor presente su visión del mundo.

CAPÍTULO 3

EL MUNDO ABSURDO

3.1. La arquitectura temporal

El tiempo no sólo es un pilar temático en la narrativa de Piñera sino un elemento clave en la estructura de sus cuentos: retrocede, se detiene o se desdobra¹⁴⁸. Barrenechea advierte que la “literatura contemporánea nos ha acostumbrado a la distorsión del orden temporal”,¹⁴⁹ y el cuentista cubano, como los narradores del siglo XX, se aparta de la secuencia cronológica de la narrativa clásica para contar sus historias.

Zavala explica que la narrativa clásica “es secuencial, y tanto la lógica de la narración como la construcción del espacio son organizados de acuerdo con el punto de vista de un observador particular y confiable, una especie de testigo con conocimiento de causa”,¹⁵⁰ mientras que la narrativa moderna se estructura a partir del concepto de espacialización del tiempo formulado por Joseph Frank:

¹⁴⁸ En este capítulo se echa mano de un texto de apoyo distinto por ser esencial para las consideraciones narrativas sobre el tiempo y el espacio. Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo Veintiuno, 1998. 191 p.

¹⁴⁹ Ana María Barrenechea. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: El Colegio de México, 1957. p. 105.

¹⁵⁰ Lauro Zavala. “Más allá del cine: Estética clásica, moderna y posmoderna”, en página electrónica xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/31estetica.pdf (Universidad Autónoma Metropolitana. Libros en línea.)

Los acontecimientos se ordenarán no ya a partir de un diagrama lineal, unidireccional causal, sino en una superficie continua y abierta en la que se yuxtaponen diferentes experiencias, tanto pasadas como presentes.¹⁵¹

El que vino a salvarme (1967) es un buen ejemplo de la arquitectura temporal de los cuentos de Piñera. Escrito en primera persona, quizá la forma más frecuente en sus relatos, el narrador-personaje es un anciano de 90 años obsesionado con anticipar el instante preciso de su muerte. Su relato inicia con el recuerdo de un par de episodios traumáticos de su infancia y juventud que no escapan al tono grotesco y escatológico del narrador cubano:

Siempre tuve un gran miedo: no saber cuándo moriría. Mi mujer afirmaba que la culpa era de mi padre; mi madre estaba agonizando, él me puso frente a ella y me obligó a besarla. Por esa época yo tenía diez años y ya sabemos todo eso de que la presencia de la muerte deja una profunda huella en los niños... No digo que la aseveración sea falsa, pero en mi caso es distinto. Lo que mi mujer ignora es que yo vi ajusticiar a un hombre, y lo vi por pura casualidad. Justicia irregular, es decir, dos hombres le tienden un lazo a otro hombre en el servicio sanitario de un cine y lo degüellan. ¿Cómo? Yo estaba encerrado haciendo caca y ellos no podían verme; estaban en los mingitorios. Yo hacía caca plácidamente y de pronto oí: “Pero no van a matarme...”. Miré por el enrejillado, y entonces vi una navaja cortando un pescuezo, sentí un alarido, sangre a borbotones y piernas que se alejan a toda prisa (...) Bueno, no vayan a pensar que, en lo sucesivo iba a tener miedo de ser degollado. (...) No, no era ése mi miedo; el que yo sentí, justo en el momento en que degollaban al tipo, se podía expresar en una frase: ¿cuál es la hora? (*El que vino a salvarme*, p. 261.)¹⁵²

El relato del protagonista se estructura a partir del recuento de episodios del pasado asociados a esa “curiosidad enfermiza y devoradora” por adivinar el instante preciso de su muerte. Este salto inicial al pasado no sólo cumple una función explicativa dentro del relato al proporcionar información sobre el conflicto del personaje sino también contribuye a crear tensión:

¹⁵¹ Belén Gache. “Los códigos gráficos de Rayuela, de Julio Cortázar”, en página electrónica <http://www.fin.delmundo.com.ar/belengache/cortazar1.htm> (IV Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica, La Coruña, España, septiembre de 1999.)

¹⁵² Virgilio Piñera. *El que vino a salvarme* en *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1999. p. 261. A partir de este momento, ésta será la edición citada, con el título del cuento y la página entre paréntesis al lado de la cita.

La tensión se sustenta y transcurre en el tiempo; en el cuento moderno, por lo general, las acciones presentes se van combinando con vueltas hacia el pasado, en las cuales se da más información sobre el conflicto y se avanza hacia un clímax donde habrá varias líneas de resolución.¹⁵³

El tiempo se somete al recuerdo fragmentado del personaje, quien reconstruye el pasado en grandes saltos temporales, dando a su narración un carácter elíptico y creando un efecto de “máxima aceleración”:¹⁵⁴

Cuando lo del tipo degollado en el servicio sanitario yo tenía apenas veinte años. El hecho de estar lleno de vida en ese entonces, y además tenerla por delante casi como una eternidad, borró pronto aquel cuadro sangriento y aquella pregunta angustiosa (...) Pero recién cumplidos los cincuenta, empecé a vislumbrar lo de ser un viejito, y también empecé a pensar en eso de la hora (...) Allá por los setenta hice, de modo inesperado, mi primer viaje en avión (...) A las dos horas se produjo mal tiempo.

—Gracias a Dios —me dije—, gracias a Dios que por vez primera me acerco a una cierta precisión en lo que se refiere al momento de mi muerte. (*Ibid.*, p. 262.)

Piñera sólo interrumpe la narración para escuchar en voz propia del personaje una reflexión sobre su circunstancia, esta pausa digresiva¹⁵⁵ tiene el efecto de ralentizar la velocidad del relato:

Pero a cuarenta mil pies de altura en un avión azotado por la tormenta —único paraíso entrevisto en mi larga vida— no se está todos los días; por el contrario se habita el infierno que cada cual se construye: sus paredes son pensamiento, su techo terrores y sus ventanas abismos... Y dentro, uno helándose a fuego lento, quiero decir perdiendo vida en medio de llamas que adoptan formas singulares, “a qué hora”, “un martes o un sábado”, “en el otoño o la primavera”. (*Idem.*)

Samperio advierte de la dificultad de mantener una tensión permanente dentro del cuento, dando lugar a elementos que atemperen su marcha como los párrafos de transición “que van

¹⁵³ Guillermo Samperio. “Para dar en el blanco: la tensión en el cuento moderno”, en página electrónica http://cuentoenred.org/cer/numeros/no_6/pdf/no6_samperio.pdf (*El Cuento en Red*, No. 6, Otoño 2002.)

¹⁵⁴ Pimentel. *Op. cit.*, 49. “Elipsis. Movimiento narrativo que nos da una impresión de máxima aceleración. Una duración diegética dada no tiene lugar alguno en el discurso narrativo”.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 51. “Se definen como aquellas interrupciones en el discurso narrativo para dar paso al discurso del narrador en su propia voz. Pertenecen más al dominio de la reflexión que al de la narración”.

de una acción importante a otra creando lapsos de tensión baja”;¹⁵⁶ en este cuento, corresponden a las reflexiones en presente del narrador y protagonista, como puede observarse en el uso de los tiempos verbales:

Echado en la cama, solo (mi mujer murió el año pasado, y por otra parte, no sé la pobre en qué podría ayudarme en lo que se refiere a lo de la hora de mi muerte), estoy devanándome los pocos sesos que me quedan. Es sabido que cuando se tiene noventa años (y es ésta mi edad) se está, como el viajero, pendiente de la hora, con la diferencia de que el viajero la sabe y uno la ignora. Pero no anticipemos. (*Idem.*)

Al utilizar la narración intercalada, donde se alternan acontecimientos del pasado con el presente del narrador, el autor crea distintos planos temporales que habrán de confluír en el relato de un modo sólo revelado al final del cuento:

A pesar de que al llegar al clímax del cuento el lector ha acumulado ya mucha información sobre el conflicto en el que se basa el relato, aún debe desconocer la línea de tensión resolutiva, última carta que el narrador usará en su favor.¹⁵⁷

Esta “última carta” corresponde a un juego de ocultamiento mantenido por el autor hasta el final: su protagonista, al momento de narrar la historia, ya está muerto. Ésta es una trampa literaria repetida por Piñera en cuentos como *La caída* y *Cómo viví y cómo morí*:

Me he convertido en un acabado espécimen de un museo de teratología y al mismo tiempo soy la viva imagen de la desnutrición. Tengo por seguro que por mis venas no corre sangre sino pus; hay que ver mis escaras —purulentas, cárdenas—, y mis huesos, que parecen haberle conferido a mi cuerpo una y otra anatomía. Los de las caderas, como un río, se han salido de madre; las clavículas, al descarnarme, parecen anclas pendiendo del costado de un barco; los occipitales hacen de mi cabeza un coco aplastado de un mazazo. (*Ibid.*, p. 264.)

¹⁵⁶ Samperio. “Para dar...”, en página electrónica citada.

¹⁵⁷ *Idem.*

En la resolución del cuento, el pasado termina por alcanzar al presente “en una especie de convergencia final”¹⁵⁸ en que la escena inicial del hombre degollado en el baño y el recuerdo del padre, evocados a inicio del cuento, se superponen en el final de la historia, cuando un “extraño” le hunde la navaja en la yugular y en ese instante preciso, el protagonista logra anticipar su muerte. Así el pasado se ha repetido en un desenlace “especular” donde irónicamente, el asesino se convierte en el “salvador”:

Miré más fijamente la foto de mi padre y le dije: “No te vas a salir con la tuya, sabré el momento en que me echarás el guante y antes gritaré: ¡Es ahora! y no te quedará otro remedio que confesarte vencido” (...) Desvié la vista de la foto e inconscientemente la puse en el espejo del ropero que está frente a mi cama. En él vi reflejada la cara de un hombre joven (...) De pronto sentí ruido de pisadas muy cerca del respaldo de la cama; abrí los ojos y allí estaba frente a mí, el extraño, con todo su cuerpo largo como un kilómetro. Pensé: “Bah, lo mismo del espejo”, y volví a mirar la foto de mi padre. Pero algo me decía que volviera a mirar al extraño. No desobedecí mi voz interior y lo miré. Ahora esgrimía una navaja e iba inclinándose lentamente el cuerpo mientras me miraba fijamente. Entonces comprendí que ese extraño era el que venía a salvarme. Supe con anticipación de varios segundos el momento exacto de mi muerte. Cuando la navaja se hundió en mi yugular, miré a mi salvador, y entre borbotones de sangre, le dije: “Gracias por haber venido”. (*Ibid.*, p. 265.)

Piñera también ensaya estructuras circulares en cuentos como *El interrogatorio* (1945), un relato breve donde un hombre, acusado de asesinato, es interrogado por el juez. El hombre afirma llamarse Porfirio, sus padres Antonio y Margarita, nacido en América, de 33 años, de oficio albañil y se declara inocente del asesinato de la hija de su patrona. La narración se estructura a partir del diálogo de ambos personajes donde el autor demuestra lo absurdo de la razón, al poner en duda la existencia de la acusación y la identidad del inculcado. La

¹⁵⁸ Enrique Anderson Imbert. *Teoría y técnica del cuento*. 3ª. ed. Barcelona: Ariel, 1999. p. 283. “En la narración ulterior, los tiempos verbales del pasado indican que la narración es posterior a la acción. La distancia entre el presente del narrador y la acción pretérita puede disminuir y aun ocurre en ciertas narraciones –sobre todo las escritas en primera persona– que el pasado alcanza el presente en una especie de convergencia final”.

escena dialogada “confiere al relato inmediatez y aceleración del ritmo narrativo”,¹⁵⁹ como señala Genette:

El juez entonces mira vagamente al acusado y le dice:
— Usted no se llama Porfirio; usted no tiene padres que se llamen Antonio y Margarita; usted no nació en América; usted no tiene treinta y tres años; usted no es soltero; usted no es albañil; usted no ha dado muerte a la hija de su patrona; usted no es inocente.
— ¿Qué soy entonces? —exclama el acusado.
Y el juez, que lo sigue mirando vagamente, le responde:
— Un hombre que cree llamarse Porfirio, que sus padres se llaman Antonio y Margarita; que ha nacido en América; que tiene treinta y tres años; que es soltero; que es albañil; que ha dado muerte a la hija de su patrona; que es inocente. (*El interrogatorio*, p. 299.)

El diálogo prosigue en un infinito interrogatorio donde el hombre es sucesivamente absuelto y condenado a muerte, cancelando cualquier escapatoria: “El mecanismo es frustrar reiteradamente la pretensión de otorgar sentido; cada posibilidad de sentido es revocada en la línea siguiente”.¹⁶⁰

La estructura de la narración es cíclica, en una suerte de “repetición infernal” que se inserta en la trama frustrando al lector: “Authors of the satiric grotesque are just as apt to situate anticlímax everywhere in a plot, inserting a clutter of seemingly mindless repetitions in their narraties, arranging insidious circularities in their storylines. In fact, the most deplorable kind of plotting —frustrating for the reader, terrible for the caracthers— is the kind that engineers duplication, redundancy, reiteration”.¹⁶¹

¹⁵⁹ Pimentel. *Op. cit.*, p. 50.

¹⁶⁰ Raúl Brasca. “Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento”, en página electrónica http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_1/pdf/no1_brasca.pdf (*El Cuento en Red*: No. 6, Otoño 2002.)

¹⁶¹ John R. Clark. *The modern satiric grotesque and its traditions*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1991. p. 90. “En la sátira grotesca los autores sitúan el momento anticlimático en cualquier lugar de la trama, al insertar una serie de aparentes repeticiones sin sentido, o armando insidiosas circularidades en sus relatos. De hecho, la forma más deplorable de armar una trama, frustrante para el lector y terrible para los personajes, es fraguar duplicaciones, redundancias y reiteraciones”. (Traducción, mía)

Si en este cuento Piñera apuesta por la compresión temporal y la aceleración del ritmo narrativo, en *El conflicto* (1942), una de sus narraciones más extensas, opera en el sentido contrario: deliberadamente demora el avance del tiempo como expresión del mundo interior del protagonista, un condenado a muerte, quien rehúsa toda oportunidad de fuga convencido de poder evitar su ejecución si logra “detener el suceso en su máximo punto de saturación” (*El conflicto*, p. 113). El cuento está estructurado en cuatro movimientos: preludio, transmutación, interludio y fusilamiento. La historia sugiere esa organización especular antes referida: en los primeros dos movimientos, Teodoro, el protagonista, se niega a fugarse de prisión a pesar de las súplicas de su esposa Luisa y su inminente ejecución, mientras que en el interludio, Teodoro planea la fuga de su hogar y de su mujer. Bianco desmenuza la estructura en seis tiempos:

- a) un condenado se niega a evadirse de la cárcel; b) el fusilamiento se aproxima;
- c) el fusilamiento ya se produce; d) el fusilamiento se produce; e) el fusilamiento es el sueño de un loco que está a punto de huir de su casa; f) la locura es el sueño de un condenado a muerte.¹⁶²

El cuentista plantea el relato en dos planos temporales que confluyen en la resolución del cuento, en una dualidad del tipo “mundo real-mundo soñado”, también presente en sus minificciones como veremos más adelante en este apartado. En el cuento, el sueño articula ambas temporalidades en una estructura circular, como apunta Bianco: “La intención que encierra es circular también porque se vuelve contra sí misma y se anula”.¹⁶³

Piñera también practica la minificción donde privilegia la narración simultánea en la cual el “narrador da cuenta de lo que le ocurre en el momento mismo de la narración, y por

¹⁶² José Bianco. “Piñera, narrador”, en Piñera. *Cuentos de la risa...*, p. 13.

¹⁶³ *Idem*.

ello gravita hacia los tiempos verbales en presente”.¹⁶⁴ Tal es el caso de *Una desnudez salvadora* (1957), de una cuartilla de extensión, donde el plácido sueño de un hombre se ve interrumpido por la súbita aparición de un extraño que sin motivo aparente alguno, pretende asesinarlo. La estructura dialógica crea un efecto de inmediatez y contribuye a mantener la atmósfera pesadillesca del cuento.¹⁶⁵

El cuento cumple con las normas de concisión (breve y preciso) e intensidad expresiva (lo más concentrado es lo más potente) propias de la minificción.¹⁶⁶ El relato se estructura a partir de la dualidad “mundo real-mundo soñado” al estilo de *Sueño de la mariposa* del filósofo chino Chuang-Tzu: “Chuang-Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu”¹⁶⁷ y *El dinosaurio* de Augusto Monterroso: “Cuando despertó el dinosaurio todavía estaba allí”. Según Brasca, “el mecanismo consiste casi siempre en proporcionar un desenlace real a un planteo onírico”.¹⁶⁸

Contribuye a la concisión e intensidad expresiva del relato la combinación de movimientos narrativos de gran aceleración como el resumen, para contar en poco espacio sucesos de gran duración, y la escena, que “privilegia el diálogo como la forma más dramática y por tanto escénica de la narración”.¹⁶⁹

¹⁶⁴ Pimentel. *Op. cit.*, p. 157.

¹⁶⁵ Véase pp. 103-104 del apartado dedicado a los personajes desdoblados.

¹⁶⁶ Brasca. “Los mecanismos...” en página electrónica citada.

¹⁶⁷ Chiang Tzu. *Sueño de la mariposa*, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, comps. *Antología de la literatura fantástica*. México: Hermes, 1987. p. 158.

¹⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁹ Pimentel. *Op. cit.*, p. 48.

En otra de sus minificciones,¹⁷⁰*En el insomnio* (1956), acerca de un hombre que no puede conciliar el sueño, la historia también es contada en forma resumida por el narrador y el tiempo avanza con gran rapidez. Destacan el uso de frases cortas y la gran comprensión temporal pues la historia transcurre durante una noche de sueño. “El relato es simultáneo con lo que acontece, pues la distancia temporal entre el narrar y lo narrado es nulo (...) En este tipo de relato se oculta la instancia narrativa, que se priva así de digresiones y comentarios sobre la materia narrada, así como de traslaciones hacia algún momento anterior de la historia narrada”:¹⁷¹

El hombre se acuesta temprano. No puede conciliar el sueño. Da vueltas, como es lógico, en la cama. Se enreda entre las sábanas. Enciende un cigarrillo. Lee un poco. Vuelve a apagar la luz. Pero no puede dormir. A las tres de la madrugada se levanta. Despierta el amigo de al lado y le confía que no puede dormir. Le pide consejo. El amigo le aconseja que haga un pequeño paseo a fin de cansarse un poco. Que en seguida tome una taza de tilo y que apague la luz. Hace todo esto pero no logra dormir. Se vuelve a levantar. Esta vez acude al médico. Como siempre sucede, el médico habla mucho pero el hombre no se duerme. A las seis de la mañana carga un revólver y se levanta la tapa de los sesos. El hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido. El insomnio es una cosa muy persistente. (*En el insomnio*, p. 90.)

En el final del cuento, resuelto con ironía, la atmósfera es grotesca y pesadillesca: ni siquiera muerto, el hombre ha podido quedarse dormido, la imposibilidad del sueño es eterna. Pérez sugiere que el insomnio guarda “una cierta relación de correspondencia con la pesadilla (...) ambas experiencias, el insomnio y la pesadilla, llegan a aterrar al sujeto y

¹⁷⁰ Lauro Zavala. “Seis problemas para la minificación, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad”, en página electrónica http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_1/pdf/no1_zavala.pdf (*El Cuento en Red*, N°1: Primavera, 2000.) “La minificación es la narrativa que cabe en el espacio de una página”.

¹⁷¹ Gustavo Zaldívar Zaldívar. “Acercamiento semiótico a un texto de Virgilio Piñera”, en *Islas*, 41 (121), julio-septiembre, 1999. p. 72.

modifican su percepción habitual del transcurso temporal”.¹⁷² Con este final, Piñera consigue ese efecto súbito exigido por la minificción: “La revelación surge de modo tan repentino y, a la vez, tan natural en la secuencia de la conversación que tiene la eficacia de un deslumbramiento”.¹⁷³

En los dos ejemplos antes citados, no hay anacronías en el relato, es decir, discordancias “entre el orden natural, cronológico, de los acontecimientos que constituyen el tiempo de la historia, y el orden en que son contados en el tiempo del discurso”.¹⁷⁴

Piñera suele respetar en sus minificciones la sucesión cronológica, sin embargo, se pueden citar al menos dos casos donde las historias se estructuran con saltos al pasado y al futuro: *La montaña* (1957) y *Natación* (1957), en ambos, los protagonistas son los narradores de su propio disparate. En *La montaña*, un hombre decide devorar una montaña de mil metros de altura. Narrado en primera persona, el relato arranca en presente en un tono de confianza con el lector. Al final del cuento, el narrador asume una posición predictiva y los tiempos verbales cambian de presente a futuro:

La montaña tiene mil metros de altura. He decidido comérmela poco a poco (...) Si yo dijera estas cosas al vecino, seguro que reiría a carcajadas o me tomaría por loco. Pero yo que sé lo que me traigo entre manos, veo muy bien que ella pierde redondez y altura. Entonces hablarán de trastornos geológicos. He ahí mi tragedia: ninguno querrá admitir que he sido yo el devorador de la montaña de mil metros de altura. (*La montaña*, p. 153.)

En *Natación*, el protagonista vuelve literal la expresión en sentido figurado de “nadar en seco”. El procedimiento obedece a una tendencia del microcuento, identificada por Brasca,

¹⁷² Julián Alberto Pérez. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1986. p. 127.

¹⁷³ Brasca. “Los mecanismos...”, en página electrónica citada.

¹⁷⁴ Darío Villanueva. *Glosario de narratología*, en página electrónica <http://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm>

de “jugar con el sentido de palabras o expresiones (...) desde el malicioso doble sentido hasta el pleno absurdo”.¹⁷⁵ Aquí también el protagonista es el narrador de su propia historia y comienza su relato en presente. Hacia el final de la narración se produce un salto hacia el pasado, donde el personaje, de quien Piñera no ofrece ninguna descripción o detalle, explica el origen de su inusual conducta:

He aprendido a nadar en seco. Resulta más ventajoso que hacerlo en el agua. No hay el temor a hundirse pues uno ya está en el fondo, y por la misma razón se está ahogado de antemano (...) Al principio mis amigos censuraron esta decisión. Se hurtaban a mis miradas y sollozaban en los rincones. Felizmente, ya pasó la crisis. Ahora saben que me siento cómodo nadando en seco. (*Natación*, p. 51.)

Ambas minificciones, donde prevalece el absurdo, consiguen crear la suficiencia narrativa que Brasca define como “la autonomía de lo narrado, la independencia del microcuento respecto de todo dato externo a él como no sean referencias culturales comunes a los lectores al que va dirigido”.¹⁷⁶

Como hemos visto, la narrativa de Piñera se puede equiparar con lo dicho por Jurado acerca de Borges: “en su prosa el tiempo es materia dócil, reversible, modificable, subdivisible, repetible, simultánea y hasta inexistente”.¹⁷⁷ La experiencia es reconstruida aprovechando esa “simultaneidad en las estrategias narrativas”,¹⁷⁸ trazando planos temporales que confluyen en la resolución de la historia. Autor partidario de contar todo en poco espacio, privilegia el uso de frases cortas y es parco en las descripciones, imprimiendo gran velocidad a su relato.

¹⁷⁵ Brasca. “Los mecanismos...”, en página electrónica citada.

¹⁷⁶ *Idem*.

¹⁷⁷ Alicia Jurado. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1966. p. 96, en Pedro Ramírez Molas. *Tiempo y narración*. Madrid: Gredos, 1978. p. 25.

¹⁷⁸ Zavala. *Más allá del cine...*, en página electrónica citada.

3.2. La arquitectura espacial

Virgilio Piñera prescinde de las descripciones minuciosas de lugares y objetos para crear la ilusión de espacio en sus cuentos. Procede como un narrador del siglo XX al dejar de lado la preocupación de los escritores realistas por describir con detalle el entorno para concentrarse en la acción y los personajes, en beneficio de la tensión del cuento: “el acto contemplativo deja de ser un acontecimiento”.¹⁷⁹

Piñera elige espacios cotidianos y ordinarios como la casa, la ciudad, el parque o el hospital como escenarios de sus narraciones donde imperan lo absurdo y lo grotesco. Ese contraste entre el espacio cotidiano y la naturaleza de las acciones produce la extrañeza característica de lo grotesco y contribuye a crear el “mundo al revés” predominante en lo absurdo. En este sentido, sobre los cuentos del escritor cubano puede afirmarse lo señalado por Alberto Julián Pérez respecto a la narrativa de Jorge Luis Borges: “Al representar el espacio (...) intensifica el contraste entre lo familiar y lo extraño, introduciendo lo extraño en lo familiar o viceversa y creando la oposición familiaridad/extrañeza”.¹⁸⁰

El mundo que se torna extraño, nos recuerda Kayser, es una de las características de lo grotesco, apreciable en cuentos como *El álbum* (1944), donde la cotidianidad de una casa de huéspedes se ve interrumpida por las sesiones interminables donde una “dama de carnes opulentas” exhibe su colección de fotografías familiares y de viajes. Los habitantes

¹⁷⁹ Pimentel. *Op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁰ Pérez. *Op. cit.*, p. 89.

postergan toda actividad durante días e incluso meses por la “absoluta necesidad de ver el álbum” al grado de que “si se sabe que la sesión va a durar meses los huéspedes de la gradería hacen una comida cada dos días y dan curso a sus naturales necesidades en el mismo sitio en que se encuentran” (*El álbum*, p. 67). Piñera realza la naturaleza grotesca del cuento al recurrir a elementos escatológicos (excrecencias), la exageración (sesiones que se prolongan durante meses) y el desfile de personajes excéntricos.

La ruptura de la cotidianidad se refleja en la transformación del espacio, la casa de huéspedes se convierte en una especie de teatro del absurdo donde la razón cede ante la lógica del disparate. Piñera introduce una pausa en el relato para describir el comedor donde se desarrollan las interminables sesiones de exhibición del álbum. Presenta un espacio de recargada ornamentación, caracterizado por la desproporción de lámparas, cuadros, candelabros y fruteros “inmensos” y la rareza de objetos como “tritones colgantes” que contrastan con los cuadros costumbristas de “tradicionales temas de cenas y convites” colgando de las paredes:

Las sillas habían sido colocadas en semicírculo, y aquello parecía un pequeño anfiteatro, cerrado al fondo por falsas columnas de cemento estucado que eran parte de la recargada ornamentación del comedor; de columna a columna corrían festones y hayas, hojas y frutas de piedra, todo pintado de un delicioso y ridículo color amarillo. (*Ibid.*, p. 74)

A la desproporción y rareza de los objetos descritos, que subrayan la atmósfera grotesca de la habitación, Piñera añade elementos escatológicos como los “candelabros cagados de moscas”, cuyo brillo es opacado por el excremento, rompiendo esa exquisitez y aspecto tradicional del comedor, rematado con paredes de un “delicioso y ridículo” color amarillo. El decorado remite a los escenarios esperpénticos de Valle-Inclán donde los personajes se

mueven en un contexto degradado, donde lo sublime, tradicional y noble se torna vulgar y ridículo.¹⁸¹ En conjunto, la escena posee esa incongruencia entre lo “cómico y lo aterrador”,¹⁸² característica de lo grotesco.

Piñera construye un universo cerrado, claustrofóbico y grotesco donde los personajes se someten a las reglas del juego —aun cuando atenten contra el sentido común (como defecar y comer en los asientos): “A veces la gente del barrio se ha quejado a la sanidad; usted se imagina, el hedor que sale de la casa, a pesar de tenerla herméticamente cerrada, es insoportable” (*Ibid.*, p. 67), le confía un anciano al huésped recién llegado. Como si fuera una pesadilla, el protagonista jamás logra abandonar la casa para llegar a su empleo como lector para un ciego y termina por permanecer ocho meses entregado a la contemplación del álbum. La escena recuerda a la cinta de Luis Buñuel, *El ángel exterminador* (1962), donde un matrimonio organiza una cena en su mansión pero al terminar, y por razones inexplicables, ninguno de los invitados se atreve a salir y la situación se complica por falta de agua. En el cuento de Piñera, los personajes llegan al extremo de defecar en sus sitios para no perder detalle de la exhibición, ante la sorpresa del protagonista:

Un álbum —insistí con bastante énfasis—, ¡un álbum no es razón bastante para que toda una casa de huéspedes se exponga a los peligros del hambre y de la peste! (*Idem.*)

Esa imposibilidad de abandonar la casa, pese a que no existe un impedimento lógico o de fuerza, obedece a esa condición del absurdo de crear mundos cerrados e incomunicados, que será una constante en la narrativa de Piñera: “Para que exista un espacio narrativo del absurdo la comunicación de la casa con el universo real debe ser cortada, si la casa se torna

¹⁸¹ Demetrio Estébanez Calderón. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1996. p. 792.

¹⁸² Thomson. *Op. cit.*, p. 27.

lugar de inseguridad y el universo exterior desaparece con una frase no existe la posibilidad de salvación para los personajes”.¹⁸³

Este tratamiento del espacio se repite en *Un fogonazo* (1975) cuya trama inicia al llegar Gladis a la casa de Alberto y encontrarlo vestido como sacerdote y arrodillado en un confesionario instalado en la sala. Marta —nombre bíblico— confiesa sus pecados mientras un extraño llamado Juan —otro nombre bíblico— dirige la escena:

Gladis pensó, esta vez, que los tres se divertían. Posiblemente, preparaban una broma para alguien a punto de llegar. No para ella, por supuesto, que los había interrumpido. Entonces, sin acordarse del ponche de su goma, decidió ponerse a tono:

—Pues, yo también quiero confesar mis pecados.

—Si yo la autorizo, tendrá que hacerlo como vino al mundo —advirtió Juan. (*Un fogonazo*, p. 322)

Al introducir un elemento ajeno a la cotidianidad de la casa, el confesionario, Piñera rompe con la familiaridad del espacio, tornándolo extraño, y con ello, abre la puerta a lo grotesco: “La presencia de la casa alude directamente al mundo familiar y la violación de ese espacio posee un efecto amenazador y siniestro”.¹⁸⁴ Como cautivos de Juan, los personajes no pueden abandonar el lugar y reducidos a fantoches, se someten a la voluntad de su captor:

A Gladis, la perspectiva de verse obligada a hablar durante un tiempo indefinido, en una situación sin escapatoria, le causaba una desazón infinita. Atropelladamente, como si las palabras, dichas con temor, se deformaran, exclamó, poniéndose de pie:

— Mi madre agoniza en el hospital. Avisaron por teléfono a mi casa. Señor, déjeme ir.

Con una calma espantosa, Juan ordenó:

— Siéntese. Y dijo, tras degustar con delectación el oporto:

¹⁸³ Víctor Fowler Calzada. “Cuerpo, poder, escritura: variaciones a Piñera”, en Rita Molinero, ed. *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. San Juan: Puerto Rico, 2002. p. 209.

¹⁸⁴ Pérez. *Op. cit.*, p. 99.

— No sé si ignora que hay dos mundos: el que circunda esta casa y el de la casa misma. La comunicación entre ambos está cortada. Olvídense del mundo exterior y concéntrese en éste. (*Ibid.*, p. 325)

Esta incomunicación de la casa con el mundo exterior es un elemento característico del absurdo y se ven atrapados en ese otro mundo interno, pesadillesco, asfixiante e irreal: “a Gladis le parecía hallarse bajo los efectos de una pesadilla. Si despertara, se iba a reír de lo lindo. Para ella, en la vida real, no podían suceder tales cosas” (*Ibid.*, p. 324.)

La sala de la casa se convierte en una especie de pequeño teatro donde los personajes se mueven y dialogan bajo las órdenes de Juan, un tiránico director de escena que los hostiga continuamente. Como cautivos, Gladis, Marta y Alberto son obligados a contar una historia semejante en forma al “cadáver exquisito” de los surrealistas donde cada persona escribe (o dibuja) sobre un papel y lo dobla antes de pasarlo al siguiente participante. Tomó su nombre de la frase resultante del primer juego: “El cadáver exquisito tomará el vino nuevo”. A propósito del juego, Breton afirmaba: “Hemos dispuesto —al fin— de un medio infalible de mandar de vacaciones al espíritu crítico y de liberar plenamente la actividad metafórica de la mente”.¹⁸⁵ El ejercicio de invención decretado por Juan se rige por los principios de la escritura automática y la asociación libre de ideas características del surrealismo:

Contaremos una historia. Yo la empezaré, y ustedes la continuarán. Como nuestro objetivo es la narración, haremos caso omiso de todo encadenamiento lógico (...) Inventen sin pies ni cabeza. El modo de conseguirlo es hablar sin parar. (*Idem.*)

¹⁸⁵ Pablo Quintero. “Surrealismo y realidad” en página electrónica <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/dic01ene02/quintero.html> (Revista *Casa del Tiempo* de la Universidad Autónoma Metropolitana, Diciembre-enero 2002.)

A partir de este punto, el cuento se vuelve autorreferencial: Gladis, Marta Alberto y Juan se convierten en personajes de la historia que narran y a través del “poder de la ficción” planean recuperar su libertad. La acción se traslada a un “Londres africano”, réplica exacta de la ciudad original, creando una oposición conceptual entre la metrópolis colonialista y el continente colonizado, la riqueza y la pobreza, y la rigidez de las reglas victorianas y la libertad de vivir en la naturaleza:

—En el siglo pasado —comenzó Juan—, exactamente en 1860, el gran explorador inglés Cook descubrió, en lo más intrincado de la selva africana, en la región del río Zambeze, una ciudad que era la réplica exacta de Londres (...) Gladis, con un enorme esfuerzo continuó el relato:

—La reina recibió al explorador en audiencia privada y le dijo: Sir Cook, lo nombro jefe de la expedición de rescate de tres infortunados que están a merced de un vesánico en la ciudad de X (...)

—Habiendo llegado sir Cook al apartamento en que se encontraban los cautivos —prosiguió Alberto—, oyó que hablaban de él. Entonces preguntó “¿Me conocen?”. Y ellos dijeron a coro: “¡Cómo no vamos a conocer al celeberrimo sir Cook!”. (...) A una señal suya (de Juan), Marta continuó, con voz temblorosa:

—Sé que ustedes —dijo sir Cook— están cautivos de un vesánico llamado Juan, al que desde este momento declaro prisionero de nuestra ilustre soberanía. En cuanto a ustedes, quedan en libertad.

Al conjuro de esta palabra, y por un instante ilusorio, los tres cautivos se creyeron devueltos al mundo gracias al poder de la ficción. (*Ibid.*, p.328)

La liberación de los personajes se vuelve imposible cuando el “vesánico Juan” declara abolido el poder liberador de la ficción y sus cautivos terminan convertidos en fantoches, apilados en un rincón con los demás muebles y objetos de la sala:

Esto era lo que Juan esperaba. Con satisfacción evidente, amontonó todos los muebles y objetos de la sala. El escenario de su espectáculo adquirió un aspecto deplorable, pero bien sabía él que esto formaba parte del programa. Por último, tomó uno por uno los cuerpos rígidos de los cautivos y los depositó sobre la montaña de escombros. Antes de marcharse, los miró con tristeza:

—Un poco rebeldes. La próxima vez me costará menos trabajo. (*Ibid.*, p.330)

La irrupción de objetos desproporcionados y extraños en el espacio cotidiano de la casa, ya señalada en cuentos como *El álbum* y *Un fogonazo*, se repite en *Alegato contra la bañera desempotrada* (1962). En esta narración sobresale la utilización de adjetivos como “monstruoso” y “escalofriante” para describir un mueble cotidiano de la casa como la tina:

Es el caso que el otro día, a punto de entrar en la bañera para mi inmersión acostumbrada, la vista de este artefacto me llenó de inquietud. Tenía ante mis ojos una del último modelo, es decir la bañera lógica, razonable por así decirlo. La describiría en cuatro palabras: empotrada, sin patas, lisa y sin adornos. En seguida me vino el recuerdo de las de principios de siglo: desempotradas, con patas monstruosas (tanto como el desenfreno de los nuevos ricos) y con adornos escalofriantes. Es decir, el espíritu humano procedió, en este caso, de lo complicado a lo simple. Como si el hombre, en vez de comenzar por la infancia, empezara por la senectud. (*Alegato contra la bañera desempotrada*, p. 159)

El efecto perturbador de la tina sobre el personaje se ahonda: “El recuerdo de una de aquellas finiseculares me sumía en desasosiegos, como si un veneno mortífero se acercara a mis labios”; y remite a la provocación de la imagen surrealista: “Reúne los elementos que constituyen una imagen surrealista por excelencia, es un encuentro de objetos disímiles al azar, responde al deseo del artista y está compuesta de atributos contradictorios”.¹⁸⁶ Piñera opone los atributos “lógica y razonable” de la bañera moderna a las “complicaciones monstruosas” que son las bañaderas desempotradas, “rompiendo las relaciones convencionales de significación”:¹⁸⁷

Recuerdo que en casa de mi tía abuela había una bañera cuya sola vista (sobre todo, a los ojos de un niño —y en ese caso estaba yo—) producía el efecto de un cataclismo. Entendámonos; un cataclismo de la razón. (*Ibid.*, p. 160)

¹⁸⁶ Diana Álvarez Amell. “Las llamas ante el espejo: el surrealismo en los cuentos de Virgilio Piñera”, en Molinero. *Op. cit.*, p. 436.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 437.

Ese “cataclismo de la razón”, por efecto de la contemplación de la tina, permite establecer una segunda oposición con otro espacio de la casa: la biblioteca, lugar del conocimiento, la lógica y la razón, a donde se dirige el personaje para consultar la enciclopedia —aparente antídoto de su desconsuelo:

Tuve que suspender mi baño y me retiré al rincón más apartado de mi biblioteca. Esto no lo hice por capricho, mientras caminaba hacia ella pensaba al mismo tiempo en los servicios de la enciclopedia. Después de “empaparme” en el artículo Bañadera, no encontré razones valederas que disiparan mi inquietud. (*Ibid.*, p. 159)

Piñera hace ingresar a sus personajes a espacios perturbadores, mundos imposibles de desentrañar, donde la normalidad y las reglas de proporción y armonía son quebrantadas, contribuyendo a crear esa atmósfera grotesca y absurda que rodea a sus cuentos. En *Salón Paraíso* (1975), el protagonista acepta la invitación para acudir a un misterioso salón, donde se ofrece un espectáculo promocionado como “la maravilla del siglo”. El personaje es obligado a desvestirse para entrar al salón tal como su “madre lo echó al mundo”, es decir, con la desnudez del nacimiento. Dentro, el hombre se ve envuelto por una “enceguecedora luz”,¹⁸⁸ dejándolo “sumido en las tinieblas”:

No bien pude abrir los ojos —mis pupilas, al chocar con aquella fulguración, con aquel raptó satánico consumado por la luz desorbitada, se habían sentido como traspasadas por flamígeras espadas de arcángeles aún no imaginados—, no los alcé, temeroso como estaba de nuevas heridas, sino que, bajándolos los posé sobre mi propio cuerpo. Pero no logré verme. Toda forma se había eclipsado. Sin exageración, podría afirmar que mi cuerpo era tan sólo porción y prolongación de la luz desorbitada. (*Salón Paraíso*, pp. 306-307)

¹⁸⁸ Piñera recurre sistemáticamente al uso del oxímoron. “Figura literaria consistente en la unión de dos términos de significado opuesto que, lejos de excluirse, se complementan para resaltar el mensaje que transmiten”. Tomado de Estébanez. *Op. cit.*, p. 792.

Las alusiones al paraíso, las tinieblas, el “rapto satánico”, los arcángeles portando “flamíferas espadas” remiten al viaje del poeta Dante Alighieri por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso en *La Divina Comedia* pero también a la novela *Paradiso* de José Lezama Lima, primera parte de una inconclusa trilogía, descrita por María Zambrano como “el viaje ritual que Dante cumple al tener que descender a los infiernos para luego reaparecer dejando en prenda su luz en la oscuridad”:¹⁸⁹

El silencio de muerte que reinaba en el salón me llevó a creer que yo era el único espectador. Con el fin de cerciorarme, tosí ligeramente (...) Y como una transmisión en cadena, en distintos puntos del Salón surgieron toses, suspiros, respiraciones fatigosas, y hasta, incluso, murmullos ahogados, semejantes a una orquestación inesperada (*Ibid.*, p.308)

El tránsito inicia en un ambiguo Infierno, sugerido por Piñera, donde el protagonista espera como espectáculo algo más que un “fin de fiesta con un cancán infernal e irrisorio” (*Idem.*):

Si el empresario del espectáculo no quería defraudar a su público; si su sentido comercial era, como es de suponer, práctico, estaba en la obligación de proporcionar algo infinitamente más caliente que el insoportable calor producido por millones de bujías. (*Idem.*)

El verdadero espectáculo consiste en ofrecer al espectador la experiencia de la eternidad, y de este modo, Piñera construye el Salón Paraíso como un gran vacío donde el tiempo y el espacio han sido anulados:

Como la luz perdimos la noción del tiempo y el espacio. Y perdí más —quizás a su vez los otros—; perdí la noción de saberme vivo entre los vivos, en espera de estar muerto entre los muertos. Como la luz, era eterno. Sin tiempo, sin espacio, sin memoria, sin añoranza. (*Ibid.*, p. 309).

La experiencia de la eternidad no es sino una construcción paródica pues Piñera revela al final del cuento el origen común, nada divino, de la luz eterna, proveniente de cientos de

¹⁸⁹ “María Zambrano opina sobre *Paradiso* de José Lezama Lima”, en página electrónica http://www.cubaliteraria.cu/autor/lezama_lima/index.html

lámparas colgando del techo, “que iban desde la gran araña hasta la provista de un solo bombillo” (*Ibid.*, p.310), dado que el “Salón Paraíso, lo mismo que su iluminación, era resultado del esfuerzo humano” (*Idem.*).

En *La rebelión de los enfermos* (1965), cuento inédito de Piñera, el espacio resulta clave en la construcción del “mundo al revés”, característico de la literatura del absurdo. Narrado en primera persona, un matemático recibe un telegrama del director del Hospital Nacional con la orden de presentarse con esmoquin y un cepillo de dientes. Idénticas comunicaciones son giradas a otras dos mil personas. Incrédulo, el hombre termina por acudir a la cita:

A las doce menos cinco minutos estaba frente al hospital. Por todas las calles adyacentes desembocaban hombres, mujeres, ancianos y niños, llevando cada cual una caja bajo el brazo. Aunque me sentí más deprimido no se podía negar que todo aquello presentaba un golpe de vista magnífico. Pensé en un hormiguero, y esta sobada imagen de la vida humana como diligentes hormigas nunca tuvo mejor explicación. Hormiga yo también, me uní a las hormigas. (*La rebelión de los enfermos*, p. 579).

Piñera revela de inmediato la singularidad de este nosocomio donde los enfermos visitan a los sanos, y en lugar de programarse cirugías se organizan bailes y veladas con pacientes vestidos de gala donde conviven sanos y enfermos. Ese mundo de cabeza permite al autor explotar el humor absurdo: al protagonista se le asigna al pabellón de obstetricia ante la expectativa de un parto difícil y a su amiga Alicia, al pabellón de los enfermos de próstata. Parco en las descripciones del espacio, el autor no busca pintar un hospital “real” sino concentrarse en las acciones y los personajes para mostrar el “mundo al revés”. El espacio aquí no sólo posibilita las acciones dentro del cuento sino que se vuelve parte activa del relato como formula Mieke Bal: “El espacio se convierte, por lo tanto, en un lugar actuante

más que en lugar de la acción, ejerce influencia sobre la fábula y la fábula queda subordinada a la presentación del espacio”.¹⁹⁰

Esta tematización del espacio señalada por Bal se repite en *El parque* (1944), una de las tempranas minificciones de Piñera, acerca de las disputas entre los habitantes de un pueblo que no logran ponerse de acuerdo sobre la forma del parque local:

Siempre se había discutido con viva pasión si el parque era rectangular o cuadrado. El sabio del pueblo afirmaba que era una de tantas ilusiones ópticas muy frecuentes en toda la tierra; opinión que apoyaba el agrimensor afirmando que cualquier transeúnte que viniera en dirección al parque por su lado norte lo vería rectangular, pero que, asimismo, otro que lo hiciera por su lado este lo vería cuadrado. En el fondo, sólo disputas municipales. Sobre todo, lo que hacía el orgullo de los habitantes de M. era el magnífico piso de granito gris que cubría los doscientos metros —rectangulares o cuadrados— del parque. (*El parque*, p. 82)

Piñera describe un imaginario poblado de “M.” donde el espacio es inestable, cambiante y ambiguo, en función de la perspectiva visual adoptada.

Esa inestabilidad del espacio también se aprecia en *Proyecto para un sueño* (1944), de atmósfera onírica, donde dos personajes recorren un edificio en “perpetua edificación” y cuya forma y distribución interior cambia caprichosamente:

Mi compañero, ya en la calle, me hizo contemplar la fachada del edificio, haciéndome observar su vejez. “Parece —me dijo— del siglo XVIII”, pero no bien acabado de pronunciar estas palabras cuando hubo de rectificarlas, pues ahora parecía un edificio construido, a lo sumo, diez años antes. El portero (había un portero) nos aclaró que el edificio se iba haciendo y rehaciendo según el más arbitrario designio, y que siempre estaba y estaría en perpetua edificación; que jamás adoptaría una forma definitiva o un estilo determinado. (*Proyecto para un sueño*, p. 55)

¹⁹⁰ Mieke Bal. *Teoría de la narrativa. Introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1987. p. 103, citado por Alicia Llarena. *Realismo mágico y lo real maravilloso. Una cuestión de verosimilitud*. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997. p. 186.

En su interior, y pagando un “módico precio”, se ofrece un espectáculo consistente en vivir tanto tiempo como se quiera en una jaula, encarnando a un animal. El grotesco negocio, regenteado por un enano, alcanza dimensiones delirantes:

Nos hizo saber que su negocio marchaba viento en popa; que había comenzado con dos señores que gustaban de hacer de oso y de cotorra, y que al día de la fecha ya la escala zoológica estaba cubierta, si no totalmente, al menos en su casi totalidad. Sin contar —nos dijo— con las repeticiones; es curioso ver cómo la especie más solicitada es el tigre. Hay aquí trescientas mil jaulas de hombres que hacen de tigre. (*Ibid.*, p. 54)

En otra sala, una orquesta de seis negros toca sin cesar un son para ser bailado por las parejas de amantes, irónicamente, están sordas y por tanto, son incapaces de danzar al ritmo de la música. Piñera insiste en lo absurdo de la situación: la entrada de los personajes a ese mundo delirante es totalmente accidental, se han metido al edificio porque el protagonista se ha propuesto seguir sin descanso a su compañero con el único fin de que le pague “el café con leche con tostadas”.

En los cuentos de Piñera no es posible hallar referencias extratextuales a Cuba o La Habana, ciudad donde alternando con Buenos Aires, desarrolló su carrera literaria. En el conjunto de sus cuentos hay una excepción notable: *Frío en caliente* (1959), situado en los días inmediatos al triunfo de la Revolución de Fidel Castro. Narrado en primera persona, un hombre de negocios rememora sus años de bonanza económica gracias a sus negocios turbios con la complicidad del depuesto régimen de Fulgencio Batista, cuando “media Cuba vivía de la bolita” para un día despertar y “enterarnos de que el hombre era Fidel”: “Cuando estuve arriba me di gusto y soné el cuero...; ahora estoy abajo y debo aguantar los palos”. El espacio no sólo es un mecanismo de verosimilitud al ofrecer al lector “coordenadas

espacio-temporales”¹⁹¹ sino que también refleja el nuevo orden político y social instaurado con la revolución castrista: “Fidel es el hombre de La Habana”, en alusión a su entrada triunfal en la ciudad el 1 de enero de 1959; Nueva York, el destino de los exiliados y “el Miami”, una heladería donde el protagonista, Rafael Sánchez Trejo, consume las horas resignado a “aguantar los palos” apostando contra sí mismo en un absurdo juego de adivinar las preferencias de los clientes y abraza la infancia como mecanismo de evasión ante su realidad:

Yo sé que los viejos camareros, mis amigos de treinta años, empiezan a murmurar que estoy loco (...) Nunca he estado más cuerdo que ahora. Antes, cuando todo aquello del dinero, de los negocios sucios, de las mujeres, sí lo estaba. ¡Y tanto! (...) Ahora que he regresado a la infancia, debo ser cauteloso. En materia de soberanía la única que me es dable poseer es la de la imaginación. Imaginar qué helado elegirá el cliente, o no elegirá, como coloca en esa linde de la existencia en donde sin estar muerto tampoco se está vivo. (*Frío en caliente*, p. 235)

Piñera ofrece aquí una “polifonía espacial” donde a distintos personajes corresponden diferentes espacios presentados al lector desde la perspectiva del protagonista. Como sugiere Pimentel, el lector decodifica el espacio no sólo en referencia al mundo extratextual (Nueva York, La Habana) sino en relación con el texto mismo¹⁹² y la perspectiva del protagonista. Piñera se vale de los nombres de estas ciudades para lograr la “economía del enunciado descriptivo”: “Los nombres propios permiten la economía del enunciado descriptivo, asegurando un efecto de lo real global que trasciende incluso toda decodificación de detalle”.¹⁹³

¹⁹¹ Pimentel. *Op. cit.*, p. 35.

¹⁹² *Ibid.*, p. 25.

¹⁹³ Philippe Hamon. “Un discours contraint”, citado por Pimentel. *Op. cit.*, p. 34.

Como hemos visto, en los cuentos de Piñera el mundo ordinario y familiar pierde su cotidianidad para contribuir a crear ese efecto de extrañeza característico de lo grotesco y la noción de un mundo al revés. Si como Llarena cita que “a determinados espacios corresponden reglas y normas de comportamientos particulares”,¹⁹⁴ el escritor cubano se encarga de burlar y negar esos principios a través de sus personajes y su conducta.

¹⁹⁴ Llarena. *Op. cit.*, p. 187.

CAPÍTULO 4

LOS PERSONAJES GROTESCOS Y ABSURDOS

4.1. La destrucción del cuerpo

Asomarse al universo narrativo de Virgilio Piñera equivale a mirar a través del espejo cóncavo que Valle-Inclán invoca en sus esperpentos. En esa imagen distorsionada del mundo, el lector contempla un catálogo de personajes cuyos cuerpos son sometidos a mutilaciones, deformaciones, despedazamientos y muertes violentas.

En la construcción del mundo grotesco de sus cuentos, las imágenes del cuerpo incompleto, deformado o en franca decadencia adquieren una importancia capital pues como afirma Bajtin: “la estética de lo grotesco es en gran parte de la estética de la deformidad”.¹⁹⁵

Piñera revela un interés casi objetivo por la situación aspectual del hombre, por su imagen somática, ya que ésta se vuelve creadora de voluntad, de tragedia, de humor, de tedio.¹⁹⁶

Esa degradación corporal se traduce en imágenes de cuerpos despedazados, deformados, mutilados o moribundos y la cosificación o animalización de los rasgos humanos;¹⁹⁷ así

¹⁹⁵ Bajtin. *Op. cit.*, p. 44.

¹⁹⁶ Marta Morello-Frosch. “La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera”, en *Hispanérica*, VII, 23-24, 1979, p. 22.

¹⁹⁷ Mathew Winston. “Humor noir and black humor”, en *Veins of humor*, ed. Harry Levin (Cambridge: Harvard University Press, 1972), citado por Torres. *Op. cit.*, p. 39.

como la constante referencia a actos tales como el embarazo, el parto, la agonía y la comida, que Piñera utiliza para mostrar los aspectos sórdidos y absurdos de la vida.

Un ejemplo de ese despedazamiento y cosificación de la figura humana es *El talismán* (1974), donde los personajes se entregan a la búsqueda de un amuleto que nadie ha visto; pero que todos ambicionan porque están convencidos de que al poseerlo, verán cumplidos sus deseos de riqueza y felicidad. Dos matrimonios resueltos a hallar el codiciado talismán emprenden una alocada carrera en automóvil y mueren al caer al precipicio:

De pronto, el vehículo onduló como la giba de un camello en plena carrera. El hermano mayor fue lanzado, o, mejor dicho, catapultado contra su cuñada, y dando con su cabeza un terrible encontronazo en la boca de ésta, le hizo saltar todos los dientes. A su vez, la mujer del hermano mayor, por efecto de la colisión de su marido contra la hermana, se vio despedida de la parte posterior del auto a la parte delantera, pero al ser catapultada por las piernas, éstas atravesaron el parabrisas, y la mitad de ellas, manando ríos de sangre, quedó colgada como las patitas de esos conejos de peluche que suelen llevar los choferes en sus vehículos para evitar accidentes. (*El talismán*, p. 297.)

Irónico, el narrador relata el paradójico destino de los personajes sintetizado en unas piernas cercenadas colgando del parabrisas como las patas de conejo utilizadas como amuleto.

Buena parte de la narrativa de Piñera descansa en su forma de presentar de manera cómica escenas de gran crueldad y violencia. Su prosa está regida por un humorismo sarcástico, melancólico, voluble, que no se confunde ni aspira a confundirse con la inocencia.¹⁹⁸

El despedazamiento de los cuerpos es descrito con frialdad y ligereza. Esa distancia del narrador frente a la tragedia de los personajes contrasta con el horror y compasión con que describe el despeñamiento del auto como si se tratara de un ser humano:

El auto lanzó de pronto como un alarido de dolor, como si, teniendo entrañas, un monstruo se las hubiese traspasado con una espada de fuego, y, alzándose por vez

¹⁹⁸ José Bianco. "Piñera, narrador", en Piñera. *Cuentos de la risa del horror...*, p. 19.

postrera en un torbellino de llamas y humo, se despeñó hacia un abismo. En su fondo los esperaba, fiel a su promesa, el talismán. (*Ibid.*, p. 298.)

Ese modo distante y frío de narrar los despedazamientos y mutilaciones corporales se repite en *La caída*, acerca de dos alpinistas cuyos cuerpos van siendo gradualmente despedazados al caer montaña abajo. Este cuento, que ha sido ampliamente estudiado por la crítica, sorprende por la perturbadora calma con la que el narrador-protagonista relata la destrucción de los personajes durante el abrupto descenso:

En cinco trechos perdimos: mi compañero, la oreja izquierda, el codo derecho, una pierna (no recuerdo cuál), los testículos y la nariz; yo, por mi parte, la parte superior del tórax, la columna vertebral, la ceja izquierda y la yugular. (*La caída*, p. 36.)

Impasible, el protagonista enumera las partes de cuerpo que van siendo arrancadas como si se tratara de una máquina siendo desarmada. Esta deshumanización e insensibilidad ante su propia circunstancia evoca el modo en que los personajes de los esperpentos de Valle-Inclán viven como ajena su tragedia personal:

Rechazan la tragedia porque ésta no es posible en el mundo incongruente en que viven. Perciben sus vidas y sus muertes como si fueran de otros, desde afuera y desde arriba, insensibles ante su propia agonía. Como Max (Estrella, personaje de *Luces de bohemia*), se bifurcan en observador y objeto de observación y ven con desagrado el papel de gesticuladores que tienen que desempeñar en la ridícula tragedia.¹⁹⁹

La satisfacción del apetito también adquiere una connotación grotesca en los cuentos de Piñera, pero al contrario del realismo grotesco donde hay una exageración positiva al mostrar imágenes de abundancia asociadas al banquete, en sus narraciones el sentido festivo y alegre del banquete se pierde para mostrar el hambre y la escasez. Así, los personajes se

¹⁹⁹ Carlos A. Badessich. “La presencia de Valle-Inclán en la novelística de Carlos Rojas”, en http://cvc.Cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_020.pdf (Centro Virtual Cervantes.)

entregan a festines imaginarios para satisfacer su apetito (*El banquete*) o recurren a la automutilación para aliviar la falta de alimento (*La carne*) o practican el canibalismo para mostrar el absurdo de la guerra (*Unos cuantos niños*).

Para hacer del hambre algo cómico, Piñera, al igual que Francisco de Quevedo, recurre a la técnica de la exageración en la que se violan las leyes de proporción, prescindiendo de toda medida y donde todo adquiere un carácter desorbitado.²⁰⁰

Al tratar con humor un tema tabú como el canibalismo, Piñera procede como un escritor satírico: “The satirist may make his victim grotesque in order to produce in his audience or readers a maximum reaction of derisive laughter and disgust”.²⁰¹

A la vez, lleva el tema a un plano metafórico para mostrar esa percepción de sus personajes de habitar un mundo amenazante, difícil y ajeno, como se aprecia en *La montaña* (1957), donde el narrador-protagonista siente la urgencia de devorar el mundo antes que ser devorado por él:²⁰²

Todas las mañanas me echo boca abajo sobre ella y empiezo a masticar lo primero que me sale al paso. Así me estoy varias horas. Vuelvo a casa con el cuerpo molido y las mandíbulas deshechas. (*La montaña*, p. 153.)

Si en el repertorio carnavalesco comer es un acto donde se produce el encuentro del hombre con el mundo y lo hace parte de sí mismo, en tanto que el cuerpo y el cosmos conforman una unidad, tal como plantea Bajtin, en *La montaña* ese encuentro se torna tortuoso y amenazante: “En el grotesco no hay temor a la muerte sino a la vida”.²⁰³

²⁰⁰ Torres. *Op. cit.*, p. 101.

²⁰¹ Clark. *Op. cit.*, p. 174. “El autor satírico vuelve grotesca a su víctima para generar en su público y lectores la máxima reacción de risa y rechazo”. La traducción es mía.

²⁰² Veáse p. 51 del apartado dedicado a la arquitectura temporal.

²⁰³ Bajtin. *Op. cit.*, p. 50.

Ese miedo existencial también se manifiesta en *Cómo viví y cómo morí* (1956), cuyo protagonista termina sus días de miseria y abandono cubierto y devorado por cucarachas. El cuento guarda semejanza en cuanto a la anécdota con *La metamorfosis* de Franz Kafka, en que el personaje de Gregorio Samsa se transforma de manera inexplicable en un insecto gigantesco. En la versión del escritor cubano, el protagonista se transforma metafóricamente en cucaracha y lo que subyace es una visión pesimista del mundo y el conflicto existencial del individuo:

Corrí a mi cuarto y me encerré. Decidí no salir más a la calle. Estaba perdido: si yo veía al mundo como una enorme cucaracha, ¿qué podía esperar de mis semejantes? (...) Será aventurado pensar que la justicia, echando abajo mi puerta, lanza un grito de asombro al contemplar a la cucaracha más grande sobre la faz de la tierra? (*Cómo viví y cómo morí*, p. 92.)

Las situaciones anómalas en que Piñera coloca a sus personajes están en buena medida determinadas por las deformaciones que sufren sus cuerpos:

Lo que Piñera propone con extraordinaria eficacia, es que la condición humana está determinada y definida por ese cuerpo; pero que éste no es prisión del hombre, ni carne sufriente; sino determinante de rasgos psicológicos peculiares.²⁰⁴

En *La cara* (1956), por ejemplo, un hombre renuncia a todo trato humano debido a una deformidad facial a la que atribuye un poder maligno pero de la cual, el narrador no ofrece descripción alguna:

Es un mal incurable, una deformación sin salida. El género humano se ha ido apartando de mí; hasta mis propios padres hace tiempo me abandonaron. Me trato solamente con lo menos humano del género humano, es decir, con la servidumbre. (*La cara*, p. 94.)

²⁰⁴ Morello-Frosch. *Op. cit.*, p. 22.

El aspecto físico del personaje determina su condición de aislamiento, estableciendo una conflictiva relación con el mundo exterior y con el “otro”; el cuerpo se vuelve mediador entre un mundo exterior, hostil e incomprensible, y el mundo interior del personaje:

Los sufrimientos del hombre se proyectan en el cuerpo, el cual es víctima de mutilaciones burlonas y deformaciones caricaturescas. Al mismo tiempo que le sirve para desquitarse de las miserias del cuerpo, éste le provee un punto referencial y de mediación con el universo.²⁰⁵

Los personajes de Piñera están condenados a no encontrarse, a vivir en ese aislamiento que les imponen sus carencias y deformidades físicas, como sugiere Torres:

La falta de partes del cuerpo se incorpora al relato como elemento narrativo para entender las relaciones sociales en las que están inmersos estos personajes. En los textos de ficción, la falta de partes del cuerpo humano no se entiende en su aspecto personal; el conflicto de los personajes no es íntimo sino social.²⁰⁶

En *Cosas de cojos* (1956), el autor se divierte con el fallido plan de un hombre a quien le falta la pierna derecha y aguarda afuera de una zapatería por otro cojo quien no posee la pierna izquierda para comprar juntos un par de zapatos. Su razonamiento es que no necesita comprar dos zapatos cuando se tiene sólo una pierna. Pero al paso de los años, ese encuentro jamás se produce, porque ese segundo cojo, con idéntico plan en la cabeza, espera en otra zapatería:

Está visto que un cojo evita la compañía de otro cojo; no así los ciegos, que acostumbran acompañarse y meten ruido con sus bastones... Sin embargo, a despecho de esta soledad y recato inherentes a la cojera, no hace mucho dos cojos estuvieron a dos dedos de encontrarse. (*Cosas de cojos*, p. 92.)

En *El caso Acteón* (1944), Piñera lleva al extremo esa difícil relación del hombre con el otro al retomar el mito griego de Acteón quien, convertido en ciervo, murió despedazado y

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ Torres. *Op. cit.*, p. 85.

devorado por sus perros. En el cuento, un hombre intenta convencer al narrador de formar parte de la cadena Acteón y mientras le va explicando en qué consiste, ambos se van devorando mutuamente:

El ser humano se ve ahí condenado a confrontarse con su oponente hasta la destrucción mutua sin saber que forman parte de una única cadena-carne, cada uno devora y es devorado.²⁰⁷

Además de mutilaciones y despedazamientos, Piñera contrapone la muerte con el nacimiento, una imagen recurrente del repertorio grotesco descrita por Bajtin como la “muerte embarazada” de la que el autor cubano ofrece su propia versión en *El crecimiento del señor Madrigal* (1978), cuento donde un anciano de 80 años está preñado. De inmediato el personaje se resigna a su nueva e inexplicable condición, y tan sólo se confiesa inquieto por saber qué crece dentro de su cuerpo decrepito:

En su organismo, ya en total decadencia en vías de descomposición y, finalmente, de putrefacción, algo se había engendrado, y, de acuerdo con todo proceso de gestación, tenía forzosamente que crecer. El señor Madrigal estaba, para expresarnos en términos de ginecología, embarazado (...) La primera manifestación de este embarazo al que tendremos que acompañar con la connotación de “inefable” —porque, si bien es verdad que era inefable, en tanto que el señor Madrigal no podía engendrar nada de nada, no es menos cierto que no lo era en el sentido de que en su ser, perfectamente embarazado, nacería y crecería algo que bullía en sus entrañas—, tuvo lugar a las seis de la tarde, hora en que con precisión cronométrica, tomaba como único alimento un vaso de leche. (*El crecimiento del señor Madrigal*, p. 271.)

Piñera subraya lo grotesco de la situación al describir el cuerpo del anciano como un cadáver en proceso de putrefacción. Lo que el señor Madrigal engendra no es una vida nueva sino su propia muerte y los dolores de parto son en realidad los estertores de la agonía; durante el alumbramiento, el viejo da a luz a su propia muerte:

²⁰⁷ Carmen de Mora Valcárcel. *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano*. 2ª. ed. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000. p. 95.

Tuvo un parto feliz: dos o tres boqueadas y el estertor final. Lo mismo que el recién nacido en su cuna, un cadáver —producto acabado del crecimiento del señor Madrigal— yacía en la cama. (*Ibid.*, p. 274.)

Piñera ofrece aquí una imagen ambivalente al contraponer la muerte y el nacimiento, pero a diferencia del realismo grotesco²⁰⁸ que concibe la muerte como renovación, el autor se queda con el cadáver.

El verdadero grotesco no es estático en absoluto: se esfuerza por expresar en sus imágenes la evolución, el crecimiento, la constante imperfección de la existencia: sus imágenes contienen los dos polos de la evolución, el sentido del vaivén existencial, de la muerte y el nacimiento (...) En el realismo grotesco no existe el cadáver, la vejez está encinta, la muerte está embarazada, todo lo limitado, característico, fijo y perfecto, es arrojado al fondo de lo inferior corporal donde es refundido para nacer de nuevo. Pero durante la disgregación del realismo grotesco, el polo positivo desaparece, desaparece el nuevo eslabón de la evolución y sólo queda un cadáver, una vejez sin embarazo.²⁰⁹

Mathew Winston hace notar que en lo grotesco predomina la muerte, pero ésta no ocurre en forma digna sino ridícula: “La muerte representa el divorcio definitivo entre el cuerpo y el espíritu; la suprema disyunción de una forma que radica en incongruencias violentas”.²¹⁰

En *Unas cuantas cervezas* (1951), un hombre trama por venganza el asesinato de una familia entera. El pretexto, por demás fútil, es que en el último baile del casino su hija fue sacada a bailar una vez menos que la hija del dueño de una cervecería. Para ejecutar su plan contrata a dos sicarios y después de considerar varios métodos, opta por ahogarlos dentro de una gigantesca botella de cerveza:

Había pensado envenenarlos con gas —dice el señor—. Puedo pagar para que, durante la noche, rompa las cañerías del gas. Pero sería muy simplista. Quiero algo más elaborado. ¿Qué se les ocurre, amigos?

²⁰⁸ Bajtin. *Op. cit.*, p. 53.

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ Winston. *Op. cit.*, p. 39.

Far dijo que una centena de hachazos no estaría del todo mal. Mud prefirió ahorcamiento en masa, en descampado, todos desnudos, violación de las mujeres, castración de los hombres. Se sirvió café. Charla animadísima. Los esquemas del crimen sucedían vertiginosamente (...) El crimen, de lo más horrible. Far ordenó la construcción de una botella de vidrio de proporciones colosales. De color blanco. Dos metros de altura, tres de diámetro. Cristal a prueba de balas y de todo. La botella, sobre un tablado cerrado al fondo por cortinados negros. Música de fondo, infaltable. A la derecha de la botella, todo lo que el gusto más refinado puede exigir en un *five o'clock tea*. A la izquierda, equipo de filmar listo para eternizar a la familia Azut. Aire delicioso circula. (*Unas cuantas cervezas*, p. 193.)

Lo grotesco se manifiesta en la forma ridícula de narrar el asesinato de la familia, como si se tratara del rodaje de una película, haciendo del crimen algo risible; y por la oposición entre lo cotidiano, representado por el aburrido y normativo “*five o'clock tea*”, y la monstruosidad de un asesinato en masa:

Frente a la botella uno de esos sillones de lona usados por los directores de cine. Sentado en el sillón el señor. Entrada de Far y de Mud. Familia del cervecero Azut ominosamente maniatada. A una señal, la botella se abre cual un hemisferio. Familia Azut debe entrar en la botella. Patalean un tanto pero la presión de Far los somete. No sin dignidad —hay que reconocerlo— se instalan en la botella. Mud, trepada en una torrecilla, aprieta válvula. Botella empieza a llenarse. —De cerveza— explica al lector el señor. Y se come un *gâteau* exquisito. —¡Cámara!— añade con la boca llena. Far hace funcionar la cámara. Tensión. Adentro de la botella, como es de suponer, familia Azut se entrega al *memento mori*. (*Ibid.*, p. 194.)

Con frecuencia los personajes subestiman las deformaciones de las que son objeto y pronto asimilan su nueva condición a partir de un razonamiento que parece contradecir los principios de la razón y el orden lógico tal como lo conocemos, pero que les ayudan a “normalizar” las situaciones en que se ven inmersos.

El personaje reajusta su mundo con voluntad gustosa para salvar este hecho inicial anómalo que implica una agresión corporal. El cuerpo entonces, determina el

comportamiento subsiguiente creando mundos compensatorios de los cuales han desaparecido el dolor, la maldad y la carencia.²¹¹

En *Oficio de tinieblas* (1961), un anciano pierde la vista al cumplir ochenta años y no sólo se resigna a su nueva condición sino que convierte su carencia en norma y se dedica a entrenar a su familia en el “arte de la ceguera”. Desde el principio el autor ironiza sobre la nueva condición del personaje y exalta las bondades de vivir en tinieblas en un mundo que no merece ser visto:

“Viejo, saque la cuenta... Ochenta años con un par de ojos que han visto lo bueno; cinco o diez para no ver lo peor. Usted es un hombre de suerte”. Papá no se consuela con semejante cálculo, pero se distrae ejercitando a mi madre con el arte de la ceguera. Desde mi cuarto oigo su risa si mi madre tropieza con un mueble o si derrama el café que mi hermana ha puesto sobre la mesa. Oigo que le dice: “Nunca serás una buena ciega”. (*Oficio de tinieblas*, p. 164.)

La pérdida de la vista se convierte en motivo de celebración: la familia se reúne para celebrar el primer año de ciego del anciano, repartiendo antifaces a los invitados para unirse al “oficio de tinieblas”: “¿Podría entonces decirse que la pérdida de la vista es una desgracia irreparable?” (*Idem.*).

El cuerpo se vuelve capaz de mantener al hombre más allá de sus límites ordinarios, transformando mutilaciones en pérdidas afortunadas, carencias en memoria de abundancias.²¹²

Otro ejemplo de ese modo de los personajes de crear “mundos compensatorios” se aprecia en *El cambio* (1944), donde dos parejas equivocan de amante durante una noche de placer que transcurre a oscuras; ante el peligro de que alguno descubra el engaño, el anfitrión del encuentro ordena cortar sus lenguas y sacarles los ojos:

²¹¹ Morello-Frosch. *Op. cit.*, p. 29.

²¹² *Ibid.*, p. 22.

El amigo se dio a pensar en varios proyectos de restitución: de inmediato desechó el que consistiría en llevar a las damas a una cámara común para de allí restituirlas, ya trocadas rectamente, a sus respectivos amantes. Solución parcial: por ejemplo, cualquier de las damas podía caer en sospecha de que algo anormal ocurría en virtud de ese paseo de una cámara oscura a una cámara iluminada. De pronto, sonrió el amigo. Dio una palmada y llegaron al instante dos servidores. Deslizó algunas palabras en sus oídos y éstos desaparecieron volviendo poco después armados de un diminuto punzón de oro y unas enormes tijeras de plata. El amigo examinó los instrumentos y acto seguido indicó a los servidores las puertas nupciales. Entraron éstos y, tanteando en las tinieblas, se apoderaron de las mujeres y rápidamente les cercenaron la lengua y les sacaron los ojos, haciendo una cosa igual con los hombres. Una vez desposeídos de sus lenguas y de sus ojos fueron conducidos a presencia del amigo, quien los esperaba en su cámara iluminada. (*El cambio*, p. 47.)

La violencia de la escena contrasta con la serenidad de los amantes al aceptar con alegría esas mutilaciones, convencidos por el perverso anfitrión de que es el único modo de perpetuar el éxtasis de la noche.

El esfuerzo repetido de los personajes por adaptarse a las nuevas circunstancias, debido a la degradación de sus cuerpos, obedece a un intento por sobrevivir en un mundo hostil y sin sentido, que analizaremos con detenimiento en el apartado dedicado al héroe absurdo.

Se puede decir ya que la obra de Piñera es la descripción de ese infierno: un mundo en el que el horror y el humor son las dos caras de una misma realidad indiferenciada; un laberinto de calor existencial en el que se ha perdido la puerta de salida y cuya única señal de orden es el intento de sus personajes de racionalizar lo irracional, de reflexionar y describir el caso, como único modo de sobrevivencia y adaptación.²¹³

Como hemos visto en este apartado, lo grotesco se manifiesta en los cuentos de Piñera a través de los despedazamientos, mutilaciones y muertes violentas de los personajes, descritos con frialdad por el propio personaje, insensible ante su propia circunstancia, o por un narrador que con frecuencia ridiculiza la degradación del cuerpo. Las deformidades

²¹³ Julia Cuervo Hewitt. "El caso Acteón: el caso Piñera", en Molinero. *Op. cit.*, p. 229.

físicas conducen al aislamiento de los personajes, orillados a establecer una relación conflictiva con el mundo y con el “otro”.

4.2. El héroe absurdo

Albert Camus define el absurdo como el divorcio entre el hombre y su vida. Esa conciencia del sentido inútil de la existencia, arropada por el escepticismo y el desencanto, impregna los cuentos de Virgilio Piñera quien decía: “Pertenezco a una época de la historia cubana de grandes inseguridades, económica, social, cultural, política. El ente social vive su inseguridad como un absurdo y se defiende de ella con la sátira”.²¹⁴ A diferencia de la tradición europea del absurdo, en las narraciones del escritor cubano la falta de sentido de la existencia no se traduce en una sentencia de muerte para los personajes sino en la elección del camino del disparate:²¹⁵

Whereas the French tend to concentrate more on the anguish and pain of an absurd existence, creating tormented and suicidal characters, Spanish americans (...) are much more inclined to create characters who laugh at and even ridicule the absurdity of their predicament.²¹⁶

Frágiles y desesperanzados, los personajes de Piñera se entregan a empresas imposibles que desafían la lógica y el sentido común como respuesta a una existencia sin sentido:

²¹⁴ Tomás López-Ramírez. “Virgilio Piñera y el compromiso del absurdo”, en *Areito* 9, 34 (1983), p. 38.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

²¹⁶ Jeffrey Paul Stahley. *Building Cathedrals in the Desert: the Spanish American Short Story of the Neo-absurd*. Boston: J.P. Stahley, 1997. p. 22. “Mientras que los franceses tienden a concentrarse más en la angustia y dolor de una existencia absurda, creando personajes absurdos y atormentados, los hispanoamericanos se inclinan más por crear personajes que se ríen e incluso ridiculizan lo absurdo de su predicamento”. (Traducción, mía.)

Absurd heroes (...) engage in battle with absurd environment, knowing that chances in victory are few. Because of this, they alter the meaning of achievement to satisfy their own personal moral convictions. Success now becomes a question of being loyal to absurdity, to struggle to achieve nothing.²¹⁷

En *La condecoración* (1956), el sentido de trascendencia existencial es ridiculizado. Un padre agonizante, en su lecho de muerte, regala a su hijo un “contador de pasos”, lo único que le ha dado sentido a su vida:

Y podrás leer el número de kilómetros que tus piernas han caminado en tu vida. Tus dudas, tus angustias se calmarán con lectura tan reveladora: ¡entonces podrás morir justificado! (*La condecoración*, p. 103.)

El autor ironiza sobre la aspiración humana de trascender, de “morir justificado”, al depositar la fe y esperanzas del personaje en un insignificante e inútil artefacto como es el contador de pasos: “Knowing that it is useless to fight against the absurdity of life, Spanish american absurdists find solace and comfort in ridiculing that which is out of their control”.²¹⁸ Piñera cancela toda esperanza, y con ironía “condecora” a sus personajes por una vida dedicada a conseguir absolutamente nada, un “coronamiento bufonesco” a la manera de la parodia carnavalesca:²¹⁹

—Hijo mío — y me contempló largamente, dejando resbalar su mirada hasta mis piernas—, en esta fecha solemne de tus quince años, yo te condecoro con la orden del Gran Fracaso —y diciendo y haciendo me puso en el lado del corazón, atado con una correa, el fúnebre artefacto. (*Ibid.*, p.104.)

²¹⁷*Ibid.*, p. 201. “Los héroes absurdos luchan contra el absurdo sabiendo de antemano que son pocas sus posibilidades de triunfo. Por esta razón, cambian el significado de la victoria para adaptarlo a sus propias convenciones morales. Su victoria radica entonces en ser fieles al absurdo, de luchar para conseguir nada”. (Traducción, mía.)

²¹⁸ Stahley. *Op. cit.*, p. 124. “Sabido que es inútil *pelear* contra lo absurdo de la vida, los absurdistas hispano-americanos encuentran descanso y comodidad en ridiculizar aquello que escapa de su control”. (Traducción, mía.)

²¹⁹ Bajtin. *Op. cit.*, p.16.

Piñera introduce el adjetivo fúnebre para mostrar esa oposición entre la aparente victoria del personaje “condecorado con la orden del Gran Fracaso” y la muerte en vida que significa una existencia mecanizada, limitada al sucesivo conteo de pasos dados.

Solitarios e impredecibles, los personajes adoptan el disparate en su afán por imprimir orden y lógica a su existencia, y como respuesta ante la angustia de habitar un mundo extraño e incomprensible. En *El conflicto* (*Vid. supra*, p.47-48), el sentenciado rechaza cualquier oportunidad de escape, convencido de que lo importante es evitar el fusilamiento, no para salvar la vida sino para detener la marcha del tiempo, tal como explica Teodoro a su verdugo:

Nada me importa, espanta o sobrecoge ser fusilado; mi cuerpo aparece aquí como un factor secundario; imagine usted que en lugar suyo colocásemos a un pelele de paja. Lo que se trata de impedir es la realización del suceso. (*El conflicto*, p. 118.)

Teodoro se refiere a su propia ejecución como un episodio ajeno, comparándose con un fantoche, un pelele, cuyo destino a nadie importa, y su fusilamiento le resulta secundario frente a la urgencia de parar el avance del tiempo. Como señala Mora, ese distanciamiento frío e irónico “juega un papel fundamental para obtener el efecto deseado; nada que facilite la proximidad del lector al universo narrado —salvo un estilo realista que le da a las situaciones un aire de cotidianidad— y mucho menos la compasión”:²²⁰

El oficial no respondió (a Teodoro) y levantándose se dirigió a grandes zancadas hacia los soldados que aguardaban en formación: —¡Eh, rompan filas! —y extrayendo de su capote un paquete de cigarrillos añadió—: Ahí va eso para que fumen. Los cigarrillos cortaron el hilo reflexivo de los soldados; aquel hilo reflexivo que se devanaba en sus sesos haciendo obrar mil conjeturas acerca del oficial señalador. (*Ibid.*, p. 119.)

²²⁰ Mora Valcárcel. *Op. cit.*, p. 210.

La literalización de la expresión “cortar el hilo reflexivo”, un recurso frecuentemente utilizado por Piñera en sus cuentos, subraya la ruptura del orden lógico y la irrupción del absurdo:

El Alcalde, hombre de grandes síntesis lingüísticas, como quiera que sabía que allí era él mera figura decorativa (todo el brazo de la Ley se cargaba sobre el oficial señalador) aguardaba soñoliento ciertas conocidas percusiones anunciadoras del fin y se entretenía en provocar la cólera de un viejo loro que dormitaba sobre la cureña de un antiguo cañón. (*Ibid.*, p. 119.)

El autor se burla de la situación, haciendo hincapié en su naturaleza absurda y grotesca, animalizando el comportamiento de sus personajes, describiéndolos como burros salvajes:

Como acometidos de un incontenible anhelo, el oficial y Teodoro se tomaron las manos y remedando las alegres coces de una tropilla de burros salvajes danzaron alrededor del montículo. Aquel espíritu vulgar habría diagnosticado una quiebra de la razón, de los más puros valores; era sólo la representación sentimental y simbólica de la gracia, que acababa de rozar con su temblor la locura de la vida. (*Ibid.*, p. 120.)

Piñera tampoco renuncia al humor en este cuento creando una “distancia emocional” entre el lector y el texto: “buffering the reader against the harshness so often depicted in these stories”.²²¹ Cuando Teodoro enfrenta al pelotón de fusilamiento, el autor se mofa de su trágico destino con una nota irónica a cargo del oficial del pelotón: “Viva tranquilo; no le haré padecer una segunda orden de fuego. Le repito: viva tranquilo” (*Ibid.*, p.117).

Man is alone and is irretrievably absurd. He finds himself in the most terrifying situations and yet will do nothing to save himself; he finds himself in a simple situation which he cheerfully converts into a carnival of his own destruction.²²²

²²¹ Stahley. *Op. cit.*, p. 124. “Protege al lector contra la aspereza descrita en estas historias”. (Traducción, mía.)

²²² Frank McQuade. “Making sense out of Non-sense. Virgilio Piñera and the short story of the absurd”, en *After Cervantes; A Celebration of 75 Years of Iberian Studies at Leeds*. Leeds: Trinity and All Saints, 1993. p. 217. “El hombre está solo y es irremediamente absurdo. Puede encontrarse en las más terroríficas situaciones y no hacer nada por salvarse; hace de una situación simple un carnaval de su propia destrucción”. (Traducción, mía.)

El personaje absurdo no se percata de lo disparatado de sus acciones, por ejemplo, el protagonista de *La cara* (*Vid. supra*, p.70) se saca los ojos para disfrutar de la compañía de un hombre con el rostro desfigurado, siempre oculto entre tinieblas:

Mi próxima visita sería quedarme definitivamente a su lado; a su lado, sin tinieblas, con su salón lleno de luces, con las caras frente a frente. Poco me queda por relatar. Pasado un tiempo, volví por su casa. Una vez que estuve sentado en mi sillón le hice saber que me había saltado los ojos para que su cara no separase nuestras almas, y añadí que como ya las tinieblas eran superfluas, bien podrían encenderse las luces. (*La cara*, p. 101.)

En *Unos cuantos niños* (1957), Piñera narra con humor macabro la historia de un caníbal aficionado a los niños, el antropófago justifica su gusto por los infantes al decir que devorándolos los salva de morir en la guerra:

En la pasada guerra perecieron medio millón de jóvenes entre catorce y dieciocho años (...) bien mirado yo libro a esos niños de la carnicería del campo de batalla. No soy un secuestrador de niños. Yo me limito a comérmelos. A ellos se debe que la policía me estime un hombre inofensivo. Cada vez que me regalo un niño (no puedo decir que los devoro porque ese verbo denota salvajismo y bestialidad) hay una redada de secuestradores y de tipos de mala catadura. (*Unos cuantos niños*, pp.196-197.)

Piñera introduce lo fantástico en el cuento al narrar cómo el caníbal y una de sus víctimas penetran en las entrañas de un perro San Bernardo gigantesco para escapar de la persecución policíaca. En consonancia con el absurdo, no hay explicación para lo narrado, desconcertando al lector:

Y vean qué original, discreto y elegante procedimiento discurrió para sacarme de situación tan desairada. Yo, como diablo que era en momento tan crítico, abrí al San Bernardo la boca y sin perder un segundo metí la cabeza al niño. Acto seguido lo hice yo mismo perdiéndome en las vueltas intestinales del manso animal. (*Ibid.*, p. 200.)

Con frecuencia, como señala Stahley, el absurdo convive con elementos fantásticos con un propósito claro: “Are used to give insight into the world of the protagonist, creating a bizarre universe, confusing ends and means and confounding and frustrating the protagonist”.²²³

La fragilidad física de los personajes también hace evidente el absurdo. Nacidos para la muerte, los seres humanos son “vulnerables al sufrimiento y a las apetencias del cuerpo”.²²⁴ En *La cena* (sin fecha), un hombre sumido en la miseria se entrega a un banquete imaginario para saciar su hambre:

Aquello era un festín romano: las bocas, cerradas fuertemente, semejaban ostras que hubiesen plegado sus valvas mientras cada nariz, dilatada hasta lo increíble, devoraba ávidamente empanadilla tras empanadilla. Pensé que no estábamos dejados, como se dice, de la mano de Dios, al ver cómo el cuerno de la abundancia se derramaba sobre nosotros. (*La cena*, p. 50.)

Con su acostumbrada ironía, Piñera subraya la ausencia de Dios, añadiendo a la fragilidad física, la espiritual: “En un universo donde Dios está totalmente ausente, determina la absoluta falta de esperanza. Los personajes piñerianos están siempre condicionados por esa fragilidad de la desesperanza”.²²⁵

Esa fragilidad se advierte en *Cómo viví y cómo morí* (*Vid. supra*, p. 69-70), el protagonista, sumido en la miseria, también es atormentado por el hambre, un ser desamparado en un mundo de carencias:

De mis lamentaciones, de mi hambre, de mis fracasos, de mis terrores, han sido las cucarachas mudos testigos. Porque uno sale y puede encontrarse a un amigo y

²²³ Stahley. *Op. cit.*, p. 60. “Los elementos fantásticos son usados para adentrarse en el mundo del protagonista, creando un universo bizarro, medios y fines confusos, y confundiendo y frustrando al protagonista”. (Traducción, mía.)

²²⁴ López Ramírez. *Op. cit.*, p. 39.

²²⁵ *Idem.*

contarle su hambre; ver a un primo y pedirle un peso prestado; llegar, después de tribulaciones sin cuento, hasta la mesa de un ministro e implorar unas migajas. (*Cómo viví y cómo morí*, p. 105.)

El cuento parece una reelaboración de *La metamorfosis* de Kafka, pero a diferencia del relato del escritor checo, en la versión de Piñera el protagonista no sufre una transformación sino que termina cubierto por cucarachas hasta parecer una “cucaracha gigantesca”:

Son seres condenados a la soledad más radical. En ello coincide Piñera con el absurdo *camusiano*: el ser que descubre el absurdo está condenado a la soledad.²²⁶

Piñera recurre en sus cuentos a la construcción de un “mundo al revés” para evidenciar el absurdo. En *El Gran Baro* (1956), el dueño de un circo encuentra en un funeral al payaso ideal para su espectáculo, un hombre melancólico, de edad madura, sin ningún ideal, “mucho hambre” y “nadie que le amase”, víctima de una existencia monótona y repetitiva, un personaje que encierra el retrato del hombre contemporáneo. Piñera ridiculiza al personaje al imponerle el mote de “El Gran Baro” —un aumentativo peyorativo— que como hemos visto, es un recurso empleado en el esperpento para desvalorizar a los personajes:²²⁷

Al dueño del circo se le metió entre ceja y ceja que ese hombre, anegado en lágrimas, de voz entrecortada, de aspecto lúgubre, vestido de negro y con la mirada metida en la fosa era el payaso que él buscaba para abrir su temporada circense (...) Como se ve por lo dicho, todo negro, todo sombrío. De sol a sol, duelo en esta vida oscura. Entonces ¿qué comicidad, qué payasería en tal gusano? Bueno, la que ese patrón de circo creía ver. O a lo mejor ni lo creía, pero se echaba en brazos del absurdo. (*El Gran Baro*, p. 137.)

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ Piñera con frecuencia reduce la identidad de sus personajes a iniciales como K, S o Z, al igual que Kafka, por ejemplo, en *El proceso* con el señor K. Cf. Con Wilfried Floeck. “De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán”, en Gabriele. *Op. cit.*, 729 p.

En este mundo de cabeza la “payasería” infecta al cuerpo social, desde médicos y sacerdotes hasta zapateros, panaderos, maestros y costureras, los personajes “reniegan de su condición oficial (como monje, clérigo o sabio)” y contemplan “el mundo desde un punto de vista cómico y carnavalesco”;²²⁸ el circo deja de ser el lugar de la excepción y se convierte en la norma del nuevo orden imperante:

Y como en cada función estaba presente por lo menos uno de los componentes de dichas clases, ocurría que ése abandonaba el circo convertido en payaso de su propio oficio, e ipso facto conquistaba cientos de prosélitos, visto que el hombre busca su felicidad hasta en la payasería. Y en cierto modo ese pueblo comenzó a vivir felizmente (*Ibid.*, p. 139.)

La payasería se instituye como nueva religión — “tres personas distintas y un solo payaso verdadero”—; y aunque el Gran Baro se convierte en el “Hacedor de payasos”, con frecuencia Piñera incluye en sus cuentos alusiones paródicas al infierno, el paraíso o figuras religiosas que en el contexto del absurdo simbolizan la ya señalada ausencia de Dios:

¿Podría tolerar el nuevo culto que este Hacedor de payasos viviese entre los payasos sin ser, él mismo un payaso? Para colmo de desdicha también se inmiscuyeron en el problema las autoridades: no iban éstas a permitir que se ridiculizase a la gran masa del pueblo. (*Ibid.*, p. 140.)

El Gran Baro es proclamado el Antipayaso, aislado, y sentenciado a morir a carcajadas. Sólo después de su “martirio” es reivindicado, proclamado santo y su imagen es entronizada en la catedral del pueblo. Piñera es consecuente con esa “lógica de las cosas al revés y contradictorias”²²⁹ de lo grotesco, el personaje es derrocado, degradado y nuevamente coronado.

²²⁸ Bajtin. *Op. cit.*, p. 18.

²²⁹ Bajtin. *Op. cit.*, p.16.

Piñera presenta a sus personajes en situaciones extrañas y grotescas que ofrecen una metáfora del dilema de la existencia y de los inútiles esfuerzos humanos para trascender sus limitaciones. En sus cuentos puede pasar cualquier cosa. Están en predicamentos de extraña resolución, y con frecuencia una solución anticlimática.²³⁰

Las tramas de Piñera recogen la desesperación y la angustia existencial haciendo que en ocasiones, el humor sucumba ante el desamparo de los personajes. En *El interrogatorio* (1945), un hombre es acusado de asesinato y sabiéndose inocente, no encuentra escapatoria:

— ¿Qué soy entonces? —exclama el acusado. Y el juez, que lo sigue mirando vagamente, le responde: —Un hombre que cree llamarse Porfirio; que tiene treinta y tres años; que es albañil; que ha dado a la muerte a la hija de su patrona; que es inocente —Pero estoy acusado —objeta el albañil—. Hasta que no se prueben los hechos estaré amenazado de muerte.

De atmósfera pesadillesca, el interrogatorio se repite al infinito, hasta rayar en el absurdo, evidenciando la fragilidad de la razón:

¿Estoy pues condenado a muerte? —gimotea el albañil—. Juro que soy inocente. —No; acaba usted de ser absuelto. Pero veo con infinito horror que usted se llama Porfirio; que tiene treinta y tres años, que es albañil; que está acusado de haber dado muerte a la hija de su patrona; que es inocente; que ha sido absuelto; y que, finalmente, está usted perdido.

El juego de preguntas y respuestas, en un ciclo que se repite al infinito, hace de la razón el instrumento del absurdo como sostiene Julio Ortega: “Piñera escribe relatos obsesos, poseídos de cierta minucia racional, de ese detallismo febril que delata el absurdo”.²³¹ Como hemos visto, ante la incapacidad para escapar a las frustraciones de una existencia difícil, los personajes de Piñera abrazan el disparate, oponen sus obsesiones bizarras y anormales a una realidad incomprensible, haciendo de su derrota un acto de heroísmo.

²³⁰ López Ramírez. *Op. cit.*, p. 40.

²³¹ Julio Ortega “Sobre la narrativa cubana actual”, en *Nueva Narrativa hispanoamericana*, n. 1, enero 1972, p. 80, citado por López Ramírez. *Op. cit.*, p.39.

4.3. Regreso a la infancia

La infancia es el refugio de los personajes ante el desamparo y aislamiento de vivir en un mundo ajeno e incomprensible. Regreso que, como sugiere McQuade,²³² obedece al conflicto del individuo frente al universo en que habita. Torres advierte que ese retorno a la infancia constituye una respuesta del individuo ante la falta de sentido de la vida y su conciencia de una existencia mecanizada:

En la ficción de Piñera, muchos personajes en busca de una reversión de lo absurdo se empeñan obsesiva e impulsivamente en recuperar un tiempo perdido, sea rememorando un pasado o regresando a la infancia.²³³

La vuelta a la infancia no implica una reversión del transcurso del tiempo que altere el aspecto del personaje y de su entorno sino que se manifiesta en la adopción de conductas infantiles: en *El viaje* (1956) un hombre al cumplir 40 años decide pasar el resto de sus días a bordo de un cochecito infantil; en *Tadeo* (1987), un sexagenario se empeña en ser llevado en brazos como un niño mientras que en *La transformación* (1947) los padres adoptan el rol de hijos.

Aunque las acciones de los personajes aparentan ser un disparate, en el fondo obedecen a un convencimiento del sentido inútil de la existencia y a un ansia por revertir el absurdo del mundo en que viven. Los guía un razonamiento apartado de las convenciones del mundo en que habitan pero definido como su única salvación:

²³² McQuade. *Op. cit.*, p. 219.

²³³ Torres. *Op. cit.*, p. 70.

Virgilio Piñera stories are populated with beings who, marginalised by their sense of futility of existence, reject the false harmony of the rational world, and who seek their own liberation in the absurd, in their alternative harmony of discord.²³⁴

El protagonista de *El viaje*, por ejemplo, al cumplir 40 años decide montarse en un cochecito infantil hasta el final de sus días. Su voluntad de renunciar al mundo, al no esperar nada de la vida, no conduce a la drástica solución del suicidio sino a un viaje circular, sin destino final:

Tengo cuarenta años. A esta edad, cualquier resolución que se tome es válida. He decidido viajar sin descanso hasta que la muerte me llame (...) Como tengo mucho dinero, todo marchará sobre ruedas... A propósito de ruedas, voy a hacer este viaje en un cochecito de niños. Lo empujará una niñera. Calculando que una niñera pasea a su crío por el parque unas veinte cuadras sin mostrar señales de agotamiento, he apostado en una carretera que tiene mil kilómetros, a mil niñeras, calculando que veinte cuadras de cincuenta metros cada una hacen un kilómetro. (*El viaje*, p.107.)

Esta travesía circular, minuciosamente planeada, transgrede el sentido del viaje: no hay destino final ni azar sino una grotesca vuelta a la infancia con el personaje dando vueltas eternamente a bordo de un cochecito infantil. Como en otros relatos, la extraña situación narrada es de inmediato normalizada por el personaje que cuenta cómo al principio la gente se agolpaba en el camino ante la noticia de su próximo paso, para después acabar por ser “como el sol para los salvajes, un fenómeno natural”. La monotonía del viaje, sólo a veces aderezada por “pequeños incidentes que en nada alteran la decisión de la marcha vitalicia”, revela de forma súbita al personaje la falta de sentido de la existencia y la cancelación de toda esperanza:

²³⁴ McQuade. *Op. cit.*, p. 214 “Los cuentos de Virgilio Piñera están habitados por seres que, marginados por su conciencia de lo inútil de la existencia, rechazan la falsa armonía del mundo racional, y buscan su propia liberación en el absurdo, en la alternativa de la armonía de la discordia”. (Traducción, mía.)

Este viaje me ha demostrado cuán equivocado estaba yo al esperar algo de la vida. Este viaje es una revelación. Al mismo tiempo me he enterado de que no era yo el único a quien se revelaban tales cosas. Ayer, al pasar por uno de los tantos puentes situados en la carretera, he visto al famoso banquero Pepe sentado sobre una cazuela que giraba lentamente impulsada por una cocinera (...) Nuestras caras reflejan la evidente felicidad. (*Ibid.*, p. 108.)

Dentro de la lógica del absurdo, esa conciencia súbita de una existencia sin sentido que desencadena el viaje es asumida por el personaje como una victoria:

The idea of creating something out of nothing and inventing victory where there is none is the ultimate in absurdity.²³⁵

El disparate, que se manifiesta en la adopción de conductas infantiles, representa la salvación de los personajes ante el aislamiento, la incomunicación y la falta de sentido de la existencia. El protagonista de *Tadeo* también opta por esta vía de escape: al comienzo de lo que debería ser una vejez dichosa, de modo repentino, sufre la “imperiosa necesidad” de ser cargado en brazos como un bebé:

Esta necesidad la vengo experimentando desde hace unos cinco meses. Sé que hasta el último ser dotado de sano juicio me tomaría por un demente. Sin embargo, no lo estoy. Si apartamos esta imperiosa necesidad de que se me tome en brazos —y añadiré, de que se me acune como a un niño—, mi vida y mis actos son los de siempre. Sigo siendo el buen esposo que tu madre eligió; el mismo buen padre que, desde que tienes uso de razón, conoces...

Se quedó callado por un instante, y añadió con infinita desazón: —Qué quieres... Como dice la canción: “...la vida es así, y no como tú quisieras”. Esta necesidad imperiosa se ha presentado de golpe y porrazo. Si no la manifestara abiertamente —como acabo de exponértela—, entonces sí me volvería loco. (*Tadeo*, p. 318.)

El comportamiento infantil irrumpe en la vida del personaje, que hasta entonces ha sido un esposo y padre ejemplar, de modo que en su entorno familiar su conducta sólo se comprende a la luz de la locura.

²³⁵ Stahley. *Op. cit.*, p. 9. “La idea de crear algo de la nada e inventar una victoria donde no la hay es lo máximo del absurdo”. (Traducción mía).

Pero Tadeo no se engaña sobre lo grotesco de su condición ni pierde “la conciencia de su amarga realidad”.²³⁶ Aunque su conducta es irracional, su pensamiento mantiene un orden lógico, y para Gilgen, esa fusión de lo lógico y lo irracional “subraya la caótica realidad en que vivimos”:²³⁷

—Sé lo grotesco de mi caso. Llevar en brazos a un viejo, y a un viejo de mi corpulencia, sería motivo de hilaridad universal. Representate la situación. Pido, digamos a un soldado que me tome en sus brazos. ¿No oyes las carcajadas de la gente, los comentarios? Y, de persistir él y yo, hasta nos tirarían piedras.

—Tú mismo lo ves, papá. ¿Y todavía insistes?...

—No temas. Completa la frase..., en tu locura. Pero, hijo, aparta tal idea. Estoy más cuerdo que tú mismo. Sólo que mi necesidad de ser llevado en brazos es ineludible e impostergable. Como no tengo otra alternativa, veo mi delicada posición, y la estudio desde todos sus ángulos. (*Ibid.*, p. 319.)

Tadeo es un “loco sensato” que encuentra en la adopción de una conducta irracional la vía para afrontar el absurdo y, como sugiere Morello-Frosch, desde esa posición es capaz de juzgar la realidad en que vive:

Los locos de Piñera discurren razonablemente a partir de situaciones totalmente insólitas que requerirían un acto demencial o por lo menos desesperado. La demencia se encubre así bajo una apariencia de sensatez y cotidianeidad, que logra, por unos instantes confundir los límites entre razón y locura, y neutralizar la inicial extrañeza que esta última suscita.²³⁸

El discurso del personaje, con el que intenta convencer a los “otros” de su “necesidad” de ser llevado en brazos, es una reflexión sobre la incomunicación y el aislamiento, dos temas recurrentes en la tradición absurdista y en la narrativa de Piñera:

—Papá, nuestras conversaciones han versado siempre sobre la familia, el país; acerca de nuestros respectivos oficios; en fin, sobre todas esas menudencias que

²³⁶ Francisca Noguero. “Virgilio Piñera y la fragilidad de la condición humana”, en Jean-Pierre Clément y Fernando Moreno, coord. *En torno a la obra de Virgilio Piñera*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1996. p. 81.

²³⁷ Read G. Gilgen. “Virgilio Piñera and the short story of the absurd”, en *Hispania*, 63, 2, mayo 1980, p. 349.

²³⁸ Marta Morello-Frosch. “La razón de la locura”, en Clément. *Op. cit.*, p. 31.

nos ayudan a vivir. Pero nunca me hablaste en un lenguaje que yo no entendiera. De no ser tú quien me dirige la palabra, pensaría que me están tomando el pelo.

—Te respeto demasiado para tomarte el pelo. Mala suerte si no entiendes mi lenguaje.

Se recostó en la pared, como quien está próximo a tener un vahído.

—También sería posible que la gente comprendiera, comprendiera como lo comprendo yo: si un ser humano me pidiera que lo llevara en brazos, lo haría gustoso. Y, sobre todo, no lo angustiaría con preguntas. Ése es el problema, la infinita incompreensión. (*Idem.*)

A partir de una estructura dialógica, presente en otros cuentos como *El conflicto*, *Concilio y discurso*, *El interrogatorio* y *Vea y oiga*, se contraponen los discursos del “loco sensato” y de la razón. La locura se vuelve parte integrante de la “realidad vivencial y psicológica”.²³⁹

No es esta una posición cómoda, pues se produce una confrontación de códigos antagónicos: el del loco que discurre sensatamente, y el de la razón que contradice este discurrir e introduce así dudas sobre sus propios procedimientos mentales.²⁴⁰

Piñera se apoya en un lenguaje tragicómico y exagerado con expresiones como “entonces el hijo, como el que apura su cicuta, lo cargó y lo tuvo en sus brazos” o “(Pero Tadeo) Prescindiendo de cuanto podría llamarse ‘la reputación de la familia’, se lanzó, a los pocos días, en busca de gentes que lo tomaran en sus brazos”.

Como en otros cuentos, Piñera cierra con una nota de humor al parodiar la máxima cristiana de “Amarse los unos a los otros” para reformularla bajo los términos del propio Tadeo: “Cargarse los unos a los otros”.

La vuelta a la infancia se vuelve una celebración de lo absurdo y lo grotesco en *La transformación*, donde unos padres adoptan el rol de hijos buscando refugio²⁴¹ en un tiempo inocente: “Cuando los mellizos cumplieron seis años sus padres se volvieron niños”. El

²³⁹ Vicente Cervera Salinas. “La salvación por la locura”, en Clément. *Op. cit.*, p. 68.

²⁴⁰ Morello-Frosch. “La razón de la locura”, en Clément. *Op. cit.*, p. 33.

²⁴¹ Torres. *Op. cit.*, p. 70. “Muchos de los personajes en la ficción de Piñera buscan refugiarse en la infancia en un intento de recuperar un tiempo inocente”.

cuento se estructura a partir de la visión de un mundo al revés que invierte el orden preestablecido: en el bautizo son los hijos quienes se echan agua bendita en la cabeza, en la fiesta de cumpleaños, el padre y la madre apagan las velas del pastel y se apropian de los juguetes.

A medida que los mellizos Olga y Arturo crecen, la conducta de sus padres se infantiliza progresivamente hasta alcanzar el principio de su infancia, cuyo carácter grotesco Piñera refuerza al incluir una nota escatológica:

El día en que cumplían diez años de nacidos, los padres obligaron a los mellizos a limpiarles el trasero. Tanto el padre como la madre hacían caca y usaban pañales. Esto fue el comienzo de la niñez de los padres de Arturo y Olga. (*La transformación*, p.174.)

Como en los cuentos anteriormente analizados, en este anhelado regreso a la infancia, también irrumpe el disparate:

Olga fue enseñada por su madre a personificar la estatua del Dolor; día y noche caminaba por los sombríos salones de la casa con sus bracitos sobre el pecho, la vista baja, prorrumpiendo en gritos muy parecidos a los que exhala Lucía de Lammermoor en la escena de la locura. Por su parte, el padre transformó a Arturo en Napoleón, un Napoleón después de la batalla de Waterloo —desengañado de todo, taciturno y envejecido de golpe. (*Ibid.*, p. 173.)

Piñera degrada a sus personajes colocándolos en posiciones grotescas y volviéndolos ridículas encarnaciones de un decadente Napoleón y del Dolor, los reduce a fantoches, meras marionetas de la voluntad infantilizada de sus padres.

Los fantoches (del esperpento) se convierten sencillamente en encarnaciones de la autocomprensión entre trágica y absurda del hombre moderno. En la risa propia de la farsa o burlona, que provoca el fantoche humano, se entremezclan ahora la compasión, el autoconocimiento y el miedo.²⁴²

²⁴² Floeck. “De la parodia literaria...”, en Gabriele, *Op. cit.*, p. 308.

La segunda degradación evidente en el cuento ocurre a nivel del lenguaje, cuando los padres dejan de hablar como adultos y su vocabulario se reduce a unas cuantas sílabas; mientras que sus hijos, instalados en sus papeles del Dolor y Napoleón, se limitan a proferir unos “¡ay!” y “¡oh!”.

Los absurdistas parten de la creencia de que, como consecuencia de la desvalorización de las creencias tradicionales, el lenguaje también se ha fragmentado y perdido su significado. En un mundo absurdo, el diálogo ilógico, como todas las acciones se ha convertido en un modo de entretenimiento.²⁴³

Esa desvalorización del lenguaje y su pérdida de significado también se manifiesta en *Vea y oiga*, un cuento que se publicó de manera póstuma dentro de la colección *Muecas para escribientes* (1987), pero que Piñera escribió en 1947.

El protagonista narra su fortuito encuentro con un antiguo compañero de la universidad, un arquitecto que se entrega a la absurda tarea de proyectar edificios que nunca construye. La situación se desarrolla en una atmósfera onírica, metidos en una cajón de cemento, donde los personajes se entregan a una conversación sin sentido: el arquitecto se empeña en tratar a su antiguo colega como a un niño para demostrarle que no es un adulto:

—Es inútil, tristemente inútil. De nada te servirá remedar al hombre que no eres. Eres un niño, y si te hablo con un lenguaje niñal —que Dios sabe cuánto me cuesta utilizar— no es por el puro y simple hecho de jugar. Como tú, niño he sido; por cierto, niño muy mimado, la nuez de la niñería, y conozco todas esas triquiñuelas y esos querer llegar a ser hombre antes de tiempo. (*Vea y oiga*, p. 457.)

En este cuento puede advertirse una influencia surrealista no sólo por la atmósfera onírica que lo rodea sino por el modo en que los personajes atienden el dictado del pensamiento

²⁴³ Torres. *Op. cit.*, p. 76.

“fuera de toda vigilancia de la razón”, en consonancia con el automatismo psíquico, como puede apreciarse en el diálogo entre ambos colegas a propósito del hallazgo de un cigarro:

En este bolsillo no hay; en éste tampoco. Me parece que tu cigarro va a ser lo mismo que la búsqueda del Santo Grial. Espera, espera...
De pronto sacó uno, y gritó, poseído por salvaje ardor:
—¡Eureka!
—¡Arquímedes! —contesté.
—¡El azar objetivo! —gritó.
—¡El surrealismo! —respondí. (*Ibid.*, p. 456.)

También bajo la influencia del surrealismo, Piñera plantea una anécdota que “desemboca en la creación de una imagen insólita”,²⁴⁴ que permanece como un enigma en la narración, a través de la asociación inusual de personas y objetos comunes en contextos extraños como los “niños injertados en los pies” a los que se refiere el final del relato:

(Los pies) se me habían hecho tan sesudos, tan doctorales e intelectuales, que no lograba alzarlos del piso. Llevé mis manos hasta ellos; comprobé, helado de espanto, que no uno, sino dos niños, estaban injertados en mis pies. Y ya me desmayaba; pero el policía, que no me quitaba el ojo de encima, me recibió en sus brazos. Paró un taxi; me tiró, literalmente, dentro. Por una perversa predisposición de la caída, mis pies quedaron colgando fuera del taxi: eran los tristes heraldos de mi niñería. Minutos más tarde, sentí que a mi cuerpo descabezado lo depositaban en una cómoda butaca. Esta vez, el silencio era más auroral que nunca. La mano derecha tocó algo..., cigarros; la mano izquierda tocó algo..., un libro. En cuanto a los niños, es decir, los pies, habían sido envueltos en una manta de lana. Y el silencio se hacía más y más auroral. Era como la primera mañana del mundo. Entonces, algo pesado y absurdo me cayó a plomo en el cuello, y allí se incrustó como una daga. Era mi cabeza. Estaba de nuevo en mi departamento. (*Ibid.*, p. 460.)

El sueño permite al personaje penetrar en la “zona oscura del inconsciente” donde se alojan sus deseos más profundos, y es ahí donde encuentra la salvación frente a las “trampas de la

²⁴⁴ Diana Álvarez Amell. “Las llamas ante el espejo: el surrealismo en los cuentos de Virgilio Piñera”, en Molinero. *Op. cit.*, p. 430.

existencia: “el infantilismo salva el cuerpo y el alma; único camino de salvación para toda trampa”. (*Ibid.*, p. 446.)

Esa obsesión por alterar el transcurso del tiempo, intentando hacerlo retroceder, se repite en *Un parto insospechado*, donde el protagonista narra su insólita vuelta al útero de su septuagenaria madre:

Mi madre, que tiene setenta años, ha sido llamada con toda urgencia por mi hermano menor. Ocurre que me pasa algo singular. Tengo la cabeza metida en los pies. He hecho lo humanamente posible para librarme de posición tan desairada. Por horas me he debatido en la cama y tanto he forcejeado que acabé rodando sobre la alfombra. (*Un parto insospechado*, p. 152.)

La extraordinaria situación es resuelta de manera grotesca, cuando el médico propone como única alternativa para auxiliar al hombre trabado en posición fetal, la de regresar al vientre materno:

Como no abriera la boca (el médico) para dar su diagnóstico, mi hermano lo agarró por las solapas conminándolo a hablar. Y habló. Es por eso que mi madre acaba de llegar del pueblo donde vive hace sus buenos cincuenta años. Dispuesta, animosa, me dice que tenga paciencia, que mis sufrimientos, que mi humillación tocan a su fin, y me pasa la mano por la frente ardorosa. A pesar de estar extenuada por las largas horas de tren, apura al médico para que comience cuanto antes. (*Idem.*)

Escrito en 1957, *Un parto insospechado* guarda cierto paralelismo con *Un viaje a la semilla*, de 1944, del cubano Alejo Carpentier. En este cuento se narra la vida de un hombre, en sentido inverso, yendo del momento de su muerte a su nacimiento, para “mostrar la coincidencia que hay entre los primeros días y los últimos días del hombre”.²⁴⁵

El tema principal es la relación del hombre con el tiempo y la posibilidad de un tiempo reversible como subraya Planas: “Carpentier echa a andar el reloj hacia atrás y la secuencia

²⁴⁵ Susana Alicia Planas. “Carpentier: una Odisea del Tiempo en el tiempo”, en la página electrónica www.cubaliteraria.com/autor/alejo_carpentier/porcar.htm

vital del personaje comienza a proyectarse en sentido inverso hasta ser una semilla en el útero materno y con él, el mundo también vuelve a un estado anterior”.²⁴⁶

A Piñera no le interesa narrar los efectos de la marcha del tiempo hacia atrás sino el retorno grotesco del personaje al vientre materno, como refugio y paliativo de los deseos insatisfechos del individuo:

Por fin estoy de nuevo en el vientre de mi madre. Oigo que desde allí dice a mis amigos: “Éste hará fortuna en la vida, empieza a patear desde muy temprano... Por lo demás, todo consistirá en tener paciencia durante nueve meses. Esperemos que será un parto feliz”. (*Idem.*)

El escritor cubano pensaba que el tiempo lo era “todo y nada” en la vida de los seres humanos: “Es todo en la medida en que nos destruye, y es nada en la medida que sustrayéndonos a él nos independizamos de su poder destructivo”.²⁴⁷ En sus ficciones, los personajes se rebelan contra el avance del tiempo, que amenaza con destruirlos, pero ante la imposibilidad de lograr una reversión cronológica real, toman “la revancha de la imaginación”:

En el esfuerzo de la imaginación, en su infatigable apuesta por abolir lo adverso de la realidad, se encuentra el origen de los cuentos de Virgilio Piñera. La imaginación se toma su desquite de la vida, de la vida que el hombre no ha podido vivir. A su vez, este ejercicio vindicativo de la imaginación tiene sus dichas, sus torturas y sus llamas.²⁴⁸

El resultado es una infancia paródica que no hace sino acentuar el desamparo del hombre ante el absurdo, tal como formula afirma Julio Ortega:

²⁴⁶ *Idem.*

²⁴⁷ Espinosa Domínguez. *Virgilio Piñera...*, p. 322.

²⁴⁸ Antón Arrufat. “Un poco de Piñera”, en Molinero. *Op. cit.*, p. 59.

En la infancia podría radicar una cierta plenitud que contradice el tormento de la conciencia, la agonía vital. Estos personajes intentan recuperar esa inconsciencia dichosa e imposible que no hace sino delatar una absurdidad más amplia.²⁴⁹

4.4. Los personajes desdoblados

En los cuentos de Virgilio Piñera, la existencia del “otro” a la que hemos aludido en anteriores apartados se manifiesta con la irrupción del doble. Al intentar establecer una definición, Milica Živković²⁵⁰ afirma que las literaturas donde el doble juega un papel central, desde los textos religiosos hasta la ficción moderna, siempre se han preocupado por explorar las relaciones entre el individuo y el “otro”:

El tema del doble se refiere, en principio, a la existencia de “otro” que duplica la existencia de un personaje, repitiendo sus rasgos u oponiéndosele de manera simétrica. (...) El doble se vive como algo ajeno, extranjero a nosotros mismos. Es “lo otro”, lo que aparentemente viene de fuera a perturbar nuestra seguridad de seres hechos en una sola piedra (monolíticos). De allí que en principio rechazamos al otro, aunque sin dejar de sentir por él una desconcertante atracción.²⁵¹

En las ficciones de Piñera es posible establecer una serie de oposiciones entre el personaje y su doble, entre lo mecánico y lo humano, lo mortal y lo eterno, la soledad y el complemento:

El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento, de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar

²⁴⁹ Julio Ortega. *Una poética del cambio*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. p. 155.

²⁵⁰ Milica Živković. “The double as the unseen of culture: toward a definition of Doppelgänger”, en la página electrónica <http://facta.junis.ni.ac.yu/facta/lal/lal2000/lal2000-05.pdf> (Revista de la Universidad de Niš, Ex-Yugoslavia, *Linguistics and Literature*, vol. 2, no.7, 2000.)

²⁵¹ Adrián Huici Módenes. “Borges y nosotros. De la metafísica a la literatura”, en Juan Bargalló, ed. *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994. p. 251.

llenarlo; en otras palabras, la aparición del Doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte.²⁵²

Juan Bargalló señala que el doble, como oposición de contrarios, está presente en la literatura de Occidente y una de sus primeras manifestaciones aparece en el mito de Anfitrión, en el que el dios Júpiter toma la apariencia física del héroe, mientras combate en el campo de batalla, para penetrar en su palacio y acostarse con su esposa Alcmena.²⁵³ Explica que la oposición está dada por la confrontación entre el dios y el mortal, entre el Anfitrión falso y el verdadero, a partir del engaño, pero también a nivel espacial, entre el Palacio (dentro) y los inútiles esfuerzos de Anfitrión para entrar (fuera), por la intervención de Mercurio, disfrazado de su criado Sosias.

En este apartado trataremos de señalar el conjunto de oposiciones en la narrativa de Piñera a partir del análisis de siete cuentos donde recurre al desdoblamiento de personajes: *El otro yo*, *Ars longa, vita brevis*, *Cómo viví y cómo morí*, *La transformación*, *Una desnudez salvadora*, *La cara* y *Cosas de cojos*.

El motivo del doble permite al escritor cubano insistir en el asunto de la muerte, ya que en la literatura moderna, asegura Živković, el doble aparece como “profecía de muerte”:

The double eventually appears as a reminder of the individual’s mortality, indeed, the announcer of death itself. Thus, from a symbol of eternal life in the primitive, the double developed into an omen of death in the self-conscious individual of modern civilization.²⁵⁴

²⁵² Juan Bargalló. “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en Bargalló. *Op. cit.*, p. 11.

²⁵³ *Ibid.*, p. 12.

²⁵⁴ Živković. “The double as the unseen...”, en página electrónica citada. “El doble aparece como un recordatorio de la mortalidad del individuo, un aviso de muerte. De modo que, de ser un símbolo de la vida eterna en la antigüedad, el doble se convierte en una profecía de muerte en la civilización moderna”. (Traducción, mía.)

Esa oposición entre la muerte y el ansia de sobrevivir de los personajes puede apreciarse en *El otro yo* (1976) donde el protagonista, el señor X, al cumplir 50 años, decide construirse una copia idéntica de sí mismo que le sobreviva a su muerte. A partir del engaño, Piñera establece entre el señor X y su *alter ego* mecánico las oposiciones (mortal/inmortal) y (humano/tecnológico):

Como la época era altamente científica y ya nadie creía en misterios, el señor X no se ocultó: terminado su otro yo, salieron a la calle ambos, semejantes como gotas de agua. Nadie hubiera podido decir quién era X y quién la copia. (*El otro yo*, p. 301.)

El autor utiliza la fórmula considerada por Lubomir Doležel como arquetípica del doble: “two alternative embodiments of one and the same individual coexist in one and the same fictional world”.²⁵⁵ Además de la simultaneidad entre el personaje y su doble, la semejanza total implica la posibilidad de sustitución: “Nadie hubiera podido decir quién era X y quién la copia”, pero también abre la puerta al conflicto por la supervivencia:

Debo aclarar que el señor X estaba consciente de que él era X; y asimismo, su otro yo estaba consciente de que era el otro yo de X. Como consecuencia, surgió cierta rivalidad entre el humano y el mecánico. Rivalidad asentada puramente en lo físico. Aunque iguales, el mecánico tenía la pretensión de estar “mejor terminado” que el X humano. Sólo mirar su piel resultaba prueba concluyente de este aserto: grano perfecto, sin manchas ni pecas, sin las injurias del tiempo que los cincuenta años ya empiezan los hombres a ver en su piel. (*Ibid.*, p. 301.)

La rivalidad entre el señor X y su copia se explica a partir de una “manía destructora del doble perseguidor”:²⁵⁶ el X mecánico no sólo pretende estar mejor terminado sino que al ser producto de la tecnología, se sabe “fabricado para la eternidad”. La paradoja radica en que

²⁵⁵ Lubomir Doležel. “A semantics for thematics: the case of the double”, en Claude Bémont, et al. (ed.) *Thematics: new approaches*. New York: State University of New York, 1985. p. 94. “Dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción”. (Traducción, mía)

²⁵⁶ Bargalló. *Op. cit.*, p. 19.

el doble nunca es totalmente “yo”, y si el “yo” muere o es aniquilado por el “otro”, el “yo” deja de existir aun cuando sea sustituido por el “otro”.

As a rule, the doubles act as antagonists, as if to demonstrate that there is no place for two embodiments of one and the same individual in a single world. Projected into a plot, the antagonism generates a tragic story; this is why the story of the double so often ends in a murder which is, at the same time, a suicide.²⁵⁷

El señor X se propone conseguir la destrucción de su copia mecánica para preservar la “hermosa dignidad del hombre”, pero su plan fracasa al no convencer a los tecnólogos de aniquilar al X mecánico y a los pocos días muere, lo que aparentemente conduce al triunfo de su doble. Pero Piñera añade una vuelta de tuerca a la historia:

Pocos días después de la muerte del señor X, el X mecánico sufrió un accidente. Una sustancia radiactiva manchó su piel nácar, asemejándola con la del señor X. Los amigos lo examinaron con atención, comenzaban a sospechar. Primero se comentó en voz baja, después en alta y, finalmente, todos dijeron en público que quien había muerto no había sido el señor X, sino el mecánico (...) Al X mecánico no le quedó otro remedio que confesarse vencido: inmortal era el señor X en la voz de la opinión. Podríamos suponer el regocijo del señor X al pensar en que la radiactividad se había convertido en su aliada. (*Ibid*, p. 304.)

El conflicto de supervivencia se resuelve a favor del señor X y de lo humano frente a lo tecnológico; además, con la resolución de la historia la oposición de contrarios planteada al inicio del cuento se invierte: el señor X es ahora inmortal y su copia, no.

El modelo arquetípico del doble también aparece en *Ars longa, vita brevis*, donde una familia organiza una gran fiesta para celebrar el cumpleaños de su mascota, la perra Manchita. El festejo se ve interrumpido por la extraña presencia de unos visitantes de idéntico aspecto a los cuatro miembros de la familia: Jorge, Lola, Candita y Lidia. A partir

²⁵⁷ Doležel. *Op. cit.*, p. 98. “Como regla, los dobles son antagonistas, y como para demostrar que no hay lugar para dos encarnaciones de un mismo individuo en el mismo mundo. A nivel de la trama, el antagonismo conduce a un final trágico; ésta es la razón de que las historias del doble con frecuencia terminan en asesinato, que es a la vez, un suicidio”. (Traducción, mía)

de este punto, cada personaje ofrece una versión distinta de los hechos: los invasores se apropian del sitio de la familia dentro de la casa y les ordenan abordar un extraño artefacto (Jorge); las mujeres de la familia invitan a los visitantes a ocupar sus asientos dentro de la casa, pero Jorge les exige salir y subir a un vehículo imposible de identificar (Lidia); los visitantes abandonan la casa, después de inspeccionarla y suben a un artefacto para irse (Candita); todo se trató de una alucinación de una noche (Lola). Para contribuir a la ambigüedad del relato, Piñera agrega un epílogo a cargo de un narrador, cuyas especulaciones no aclaran lo sucedido:

De todo se desprende lo que sigue: a) ¿Candita, Lidia, Lola y Jorge siguen siendo las mismas personas que hemos conocido de toda la vida? b) ¿Al ser introducidos a la fuerza en el extraño artefacto, fueron sustituidos en sus personas por los cuatro extraños visitantes? c) ¿Éstos, parecidos como gotas de agua a nuestros amigos, se dan por ellos? d) ¿A quién creer? ¿A Jorge? ¿A Candita? ¿A Lidia? ¿A Lola? Bien pensado, me quedo con la versión de Lola. Pero ¿no será todo una broma de la familia? (*Ars longa, vita brevis*, p. 286.)

La confrontación entre los miembros originales de la familia y sus dobles está dada por una oposición espacial (dentro/fuera), pues Candita, Lidia, Lola y Jorge son forzados por los invasores a dejar la casa (dentro) para abordar un vehículo (fuera) y a la vez representa el dilema de identidad planteado por Piñera en el epílogo (“Candita, Lidia, Lola y Jorge siguen siendo las mismas personas que hemos conocido de toda la vida”); esta oposición también contrasta las distintas atmósferas del cuento, pues en la casa hay un ambiente de celebración y seguridad (dentro) mientras en el exterior (fuera) arrasa un huracán.

La intención de Piñera de provocar duda en el lector acerca de los acontecimientos relatados y la identidad de los personajes es una constante en la composición de sus narraciones. A la ambigüedad de sus textos contribuyen las transformaciones y

desdoblamientos a los que somete a sus personajes, así como esos finales que en lugar de aclarar el sentido de la historia confunden al lector.

Otra forma del doble explorada por Piñera es la generada por un proceso de metamorfosis en *Cómo viví y cómo morí* (Vid. *supra*, p.69-70, 82), en que el protagonista adquiere la apariencia de una cucaracha gigantesca:

A los pocos días me estaba muriendo: las cucarachas prosiguieron fielmente yendo y viniendo, revoloteando, despidiendo su olor nauseabundo, y como mi postración se acentuaba aún más, comenzaron a posarse en mi propio cuerpo; al principio, tímidas, después más audaces devorando pedacitos en espera de algo mejor; una falange avisaba a la otra, y, en una breve iluminación de mis sentidos percibí su peso tremendo, como una armadura encima de mis huesos. ¿Será aventurado pensar que la justicia, echando abajo mi puerta, lanza un grito de asombro al contemplar a la cucaracha más grande sobre la faz de la tierra? (*Cómo viví y cómo morí*, p. 106.)

En lugar de la voz del narrador omnisciente de Kafka, Piñera deja que su protagonista haga el recuento de sus miserias y de su conflictiva relación con el “otro” y recurre, como en otros cuentos, a la trampa literaria de poner a hablar a un personaje que, como se descubre al final, está muerto: “Estaba perdido: si yo veía al mundo como una enorme cucaracha, ¿qué podía esperar de mis semejantes?”. Al reflexionar sobre la condición humana en la narrativa de Piñera, Noguero advierte que *Cómo viví y cómo morí* pertenece a una serie de relatos como *El viaje*, *Unos cuantos niños* y *El caramelo* protagonizados por “hombres vencidos y cobardes” e “individuos alienados”, solitarios, que se confiesan derrotados.²⁵⁸

En *Cómo viví y cómo morí* se plantea la oposición (hombre/cucaracha) para representar la difícil y conflictiva existencia del personaje en un mundo hostil, simbolizado por los insectos, y luego, con la transformación del protagonista en cucaracha, esa lucha de

²⁵⁸ Francisca Noguero. “Virgilio Piñera y la fragilidad de la condición humana”, en Clément. *Op. cit.*, p. 81.

contrarios se vuelve una relación de equivalencia (hombre=cucaracha), con la consecuente aceptación de la derrota y finalmente, la muerte.

Piñera también vincula el motivo del doble con la añorada vuelta a la infancia, tema ya analizado en un apartado anterior, como puede apreciarse en *La transformación* (*Vid. supra*, p. 90-91): “Cuando los mellizos cumplieron seis años sus padres se volvieron niños”. El cuento se organiza a partir del “mundo al revés”, donde los padres son los que deben ser alimentados con biberones, aseados como niños y se apropian de los juguetes:

Consecuentemente los padres operaron también su transformación. Por ejemplo, la madre acostaba a Olga en el gran lecho matrimonial, para ocupar la camita de su hija. Arturo dormía en un catre de campaña y el padre dormía en la cama del niño. Es que, como los niños, se había orinado. Después iban a la cocina y se preparaban su respectivo pomo de leche y la succionaban por el biberón. (*La transformación*, p. 174.)

El autor utiliza a los mellizos como una suerte de imagen en espejo de la madre y del padre, donde se quiebra la correspondencia física entre el sujeto y su reflejo (mellizos=infancia), cancelando el principio de identidad y dando lugar a una infancia grotesca (padres=infancia). Según Kayser, la estructura de lo grotesco supone la abolición de las leyes de identidad y por esa anulación “lo que es deja de ser igual a sí mismo para duplicarse, desdoblarse o transformarse”.²⁵⁹

Hemos examinado hasta ahora el motivo del doble en los cuentos de Piñera a partir de las definiciones clásicas de Dolezel y Bargalló, referentes a la existencia de “otro” que duplica la existencia de un personaje, pero Gabriella Ibieta propone una lectura distinta a

²⁵⁹ Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. La Habana: Instituto del Libro, 1970, p. 512, citado por Ileana Azor. *Teatro latinoamericano del siglo XX: selección de lecturas*. La Habana: Pueblo y Educación, 1989. p. 29.

partir del concepto de “doble barroco”, formulado por Robert Rogers en *A Psychoanalytic*

Study of the Double in Literature:

Rogers usa un término psicoanalítico, en inglés *decomposition*, para expresar la fragmentación, ya sea doble o múltiple, del personaje literario, y explica que tal técnica opera como un distanciamiento que permite al lector aceptar los códigos establecidos por el escritor; una de las funciones de la fragmentación (o *decomposition*) es la distorsión.²⁶⁰

A partir de esta definición, Ibieta incluye dentro de su análisis cuentos donde se describe la mutilación corporal. Cita como ejemplo *La cara* (*Vid. supra*, p. 70, 80), donde se crea una “relación espejo” entre un hombre, víctima de una grave deformidad facial, y el narrador, que se saca los ojos para no ceder a la tentación de verle el rostro: “la unión de estos dos elementos aparentemente opuestos se consigue a través de una relación negativa: uno no puede ver, el otro no puede ser visto”.²⁶¹ La descripción de la cara comparte con la máscara grotesca su principal característica: la deformación.²⁶² Aunque en apariencia novedoso, este enfoque remite a lo ya planteado por Bargalló respecto al desdoblamiento como la búsqueda del otro para llenar un vacío (*Vid. supra*, p. 95).

De este modo, la lectura del doble como búsqueda del complemento en el “otro” podríamos trasladarla a cuentos como *Cosas de cojos* (*Vid. supra*, p. 71), en el que si bien el esperado encuentro entre dos cojos afuera de una zapatería nunca se produce, el autor compensa a sus personajes:

²⁶⁰ Robert Rogers. *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*. Detroit: Wayne State University, 1970. pp. 162-163, citado por Gabriella Ibieta. “Funciones del Doble en la narrativa de Virgilio Piñera”, en *Revista Iberoamericana*, no. 152-153, p. 978.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 979.

²⁶² Alberto Julián Pérez. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bahktiniana de la literatura*. Madrid: Gredos, 1986. p. 30. La máscara es un mecanismo para la simulación de la identidad.

Un buen día, dos cojas (no por avaricia, sino por malparada economía) tuvieron la misma idea que nuestros dos cojos, y quiso el azar que vinieran a apostarse frente a las zapaterías donde estaban apostados desde hace años los cojos de nuestra historia. (*Cosas de cojos*, p. 93.)

Pero ese “otro” en lugar de complemento también puede convertirse en una amenaza como sucede en *Una desnudez salvadora* (1957), cuento de atmósfera onírica donde el personaje duerme “plácidamente” en una celda y otro hombre intenta matarlo:

De pronto alguien me saca de mi sueño. Medio dormido todavía veo parado frente a mí a un hombre que, como yo, también está desnudo. Me mira con ojos feroces. Veo en su mirada que me tiene por enemigo mortal. Pero esto no es lo que me causa mayor sorpresa, sino la búsqueda febril que el hombre acaba de emprender en espacio tan reducido. ¿Es que se ha dejado algo olvidado?

— ¿Ha perdido algo? —le pregunto.

No contesta a mi pregunta, pero me dice:

—Busco un arma con que matarte.

—¿Matarme?... la voz se me hiela en la garganta.

—Sí, me gustaría matarte. He entrado aquí por casualidad. Pero ya ves, no tengo un arma.

—Con las manos —le digo a pesar de mí, y miro con terror sus manos de hierro.

—No puedo matarte sino con un arma.

—Ya ves que no hay ninguna en esta celda.

—Salvas la vida —me dice con una risita protectora.

—Y también el sueño —le contesto.

Y empiezo a roncar plácidamente (*Una desnudez salvadora*, p. 150.)

El doble se materializa a través del sueño del personaje, el detalle de la desnudez de ambos individuos refuerza esta idea; la imposibilidad del enemigo de utilizar sus manos para asesinar a su víctima también nos coloca ante una realidad en espejo: ¿Quién puede matarse a sí mismo con sus propias manos? Ibieta añade otro indicio: la incorporación de frases como “frente a mí” y “como yo” le “dan más peso a la proyección del doble”,²⁶³ a la que podríamos añadir la “risita protectora”.

²⁶³ Ibieta. *Op. cit.*, p. 979.

Como hemos visto, Virgilio Piñera recurre en su narrativa el desdoblamiento de personajes para indagar en la relación con el “otro”, ya sea como proyección de sus deseos o como amenaza de una realidad hostil.

Tal como ocurre en la tradición literaria moderna, donde el motivo del doble se presenta como profecía de muerte, el escritor cubano enfrenta a sus personajes en un conflicto de supervivencia con su doble; pero añade una variante al utilizar este recurso para mostrar la preocupación de sus personajes por revertir el tiempo y regresar a la infancia. El escritor cubano también aborda en su narrativa la “crisis de identidad de la sociedad moderna” presente en la literatura del siglo XX donde el “yo se proyecta en otro como forma de resolver las tensiones existentes con la realidad”.²⁶⁴

4.5. La ausencia femenina

¿Quiénes son los personajes femeninos de Virgilio Piñera? No son las protagonistas de sus cuentos, ni las narradoras de sus historias sino que cumplen roles accesorios en cuentos que usualmente protagonizan personajes masculinos o bien, apenas son una mera mención en boca de otro personaje.

En sus dos colecciones de cuentos publicadas en vida, *Cuentos fríos* (1956) y *El que vino a salvarme* (1970), que reúnen un total de 44 narraciones fechadas entre 1944 y 1962, los personajes femeninos escasean pues apenas aparecen en seis narraciones; mientras que

²⁶⁴ Fernando Ainsa. “Del yo al nosotros: el desdoblamiento de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti”, en *pagina electrónica* http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012004000200002&lng=es&nrm=iso (*Alpha*, dic. 2004, no. 20, p. 24.)

en los volúmenes publicados de manera póstuma *Un fogonazo* (1987) y *Muecas para escribientes* (1987), que reúnen 28 cuentos escritos después de 1962 y hasta 1977, dos años antes de su muerte, sólo se incluyen caracteres femeninos en siete narraciones.

Aunque la condición humana se coloca en el centro de sus preocupaciones literarias, vista desde el absurdo y con una óptica grotesca, Piñera no parece interesado en construir una perspectiva femenina en sus cuentos.

El escritor cubano utiliza de forma preponderante personajes masculinos al abordar aspectos como la soledad, la incomunicación, la imposibilidad de relación con el “otro”, el absurdo, la precariedad de la existencia y el empeño de sus personajes por derrotar al tiempo.

El aislamiento, la incomunicación y la desvalorización del lenguaje que implica el absurdo son planteados a partir de protagonistas masculinos como en *Concilio y discurso* (1950), alrededor de un camarógrafo encargado de los sucesos mundiales del Papado que se enreda en diálogos sin sentido («¿Cómo va la cultura?» «Muy cultural.» «¿Y la Marina?» «Muy marinal.» «¿Y los alimentos?» «Muy alimentosos.»); en *El interrogatorio* (Vid. *supra*, p. 84), un hombre acusado de asesinar a la hija de su patrona es sometido a un interrogatorio que pone en duda el crimen y la identidad del acusado; en *Vea y oiga* (1947), el lenguaje se vuelve casi un balbuceo infantil cuando un hombre se empeña en tratar como a un niño a un viejo amigo de la universidad.

El esfuerzo de los personajes por detener el tiempo también es visto desde una perspectiva masculina como en *El conflicto* (Vid. *supra*, p. 47-48, 78-80), *El viaje* (Vid.

supra, p. 86-87), *Un parto insospechado* (Vid. *Supra*, p. 93-94) y *El otro yo* (Vid. *supra*, p. 96-98).

La perenne “búsqueda del otro” que emprenden los personajes no se plantea en términos de una relación amorosa hombre-mujer, como puede apreciarse en cuentos como *Proyecto para un sueño* (1944), en que el personaje persigue a su “compañero” con el único propósito de que le pague un café con leche; en *El que vino a salvarme* (Vid. *supra*, p. 43-44), y *La cara* (Vid. *supra*, p. 70, 80 y 102).

El crítico Fernando Valerio-Holguín destaca que a partir de 1959, tras el triunfo de la revolución armada de Fidel Castro en Cuba, se operan cambios en la narrativa de Piñera:

Algo tan obvio que pasa por desapercibido es el hecho de que en los cuentos escritos en la década de los 60 y publicados en *El que vino a salvarme* aparecen más personajes heterosexuales que en los cuentos anteriores. A principio de cada cuento el narrador en primera persona se refiere a su esposa, lo que lo insta, a los ojos del lector, dentro del estatus heterosexual predominante en la sociedad cubana de la época.²⁶⁵

Valerio-Holguín cita como ejemplo los cuentos incluidos en *El que vino a salvarme* como *El caramelo*, donde el protagonista hace mención de “Berta, mi mujer”; en *El que vino a salvarme*, donde un anciano de 90 años se refiere a “su mujer”; en *Frío en caliente*, aparece “Rosita, mi mujer”; en *El balcón*, donde el personaje que narra, un periodista, alude a “Dora, mi mujer”; y en *Amores de vista*, Elena es objeto de deseo de un cincuentón que se consuela con amores platónicos.

Este crítico también plantea que Piñera parte de una imagen “masoquista y negativa de las relaciones matrimoniales” que describe en términos de conflicto y construye la figura de

²⁶⁵ Fernando Valerio Holguín. *Poética de la frialdad. La narrativa de Virgilio Piñera*. Lanham: University Press of America, 1997. p. 79.

la mujer a partir de entinemas, es decir, “silogismos que parten de una premisa mayor falsa y sirven de base para los estereotipos”.²⁶⁶

En *El balcón* (1963), el protagonista alude a la “maldita curiosidad femenina” de su mujer y a su carácter dominante: “Dora es así: ella siempre toma la iniciativa. Intenté protestar, pero volvió a cogerme del brazo y me empujó hacia el ascensor” (p.183).

En *Unión indestructible* (1962) la relación amorosa entre un hombre y una mujer “va de mal en peor” y sólo se puede salvar en la muerte: “Nuestro amor va de mal en peor. Se nos escapa de las manos, de la boca, de los ojos, del corazón. Ya su pecho no se refugia en el mío y mis piernas no corren a su encuentro” (p.163).

En *El caramelo* (1962), el personaje refiere el maltrato por parte de Berta, su mujer, la cual: “Me empuja y me dice ¡idiota! porque no acerté a coger los asientos cercanos a la puerta” (p.236); o a la falta de afecto en las relaciones maritales como en *Frío en caliente* (1959): “Rosita me pescó por amor; yo la pesqué por interés” (p. 220).

Hemos dicho que en los cuentos del escritor cubano aparecen pocos personajes femeninos y cuando la mirada de Piñera se posa en ellos, descubre aspectos frívolos de la sociedad. En *El baile* (1944), por ejemplo, cuenta el plan de la gobernadora de K. para reproducir un baile que fue dado un siglo atrás. Empeñada en que sea una réplica exacta del original, la mujer se entrega a un ejercicio de especulación que el narrador atribuye a que “la gobernadora, con ser profundamente femenina, tenía sus escrúpulos”:

Una pequeña imprudencia hubo de cometerse: se anunció oficialmente, a todos, el baile. Los días transcurrían y la gobernadora no lograba penetrar la naturaleza del

²⁶⁶ *Idem.*

punto referido. La cosa era así: la lectura de la reseña [del baile] proponía el planteamiento y resolución de las siguientes fases:

Primera: el baile como se ofreció realmente hace un siglo.

Segunda: el baile reseñado por el cronista de la época.

Tercera: el baile que la gobernadora imagina cómo fue con la reseña del cronista.

Cuarta: el baile que la gobernadora imagina cómo fue sin la reseña del cronista.

Quinta: el baile como ella imagina darlo.

Sexta: el baile como se da realmente.

Séptima: el baile que puede llevarse a cabo utilizando el recuerdo del baile como se da realmente. (*El baile*, p. 58.)

Piñera suele dejar que sus protagonistas asuman la narración del relato (yo-narrador) pero en este caso renuncia a permitir que el personaje de la gobernadora asuma la voz de la narración y deja en manos de un narrador omnisciente el recuento de los hechos con una intención satírica. Es a partir de esta voz que introduce la burla y la crítica hacia el comportamiento que juzga “snob” de la aristocracia, del que la gobernadora es un ejemplo:

En suma, que ese ser minucioso que es el sociólogo habría asegurado que aquella sociedad comenzaba, como se dice, a romperse por lo más delgado... Y a propósito de sociología cabe preguntarse, sin la mente del sociólogo, si la gobernadora constituía una variedad más de esa interminable fauna que son los snobs. (*Ibid.*, p. 60.)

La gobernadora, nos enteramos el narrador, ocupa su vida en un “perpetuo jugar a ese solitario de posibilidades” (*Ibid.*, p. 61) que le impide realizar una “operación tan sencilla como ofrecer un baile” (*Idem*) y arrastra al resto de la aristocracia de K. a su *soirée* metafísica cuyo único propósito es la especulación:

Así que ordenó que la aristocracia de K. se reuniese periódicamente en el palacio del gobernador a fin de especular, nada más que especular, acerca de la terrible circunstancia que es la posibilidad de... (*Ibid.*, p. 59.)

Igual estructura aplica Piñera en *El álbum* (*Vid. supra*, p. 53-54), cuento que, según el propio autor, se basa en sus propias experiencias al vivir en casas de huéspedes.²⁶⁷ Aquí tampoco deja que la dueña del álbum, una “dama de carnes opulentas”, sea la narradora de la historia sino que utiliza una combinación de puntos de vista: primero elige la perspectiva de un narrador omnisciente que presenta la situación (la insólita exhibición de un álbum de fotografías que se prolonga incluso durante meses) para luego optar por la voz de uno de los personajes:

Me estaba acicalando con todo cuidado —ese día comenzaría mi nuevo empleo de lector de un rico anciano ciego y quería ofrecer la mejor impresión—, cuando sentí que golpeaban a la puerta violentamente (...) Alguien, en quien después reconocí al portero, se me encimó no bien había acabado de abrir la puerta, diciéndome con voz entrecortada por la emoción: «Le he guardado el mejor puesto». «¿Qué puesto?», dije yo, retirando sus brazos que tenía sobre mi pecho. (*El álbum.*, p. 65.)

A partir de ese punto, la perspectiva del relato pertenece a un huésped recién llegado, quien habla como protagonista del hecho y observador de las acciones, mientras que la mujer se convierte en un personaje secundario dentro del cuento.

Este personaje, a diferencia del resto de huéspedes inmersos en la lógica de la exhibición del álbum, no está ciego ante la extrañeza del hecho: ¿por qué es ese álbum tan importante, al grado de alterar durante meses la vida cotidiana dentro de la casa? Una actitud racional que pronto sucumbe ante el disparate, el absurdo y la exageración como se puede apreciar en esta conversación que sostiene con el portero:

«Pero dígame: ¿qué interés real puede tener la exposición de un álbum de fotografías?» «¿Se ha fijado usted —dijo el viejo, tomándome por las muñecas y haciéndome colocar ante la puerta del cuarto, que estaba rematada por un arco de

²⁶⁷ Diana Sorensen Goodrich “Cuerpo y sociedad civil en Virgilio Piñera”, en Clément. *Op. cit.*, p. 55.

vidrios multicolores— en la belleza de esos vidrios? Son de la época colonial Cuando nada tengo que hacer, salgo por las calles a buscar puertas con vidrios de colores. Parece que hay cierta gente que también los busca». «Sí —dije—, es una agradable operación salir con el solo objeto de buscar vidrios de colores. Pero dígame: ¿podría distinguir entre una vidriera antigua y una imitación moderna?». «Mi tío usaba un dentífrico de los que ya no se ven hoy en día; murió con el supremo placer de una dentadura impecable». «Sí, sí, eso es, una dentadura impecable; pero mire usted: sólo me quedan algunos dientes del arco superior —y me le eché encima con la boca abierta—». (*Ibid.*, p.71.)

A través de la perspectiva del protagonista son presentados los personajes del cuento: el portero, la dueña del álbum y su marido Olegario, la mulata Minerva y su hijo Fito, la “mujer de piedra” y su criado Alberto. Éste es uno de esos raros cuentos de Piñera donde introduce a un gran número de personajes, circunstancia que se puede explicar al pensar en la exhibición del álbum como la representación de un orden social, ya que de acuerdo con el lugar que un huésped ocupe respecto a la dama, se define su posición social:

Una vez que el portero anunciaba que los mejores puestos estaban ya vendidos, ninguno de los huéspedes humildes hubiera osado ocuparlos. Claro que hubieran podido sentarse en cualquiera de ellos, pero el temor de provocar un escándalo que habría ofendido con toda seguridad a la dueña del álbum les hacía soportar esta suprema humillación que toda pobreza impone. (*Ibid.*, p. 65.)

Piñera salpica su sátira con elementos grotescos al narrar cómo la interminable sesión provoca que los huéspedes defequen en sus sillas mientras comen para no perder sus sitios; también recurre a la parodia religiosa al describir la exhibición del álbum como una ceremonia sagrada pero escenificada en un ambiente grotesco y escatológico, con “bronces cagados de moscas” y lámparas gigantescas y desproporcionadas.²⁶⁸

En esta comunidad que ve trastocada las normas de lo social, no resulta extraño que aparezca un personaje femenino como la “mujer de piedra”, enferma de una osificación

²⁶⁸ Véase p. 54 del apartado dedicado a la arquitectura temporal.

progresiva, quien muere durante la contemplación del álbum en medio de la indiferencia de los demás huéspedes.

Aunque se trata de un personaje femenino, la “mujer de piedra” comparte los conflictos de los personajes masculinos de Piñera: también se plantea la cuestión del sexo sin afecto, como en *Frío en caliente*; padece la soledad y posee una conciencia del inexorable paso del tiempo como ocurre con los protagonistas de los cuentos *El que vino a salvarme*, *Tadeo* y *La cara*:

«¿Es usted casada?» «No, soy soltera.» «¿Edad?» «Si la osificación me lo permite cumpliré cuarenta años dentro de seis meses.» «¿Ha tenido algún amor en su vida?» «Me enamoré de un carbonero que era un dios.» «Y él ¿la quiso?» «No, pero pude obtener que se acostara conmigo. Una noche descubrió que ya no tenía movimiento en el cuerpo, y lleno de terror abandonó mi lecho.» (*Ibid.*, p. 72.)

De la colección *Cuentos completos* (Alfaguara) sólo hay una notable excepción a esa ausencia de perspectiva femenina en las narraciones de Piñera: *Fíchenlo, si pueden* (1976), uno de los últimos cuentos del escritor cubano.

En este cuento el autor reproduce el modo de hablar de las comadronas cubanas y el ambiente femenino que rodea el nacimiento de Óscar; en sus voces hay una decidida exaltación de la masculinidad del recién nacido:

Se llama Óscar, se llama Lulú, se llama Bobó. La Santísima Trinidad son tres personas distintas y un solo Dios verdadero; él es tres personas distintas y ningún Dios verdadero.

Cuando nació la comadrona dijo: «Es un varón» «¡Un varón! —gritó la tía Marta, cambiando por una mirada beatífica la mirada agresiva que había preparado en previsión de que su hermana tuviera una niña—. Un varón con cosa viril, Gloria —dijo a la recién parida, que aún hipaba por el esfuerzo—, ¿te convences? El cocimiento no falló. No quisiste tomarlo cuando ibas a tener tu primer hijo, y te salió hembra. Tercer cocimiento que te hago y tercer machito que pares. Lávalo en seguida, Totica —dijo a la comadrona—, lávalo, que quiero verle la cosita.» (*Fíchenlo si pueden*, p. 589.)

Esa condición “trinitaria” de Óscar es el punto de quiebre de la historia pues alude a un comportamiento “afeminado” del personaje que sus tías descubren con horror tan pronto como empieza a recitar poemas:

¿Este niño debe saberse como se sabe *La niña de Guatemala*? Los otros días, se me plantó delante y me dijo esa poesía de cabo a rabo. Y oye, decirla es una cosa, y decirla como me la dijo, es otra muy distinta (...) Con esa voz de tilín y poniendo los ojos en blanco, me dijo el poema enterito ¿Y sabes una cosa? Cuando acabó, se echó a llorar. Yo lo hubiera matado. (...) Y quién te dice que un buen día no te lo encuentras poniéndose uno de tus vestidos. Acuérdate del hijo de Soledad, que empezó con los de su madre y terminó una noche en la estación de Policía porque lo cogieron vestido de novia casándose con un negro. (*Ibidem*, p. 599.)

Este cuento parece tener algunas resonancias en la biografía de Piñera, en el monográfico que la revista *Unión* le dedicó en 1990 bajo el título de *Virgilio, tal cual*,²⁶⁹ el escritor rememora el modo teatral y apasionado con que recitaba poemas en su juventud y que el personaje de Óscar reproduce al declamar la poesía de Martí; como su personaje, el dramaturgo y ensayista también creció entre hermanos varones y una sola hermana.

La Santísima Trinidad no es sino una forma metafórica en que Piñera se refiere a la condición homosexual del personaje y su fatídico destino, una vez que comprende que no puede resistirse al “éxtasis lulalizador”:

“Ser Óscar y Lulú en un solo cuerpo y una sola alma, ser más Lulú que Óscar y verse obligado a pretender en vano ser más Óscar que Lulú anunciaban una grande infelicidad. Avizoraba con terror los días y años venideros” (*Ibid.*, p. 603.)

Piñera experimentó ese terror en carne propia durante los últimos años de su vida pues en 1961 fue arrestado durante una redada de homosexuales conocida como “La Noche de las Tres Pes” (pederastas, prostitutas y proxenetas) y en 1971, como narra Reinaldo Arenas,²⁷⁰

²⁶⁹ *Revista de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba*, no. 10, año III, Abril-junio 1990.

²⁷⁰ Reinaldo Arenas “La isla en peso con todas sus cucarachas”, en Molinero. *Op. cit.*, p. 42.

se emite el texto del *Primer Congreso de Educación y Cultura* donde quedan proscritos los artistas homosexuales y se les prohíbe publicar en el extranjero al amparo de una ley que declara el trabajo artístico como “patrimonio nacional”.

Esta referencia autobiográfica avala esa diferencia que Arrufat encuentra en la obra de Piñera respecto al tratamiento de los personajes femeninos: mientras que en su teatro predominan las figuras femeninas, en su narrativa, las masculinas “son el centro irradiante”:

Clitemnestra Plá y Electra son más importantes que Orestes o Agamenón en *Electra Garrigó*, estrenada en 1948, y considerada una de las piezas fundamentales del teatro cubano. En *Falsa alarma*, la viuda es más importante que el asesino y el juez, como lo es Luz Marina en *Aire frío* o la Madre en *El no*. Las dos mujeres de *La boda* son superiores a los personajes varoniles, más conmovedoras, más plenas en su poder de decisión. Ellas, las mujeres de su escena, llevan, como se dice, la acción. En sus tres novelas, y en la mayoría de sus cuentos, los hombres son los personajes centrales. El hijo y el padre en *La carne de René*, Sebastián en *Pequeñas maniobras*, el joyero en *Presiones y diamantes*, el Teodoro de *El conflicto* o el viejo escritor de *Ars longa, vita brevis*.²⁷¹

Arrufat concluye que la “narrativa de Piñera es obra eminentemente de confesión personal, como sus poemas, donde abunda la narración en primera persona y su teatro es más bien impersonal: pertenece al mundo de los otros”.²⁷²

²⁷¹

Antón Arrufat. “Un poco de Piñera”, en *Ibid.*, p. 77.

²⁷² *Idem.*

CONCLUSIONES

Virgilio Piñera produjo una obra literaria original regida por una imaginación que transgrede el orden temporal y del espacio; en sus narraciones, lo grotesco y el absurdo irrumpen en el mundo de los personajes para revelar una realidad hostil y una existencia sin sentido, donde el disparate se presenta como vía de escape:

- Al introducir en sus relatos lo grotesco y el absurdo, contribuye a renovar el género del cuento en Cuba, alejándolo de las tendencias realistas dominantes en la primera mitad del siglo XX.
- Procede como un escritor de siglo XX al hacer que en sus cuentos el tiempo retroceda, se detenga o repita de manera cíclica, rompiendo con la secuencia lineal de la narración.
- Parca en sus descripciones, privilegia el uso de frases cortas, concentrándose en las acciones de sus personajes e imprimiendo gran velocidad a sus cuentos.
- Ambienta sus tramas en espacios perturbadores, donde las leyes de proporción y armonía son anuladas, creando esa atmósfera grotesca que impregna sus cuentos, para ofrecer la visión de un mundo hostil, ajeno y carente de sentido.
- Los espacios cotidianos como la casa, el parque y el café pierden su carácter familiar y ordinario, adquiriendo la extrañeza propia de lo grotesco, y son presentados como “mundos al revés” donde la lógica y el sentido común son anulados.

- Con frecuencia los personajes se ven atrapados en espacios cerrados, asfixiantes, sin comunicación con el mundo exterior, de atmósfera onírica, y regidos por el absurdo.
- Recurre a elementos escatológicos para degradar el espacio y burlarse de las convenciones sociales.
- En sus cuentos no hay referencias directas a Cuba o a La Habana, ni a un contexto social o político específico; sin embargo, Piñera se define a sí mismo como un escritor existencialista y absurdista “a la cubana”, al servirse del humor para señalar los aspectos sórdidos y absurdos de la existencia.
- Fiel a la estética de lo grotesco, somete a sus personajes a mutilaciones, deformaciones, despedazamientos y muertes violentas, narrados con sorprendente frialdad; su fragilidad física muestra el desamparo del hombre ante la precariedad de la existencia.
- Los personajes optan por el disparate como respuesta a una existencia mecanizada y sin sentido, el desamparo y la soledad; su conducta, impredecible, desafía la lógica y el sentido común.
- El mundo interior de los personajes se materializa en el tiempo, son conscientes de su fragilidad física, y frente a la amenaza de la muerte, pretenden derrotar al tiempo, intentando hacerlo retroceder o detenerlo.
- Adoptan conductas infantiles en un intento por regresar a una edad de “felicidad ingenua” como salida ante el desamparo, la soledad y la conciencia de una existencia mecanizada y sin sentido, dando pie a una “infancia grotesca”.

- La irrupción del doble refleja el ansia de sobrevivir de los personajes frente a la amenaza de una muerte inminente y pone de manifiesto el conflicto del individuo con el “otro”.
- La incomunicación que caracteriza al absurdo se manifiesta en diálogos sin sentido, la pérdida de significado del lenguaje y la literalización de expresiones en sentido figurado.
- Ridiculiza a sus personajes dándoles títulos peyorativos o nombrándolos con una simple inicial: K., S., Z., reduciéndolos a fantoches que perciben como ajena su circunstancia, tal como ocurre en los esperpentos de Valle-Inclán.
- Abundan en su obra referencias paródicas a la religión católica como expresión de la ausencia de Dios y la falta de esperanza, ridiculizando el sentido de trascendencia humana.
- El autor no se interesa por construir una perspectiva femenina en sus cuentos. Utiliza de forma preponderante personajes masculinos para examinar la condición humana, centro de sus preocupaciones literarias.

Bibliografía directa

PIÑERA, Virgilio. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1999. 603 p.

Bibliografía y hemerografía indirecta

——— *Historia de la literatura cubana. La literatura cubana entre 1899 y 1958*. Vol. 2. La Habana: Letras cubanas, 2002.

——— *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Vol. 1: Poesía, Vol. 2: Prosa. Madrid: Fundamentos, 1984.

ACADEMIA DE CIENCIAS de CUBA. INSTITUTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA. *Diccionario de la literatura cubana*. Vol. 2. La Habana: Letras Cubanas, 2002.

ÁLVAREZ TABÍO, Emma. *Invención de La Habana*. Barcelona: Casiopea, 2000. 384 p.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. 3ª. ed. Barcelona: Ariel, 1992. 283 p.

ARRUFAT, Antón. “Una broma colosal”, en *Unión*. La Habana, n. 10, abr.-jun. 1990, pp. 76-77.

——— “Un poco de Piñera”, en Rita Molinero. *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. San Juan: Puerto Rico, 2002. pp. 49-78.

——— Prólogo a Virgilio Piñera. *La isla en peso*. Barcelona: Tusquets, 2000. pp. 9-16.

——— Prólogo a Virgilio Piñera. *Poesía y crítica*. pp. 11-41.

AVIÑA, Rafael. *El cine de la paranoia*. México: Times editores, 1999. 143 p.

AZOR, Ileana. *Teatro latinoamericano del siglo XX: selección de lecturas*. La Habana: Pueblo y Educación, 1989. 298 p.

BAL, Micke. *Teoría de la narrativa. Introducción a la narratología*. 2a. ed. Madrid: Cátedra, 1987. 164 p.

- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular de la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1971. 430 p.
- *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. 519 p.
- BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: El Colegio de México, 1957. 189 p.
- BARGALLÓ, Juan, ed. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994. 310 p.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1995. 508
- BIANCO, José. “Piñera narrador”, en Virgilio Piñera. *Cuentos de la risa del horror. A propósito de Virgilio Piñera*. Barcelona: Norma, 1994. pp. 9-22.
- BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo y OCAMPO, Silvina, comps. *Antología de la literatura fantástica*. México: Hermes, 1987. p. 158.
- BUENO, Salvador. *Historia de la literatura cubana*. 3ª ed. Cuba: Editora del Ministerio de Educación. 1963. p. 459.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara, 1998. 294 p.
- CARDONA, Rodolfo. *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia, 1988. 255 p.
- CASTAGNINO, Raúl Héctor. *Tiempo y expresión literaria*. Buenos Aires: Nova, 1967. 114 p.
- CHACÓN, Alfredo. *Poesía y poética del grupo Orígenes*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994. 431 p.
- CLARK, John R. *The modern satiric grotesque*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991. 212 p.
- CLÉMENT, Jean-Pierre y MORENO, Fernando, coord. *En torno a la obra de Virgilio Piñera*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Americaines, 1996. 127 p.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos. *Virgilio Piñera en persona*. La Habana: Unión, 2003. 382 p.
- coord. *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. 1508 p.
- “El poder mágico de los bifés. La estancia argentina de Virgilio Piñera”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, sep. 1989, núm. 471, pp. 73-88.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1996. 1134 p.

GABRIELE, John, ed. *Suma valleinclaniana*. Barcelona: Anthropos, 1992. 717 p.

GARCÍA CHICHESTER, Ana. “Superando el caos: estado actual de la crítica sobre la narrativa de Virgilio Piñera”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 42, 1, 1992. pp. 132-147.

GILGEN, Read G. “Virgilio Piñera and the short story of the absurd” en *Hispania*, 63, 2, mayo 1980. pp. 348-355.

GONZÁLEZ CRUZ, Luis F. “Virgilio Piñera y el teatro del absurdo en Cuba” en *Mester*, vol. 5, núm. 1, noviembre de 1974. pp. 50-57.

GORDON, Samuel. *El tiempo en el cuento hispanoamericano: antología de ficción y crítica*. México: Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. 248 p.

GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980. 144 p.

HOLGUÍN, Fernando Valerio. *Poética de la frialdad. La narrativa de Virgilio Piñera*. Lanham: University Press of America, 1997. 112 p.

IBIETA, Gabriella. “Funciones del Doble en la narrativa de Virgilio Piñera”, en *Revista Iberoamericana*, no. 152-153, pp. 975-991.

IFFLAND, James. *Quevedo and the grotesque*. London: Thamesis, 1978. 174 p.

KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova, s/f. 233 p.

KIM PARK, Tae J. *La carnavalización del lenguaje en Cristóbal Nonato*. México: El autor, 1994. 210 p.

LAZO, Raimundo. “La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana”. México: UNAM, 1973. *Cuadernos del Centro de Estudios Literarios*, núm. 5, p. 15.

——— *Historia de la literatura cubana*. 2ª. ed. México: UNAM, 1974. 313 p.

LLARENA, Alicia. *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. Las Palmas: Hispamérica/Universidad de las Palmas, 1997. 333 p.

LLOPIS, Rogelio. "Recuento fantástico", en *Casa de las Américas*. La Habana, Año 7, núm 42, mayo-junio 1967. pp. 148-155.

LÓPEZ LEMUS, Virgilio. "Vida verdadera del poeta Virgilio Piñera", en *Unión*, núm. 10, abril-junio 1990, pp. 48-59.

LÓPEZ RAMÍREZ, Tomas. "Virgilio Piñera y el compromiso del absurdo", en *Areíto*, año 9, número 34, 1983, pp. 38-40.

LOTMAN, Iuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978. 364 p.

MCQUADE, Frank. "Making sense out of Non-sense. Virgilio Piñera and the short story of the absurd" en *After Cervantes; a Celebration of 75 Years of Iberian Studies at Leeds*. Leeds: Trinity and All Saints, 1993. p. 217. pp. 203-222.

MENTON, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. 7ª. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. 755 p.

MOLINERO, Rita, ed. *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. San Juan: Puerto Rico, 2002. 495 p.

MONTES HUIDOBRO, Matías. "Virgilio Piñera: Teatro completo", en *Casa de las Américas*. La Habana, Año 1, núm. 5, marzo-abril 1961. pp. 88-90.

MORA VALCÁRCEL, Carmen de. *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano*. 2a. ed. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000. 254 p.

MORELLO-FROSCH, Marta. "La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera", en *Hispanamérica*, año VII, núms. 23-24, 1979. pp. 19-34.

MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena. *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. México: El Colegio de México, 2002. 187 p.

ORTEGA, Julio. *Una poética del cambio*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. 342 p.

———"El que vino a salvarme, de Virgilio Piñera", en *Relato de la utopía: notas sobre narrativa cubana de la revolución*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1973. pp. 99-113.

OVIDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Posmodernismo, vanguardia y regionalismo*. v. 3 Madrid: Alianza, 2001. 583 p.

———*Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente*. V. 4. Madrid: Alianza, 2001. 492 p.

PADURA, Leonardo, comp. *El submarino amarillo: cuento cubano 1966-1991*. UNAM: México, 1997. 347 p.

PÉREZ, Alberto Julián. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos, 1986. 302 p.

PÉREZ LEÓN, Roberto. “Con el peso de una isla de jardines invisible” en *Unión*, no. 10, año III, Abril-mayo-junio 1990. pp. 37-43.

PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo Veintiuno, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998. 191 p.

PIÑERA, Virgilio. *Cuentos de la risa del horror*. Barcelona: Grupo Editorial Norma, 1994. 119 p.

———*La isla en peso*. Barcelona: Tusquets, 2000. 329 p.

———*Poesía y crítica*. México: CONACULTA, 1994. 303 p.

———“Se habla mucho...”, en *Conjunto*, no. 61 y 62, Julio-diciembre 1984. La Habana: Casa de las Américas. pp. 57-59.

PONTE, Antonio José. *El libro perdido de los origenistas*. México: Aldus, 2002. 179 p.

PRADA Oropeza, Renato. *La narratología hoy*. La Habana: Arte y Literatura, 1989. 405 p.

RAMÍREZ MOLAS, Pedro. *Tiempo y narración*. Madrid: Gredos, 1978. 217 p.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Ediciones cristiandad, 1987. 377 p.

———*Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Ediciones cristiandad, 1987. 280 p.

RODRÍGUEZ FEO, José. “Virgilio Piñera, cuentista” en *Hispanamérica*, vol. 19, núm. 56-57, 1990. pp. 107-113.

ROJAS, Rafael. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006. 505 p.

SÁINZ, Enrique. *La poesía de Virgilio*. La Habana: Letras Cubanas, 2001. p.168.

SANTI, Enrico-Mario. *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 431 p.

——— “Entrevista con el grupo Orígenes”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Prosa, vol. II*. Madrid: Fundamentos, 1984. pp. 157-158.

STAHLEY, Jeffrey Paul. *Building Cathedrals in the Desert: the Spanish American Short Story of the Neo-absurd*. Boston: J.P. Stahley, 1997. 229 p.

TAE JUNG, Kim Park. *La carnavalización del lenguaje en Cristóbal Nonato*. Mexico : El autor, 1994. 210 p.

THOMSON, Philip John. *The grotesque*. London: Methuen, 1972. 76 p.

TORRES, Carmen L. *Estrategias humorísticas en la cuentística de Virgilio Piñera*. New Brunswick: State University of New Jersey, 1988. 189 p.

ZALDÍVAR ZALDÍVAR, Gustavo. “Acercamiento semiótico a un texto de Virgilio Piñera”, en *Islas*, vol. 41, núm. 121, julio-septiembre, 1999. pp. 69-72.

ZAVALA, Lauro. *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993. 216 p.

Páginas electrónicas

AINSA, Fernando. “Del yo al nosotros: el desdoblamiento de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti”, en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012004000200002&lng=es&nrm=iso (*Alpha*, dic. 2004, no.20, p.11-27.)

BADESSICH, Carlos A. “La presencia de Valle-Inclán en la novelística de Carlos Rojas”, en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_020.pdf (Centro Virtual Cervantes)

BRASCA, Raúl. “Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento”, en http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_1/pdf/no1_brasca.pdf (El Cuento en red. La minificción en Latinoamérica I. no. 1. Primavera 2000.)

CUBA LITERARIA. PORTAL DE LITERATURA CUBANA. Cronología de Virgilio Piñera. www.cubaliteraria.com/autor/virgilio_pinnera/cronologia.htm

CRISTÓFANI BARRETO, Teresa. “La protohistoria de la frialdad”, en http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/ens_barreto.html

GACHE, Belén. “Los códigos gráficos de Rayuela, de Julio Cortázar”, en <http://www.findelmundo.com.ar/belengache/cortazar1.htm> (IV Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica, La Coruña, España, septiembre de 1999.)

PLANAS, Susana Alicia. “Carpentier: una Odisea del Tiempo en el tiempo”, en www.cubaliteraria.com/autor/alejo_carpentier/porcar.htm (Cuba literaria. Portal de literatura cubana)

QUINTERO, Pablo. “Surrealismo y realidad”, en <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/dic01ene02/quintero.html> (Revista Casa del Tiempo. Universidad Autónoma Metropolitana. Diciembre-enero 2002.)

SAMPERIO, Guillermo. “PARA dar en el blanco: la tensión en el cuento moderno”, en http://cuentoenred.org/cer/numeros/no_6/pdf/no6_samperio.pdf (El cuento en red. Teoría e interpretación del cuento, no. 6, otoño 2002.)

VILLANUEVA, Darío. “Glosario de narratología”, en <http://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm> (Tomado de *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar, pp. 181-201.)

ZAMBRANO, María. “María Zambrano opina sobre *Paradiso* de José Lezama Lima”, en http://www.cubaliteraria.cu/autor/lezama_lima/index.html (Cuba literaria. Portal de Literatura cubana.)

ZAVALA, Lauro. “Más allá del cine: Estética clásica, moderna y posmoderna.”, en xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/31estetica.pdf (Universidad Autónoma Metropolitana. Libros en línea.)

———“Seis propuestas para la minificción”, en http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_1/pdf/no1_zavala.pdf (El Cuento en red. La minificción en Latinoamérica I. no. 1. Primavera 2000.)

ŽIVKOVIĆ, Milica. “The double as the unseen of culture: toward a definition of Doppelgänger”, en <http://facta.junis.ni.ac.yu/facta/lal/lal2000/lal2000-05.pdf> (Revista de la Universidad de Niš, Ex-Yugoslavia, *Linguistics and Literature*, vol. 2, núm.7, 2000, pp. 121-128.)