



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Bojeos a la insularidad: aproximaciones a la cuentística de Virgilio Piñera

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

LUCILA NAVARRETE TURRENT

TUTORA PRINCIPAL:

Dra. Regina Aída Crespo Franzoni (CIALC - UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

Dra. Liliana Martínez Pérez (FLACSO - México)

Dr. Sergio Ugalde Quintana (CELA - FFyL UNAM)

Ciudad de México

Enero de 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1. POR LOS CAMINOS DEL CUENTISTA	20
Preliminar	21
Los años de aprendizaje	21
“No se lucha por la escritura sino en su contra”: 1942	30
Un “total desapego de la política”	36
El proyecto de insularidad de Piñera	41
La profecía se cumple: de La Habana a Buenos Aires	49
El cuentista deviene isla	56
El género en la vida, la vida en el género	63
CAPÍTULO 2. EL DESTINO ACIAGO Y EL EROS DE LA IMAGINACIÓN	65
El «destino» en la cuentística de Virgilio Piñera.	
“¡Nadie puede salir, nadie puede salir!”	66
“La frialdad es aparente, el calor es mucho”	72
Sucesión y ruptura entre tiempo interior y exterior.	
“De cualquier modo seré emplazado”	75
Las lecturas de Kafka y la experiencia de la cárcel	81
El tiempo del final	84
Soledad y entorno. “Cada hombre comiendo fragmentos de la isla”	86
El Caribe y el espectáculo.	
“Cuando el hombre de hoy vaya al teatro, él también estará en el juego, jugando”	89
<i>Performance</i> y cimarronaje	89
Las máscaras	94
“La muerte en vida”: imaginación es eros	99
El destino, siempre el destino	107
CAPÍTULO 3. EL HUMOR. REBAJAMIENTOS DE LA «CIVILIDAD» Y LA «ALTA CULTURA»	110
Un humor entre fronteras	111

Algunas precisiones sobre el humor y la «banalización»	113
“La Carne” y “La Cena”: hambre, autofagia y civilidad	118
1947: año de la «banalización». Los casos de “La transformación” y “La risa”	129
Entre el caníbal y el infante, la reflexión sobre la cultura desde la periferia	145
CAPÍTULO 4. DE LA LIMINARIDAD A LA COMUNIDAD	148
Piñera liminar y la edición argentina de cuentos de 1970	149
El prólogo de Bianco y su lectura de la poética y la liminaridad piñerianas	150
Cuerpo y significación en crisis. El mundo en “Las Partes”	153
Entre la oscuridad y la luz. De “Las Partes” a “La Cara”	158
La imaginación, un pasaje	161
“Lo menos humano del género humano”	162
La denuncia oblicua	165
La comunidad. “Cosas de cojos” y “Oficio de tinieblas”	169
Comunidad y heterotopía	176
CONSIDERACIONES FINALES	179
ANEXO	183
BIBLIOGRAFÍA	186

AGRADECIMIENTOS

Este viaje comenzó hace casi un lustro, cuando vislumbré por primera vez la posibilidad de investigar la obra de Virgilio Piñera. Confieso que mi deseo no se hubiera concretado de no haber tenido a mi alcance la edición mexicana que la independiente «Lectorum» hizo de *Cuentos fríos*. Cuando comencé, el material en internet sobre Piñera, incluyendo el de divulgación, era muy escaso; quizás por esta razón me resultó más estimulante la decisión de investigar a Piñera. El periplo inició formalmente cuando participé en el “Coloquio Internacional Piñera tal cual”, que se celebró en junio de 2012 en La Habana, Cuba, en el marco de los festejos por el centenario del natalicio del autor. Fue en esos días que pude hacerme de una vasta biblioteca personal de Piñera, y fue también, en esos días, que escuché a cuantiosos investigadores, críticos y lectores del gran excéntrico de la literatura cubana, muchos de los cuales posteriormente conocí mejor a través de sus investigaciones. En especial aquí he citado con frecuencia a Thomas F. Anderson, Jesús Jambrina y Nancy Calomarde. Sin sus respectivos hallazgos no hubiese podido afianzar el abordaje que deseaba para esta investigación.

Para la elaboración de esta tesis ha sido imprescindible el acompañamiento entusiasta de mi comité tutorial. Mi directora de tesis: la Dra. Regina Crespo Franzoni, cuya confianza en mí ha sido invaluable para poder llegar a buen término; excelente persona, profesora, colega e investigadora que me ha alentado, ha sido paciente y me ha leído con cautela. Mi cotutora: la Dra. Liliana Martínez Pérez que me ha formado desde la maestría, a quien admiro por su meticulosidad y su compromiso con sus estudiantes. Liliana me ha respaldado y ha sido solidaria conmigo, dentro y fuera del terreno de la tesis. Gracias a su puntillosa lectura y su esencial cubanía me fue posible aterrizar, en más de una ocasión, este trabajo. Mi cotutor: el Dr. Sergio Ugalde Quintana, quien desde un inicio se mostró receptivo al diálogo a partir su lezamiana mirada. Sus comentarios, siempre asertivos y generosos, y su amplio conocimiento de la literatura cubana, me brindaron la seguridad que muchas veces necesitaba para incursionar en otras lecturas, y editar y complementar el trabajo.

Agradezco al Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM, en más de un sentido una segunda casa por casi 8 años, cuya formación ha sido sustantiva en mi redefinición con respecto al mundo.

A mis amistades «piñerianas»: la Dra. Nancy Calomarde, extraordinaria investigadora y profesora, con quien tuve la fortuna de realizar mi estancia de investigación en la Universidad Nacional de Córdoba en Argentina, en noviembre de 2015. Nancy me recibió generosamente para dialogar sobre Piñera y me invitó a participar en las sesiones de su estimulante seminario de investigación. Dainerys Machado Vento, con quien sostengo correspondencia desde el Coloquio “Piñera tal cual” y además me proporcionó valiosas fuentes. El Dr. Jesús Jambrina, que accedió a formar parte de mi tribunal y editó el libro *Una isla llamada Virgilio*, en el que tuve la fortuna de participar; Milda Zilinskayte y Andrew Bennett, con quienes concreté, junto con Machado Vento, el dossier “La literatura de Virgilio Piñera”, que se publicó en *Cuadernos Americanos*, con el invaluable aliento de Liliana Jiménez y Norma Villagómez.

A Francy Moreno Herrera, especialista en *Ciclón*, que me proporcionó cuantiosa bibliografía sobre Piñera.

A mi esposo Santiago Carassale, por su gran cobijo emocional e intelectual, por haberme sugerido lecturas en varias ocasiones y guiarme a través su extraordinaria biblioteca personal para complementar mis búsquedas teóricas, mostrándose siempre interesado en esta tesis. A nuestra hija Eugenia, que desde que inicié el periplo ha estado presente con toda su vitalidad, inteligencia y simpatía, y varias veces me ha imitado graciosamente diciendo “voy a trabajar”, para irse, más bien, a jugar.

A Gloria Ramírez, quien del otro lado del teclado y de las páginas preparaba algo de comer, cuidaba de Eugenia en sus días de enfermedad o procuraba el aseo de la casa; a ella todo mi agradecimiento por su generosidad, solidaridad y cariño. Sin su cercanía habría demorado el doble de tiempo en hacer esta tesis.

A Maricelva, la mejor amiga de Eugenia en Córdoba.

A mis padres Jaime y Lucila, a mi hermana Paulina y mi hermano Jaime.

A David Gómez Arredondo, el invaluable hermano que me dio el Posgrado en Estudios Latinoamericanos, quien escuchó avances de esta investigación en congresos y coloquios, demostrando sensibilidad y apertura ante un autor que siempre le ha resultado poco afín. A Mireille Campos, Andrea Candia, Moni Mireles y Sandra Escutia, mis grandes tesoros, también del Posgrado en Estudios Latinoamericanos, que hicieron más ligero este viaje.

Al Dr. Rafael Mondragón Velázquez, brillante amigo lagunero, que accedió a formar parte de mi tribunal.

A Eliseo Alberto «Lichi», el responsable de mi pasión por la literatura cubana.

Y finalmente, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, pues sin su financiamiento este doctorado sería otra historia.

INTRODUCCIÓN

En los últimos años han proliferado las investigaciones sobre la obra y la vida del escritor cubano Virgilio Piñera (Cárdenas 1912 – La Habana 1979); han visto la luz antologías y trabajos críticos que recogen cuentos, ensayos, piezas dramáticas, poemas y cartas, muchos de los cuales sólo eran accesibles en sus soportes originales. Por los tiempos en que concluía esta tesis, se presentaron dos extraordinarios libros en Cuba: *Virgilio Piñera, al borde de la ficción* y *Piñera corresponsal: una vida en cartas*,¹ el primero una vastísima antología de ensayos que rehabilita plenamente al autor como crítico y polemista, y el segundo una recuperación epistolar del investigador norteamericano Thomas F. Anderson.² En 2014 y 2015 salieron, respectivamente, *Ensayos selectos* y *Las palabras de El Escriba*,³ en especial este último es un invaluable trabajo, por tratarse del primer esfuerzo en recopilar y elaborar una edición crítica del total de las columnas y ensayos del autor aparecidos en *Lunes* y *Lunes de Revolución*, entre 1959 y 1961.

En este contexto, habría que precisar que desde mediados de los años ochenta comenzó la rehabilitación de Piñera,⁴ al publicarse dos libros de cuentos que el propio autor dejó preparados antes de morir (*Muecas para escribientes* y *Un fogonazo*, ambos en 1987), y con las reelaboraciones ideoestéticas de su obra y de su figura entre los jóvenes escritores de esa década y de la posterior.⁵ No obstante, el siglo XXI ha sido aún más

¹ Virgilio Piñera, *Virgilio Piñera al borde de la ficción*, comp. Carlos Aníbal Alonso y Pablo Argüelles Acosta, La Habana, UH/Letras Cubanas, 2016; Virgilio Piñera, *Piñera corresponsal: una vida en cartas*, ed. Thomas F. Anderson, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh, 2016.

² Desgraciadamente, ya no me fue posible conseguir ni revisar estos libros.

³ Virgilio Piñera, *Ensayos selectos*, ed. introd. y selecc. Gema Areta Margió, Madrid, Verbum, 2015; Virgilio Piñera, *Las Palabras de El Escriba*, comp., pról. y notas Ernesto Fundora y Dainerys Machado, La Habana, Unión, 2014.

⁴ Con rehabilitación me refiero a la recuperación de la obra y del autor después de la marginación y censura a la que oficialmente fue sometido en la década de los setenta. Sobre la incapacidad de Piñera para incidir públicamente en asuntos de cultura nacional, haré referencia en los capítulos 1 y 2.

⁵ Con respecto al medular papel que jugó Piñera entre los jóvenes escritores de estas décadas remito al lector a dos artículos: Dainerys Machado Vento, “Virgilio Piñera en los años 90: Un escritor que renació de una generación que nació de él”, Partes I y II, recuperado de: www.ahs.cu/secciones-principales/critica-investigacion/noticias/un_escritor_que_renacio_d-e_una_generacion_2.html [última consulta 4 octubre de 2014]; Damaris Calderón, “Virgilio Piñera: Una poética para los años 80” en *República de las Letras. Revista de la Asociación Colegial de Escritores de España*, Núm. 114, pp. 178-184.

generoso, pues han sido cuantiosas las investigaciones y estudios críticos que se han elaborado sobre la obra piñeriana.⁶

Lamentablemente, el reconocimiento de Piñera en México no ha tenido la misma suerte que otros países como Cuba, Argentina, España y Estados Unidos. Quizás esto tenga que ver con la poca atención que el autor concedió a este país; una decisión que respondió en sentido contrario al camino que el grupo *Orígenes* (1944-1956) y su director, José Lezama Lima, se abrieron hacia México como parte de una praxis de legitimaciones e intereses destinados a modelar un programa de referencias culturales entre americanismo y universalismo.⁷ Este mismo grupo, que también se abrió paso hacia *Sur* (1931-1979), lo hizo a través de Piñera y de su descentrada mediación respecto del grupo nuclear de la publicación argentina.⁸ El grueso de las batallas literarias de Piñera se libraron en terreno cubano y argentino. A este último país fue en busca, tanto de mejores ingresos económicos en 1946,⁹ como de una anhelada interlocución y visibilización de su carrera literaria, que difícilmente sintonizaba con el hispanismo y catolicismo promovido por «Orígenes». Entonces, ¿es posible aducir que el escaso conocimiento que se tiene de Piñera en México, se deba a la propia decisión del autor de abismar sus relaciones respecto de este campo cultural? En parte sí: la palabra «México» o siquiera alguna

⁶ Nada más en 2002 se publicaron tres libros sobre Piñera: Alberto Abreu Arcia, *Virgilio Piñera: Un hombre, una isla*, La Habana, Unión, 2002; Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*, San Juan, Plaza Mayor, 2002; Roberto Pérez León, *Virgilio Piñera: Vitalidad de una paradoja*, Caracas, CELCIT, 2002. En 2006 se publicó una investigación muy completa a cargo de Thomas F. Anderson, *Everything in Its Place. The life and works of Virgilio Piñera*, USA, Bucknell University Press, 2006. En 2010 salió el trabajo de Nancy Calomarde, *El diálogo oblicuo Sur y Orígenes: Fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, Córdoba, Alción, 2010. La lista es larga, por lo que remito al lector a la bibliografía final.

⁷ Haré referencia al grupo «Orígenes» en algunos partes del Capítulo 1. Baste señalar que principalmente estuvo conformado por los poetas Cintio Vitier, Ángel Gaztelu, Fina García Marruz, Eliseo Diego y Octavio Smith, con quienes Virgilio Piñera se sintió identificado generacionalmente al inicio de su carrera literaria.

⁸ Este aspecto lo abordo en los Capítulos 1 y 3.

⁹ Sobre este periplo porteño, que oscila entre 1946 y 1958, hablaré en distintas partes de esta investigación, en especial en los Capítulos 1 y 3.

mención a nuestra cultura prácticamente brilla por su ausencia en la obra piñeriana,¹⁰ a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en la de Lezama o en la mismísima *Orígenes*.¹¹

Lo cierto es que, a pesar del creciente interés internacional en Piñera, la mayoría de las publicaciones en tierras mexicanas sobre él, por lo general las encabezan o las median escritores cubanos.¹² Esto refleja, a mi modo de ver, que su carta de naturaleza en territorio mexicano aún está en su trámite inicial. Dicho esto quiero señalar lo que fue para mí acercarme a la obra de este autor desde México. Si bien debo a mis amigos cubano-mexicanos, y en especial a Eliseo Alberto «Lichi» mi interés en la literatura cubana, de no haber sido por la modesta editorial mexicana «Lectorum»,¹³ difícilmente me habría acercado al Piñera narrador, considerando que hay ediciones de los años noventa que no han vuelto a reimprimirse o prácticamente no se consiguen.¹⁴ Allende el viaje que necesariamente tuve que hacer a La Habana para hacerme de una biblioteca personal de Piñera,¹⁵ deseo resaltar la importancia de la sensibilidad y el olfato en el trabajo editorial, una sensibilidad que, como la lectura, cada día es más difícil de cultivar.

¹⁰ Una excepción a esta regla es la inclusión de un poema de Alfonso Reyes y otro de Octavio Paz en *Ciclón* (1955-1957/1959), la revista fundada por Piñera y José Rodríguez Feo. Véase Adriana Kanzelposky, “Acerca de algunos extranjeros: de *Orígenes* a *Ciclón*” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núms. 208-209 (julio-diciembre 2004), pp. 839-855.

¹¹ Tan sólo en *La expresión americana* (1957) de Lezama Lima, aparece el mundo precolombino, el de los conquistadores y el de la colonia en tierras mexicanas. Por su parte, el número 13 (1947) de *Orígenes* constituye un homenaje a México.

¹² Rafael Rojas, Ernesto Hernández Busto y Antón Arrufat son quienes han liderado las publicaciones más importantes sobre Piñera en México. Véase bibliografía al final. Asimismo, remito al lector a mi artículo: “Piñera en México” en *Revista Surco Sur* (University of South Florida), Vol. 6, Núm. 9, (Febrero 2016), pp. 23-26, en el que recorro el camino de las publicaciones de y sobre Piñera en México.

¹³ Desde 2002 la editorial «Lectorum» a cargo de Porfirio Romo, se ha encargado de publicar las novelas *Presiones y diamantes / Pequeñas maniobras* (2002), seguidas de *Cuentos fríos* en 2006, cuya introducción está a cargo del escritor mexicano Julio Travieso Serrano. Y en 2012 se publicó *La vida entera*, preparada por Yunuen Gómez en el contexto del centenario del natalicio del autor.

¹⁴ La antología de *Muecas para escribientes* que publicó Diana en 1995 y la edición de *Cuentos completos* (1999) de la española Alfaguara (editorial de gran circulación y alcance), son algunos de estos ejemplos.

¹⁵ Como señalé en los agradecimientos, el viaje lo realicé en el marco del “Coloquio Internacional Piñera tal cual”, celebrado en La Habana en junio de 2012. Para este año la editorial Letras Cubanas preparó las obras completas, en las que, paradójicamente, no figuran ni el teatro ni la crítica.

Este trabajo, aunque centrado en temas de cultura cubana, constituye también un gesto de recuperación de Piñera frente a la escasa atención que se le ha brindado en el ámbito de la academia y de la crítica mexicana o producida en este país.¹⁶

La tesis que tiene el lector en sus manos inició con la siguiente pregunta capital: ¿Cómo definir la «insularidad» en la cuentística de Virgilio Piñera, partiendo del supuesto de que un grueso considerable del *corpus* se caracteriza por la ausencia de referentes culturales y geográficos, así como por una estética abstracta? De esta pregunta derivaron otras: ¿cómo hablar de «insularidad» en este género, allende las claves que al respecto ha otorgado la poesía del autor, en especial *La isla en peso*? ¿Es posible hablar de una dimensión ontológica de la insularidad en estos relatos? ¿De qué manera se establece una relación entre la complejidad alegórica de esta cuentística y un determinado contexto histórico y cultural? ¿Cómo situar y problematizar las reflexiones, críticas y debates que este género formula implícitamente con respecto a temas de cultura nacional? ¿De qué manera la vida y la trayectoria artística del autor inciden estéticamente en los relatos?

Como ya lo sugieren las preguntas, no pretendí rastrear las representaciones de la isla, sino contribuir a una posible nominación de la «insularidad» en este género, tomando en cuenta que el significante «insularidad» deriva del vocablo «isla» y hace referencia a una condición, un estado de la vida, una determinada manera de ser y de estar, y asimismo funciona para referirse a quienes habitan una isla o para describir un estado de ser, de alguien o algo.¹⁷

¹⁶ Entre las excepciones se encuentra una tesis reciente de la colombiana Francy Moreno Herrera, dedicada a *Ciclón: Cartografía cultural de Ciclón (1955-1957 / 1959)*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, agosto 2015. En el catálogo de tesis de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM encontré cinco tesis de licenciatura defendidas entre 2001 y 2011, cuatro de las cuales son de la Licenciatura en Literatura Dramática y están dedicadas a la pieza teatral *Dos viejos pánicos* (Premio Casa de las Américas en 1968); la quinta es de Letras Hispánicas y constituye una aproximación a algunos cuentos a partir del grotesco. Cito únicamente esta última: Gabriela Pérez Bucio, *El mundo grotesco y absurdo de los personajes en una selección de cuentos de Virgilio Piñera*, Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. Asimismo, encontré los siguientes artículos: del investigador norteamericano Daniel Balderston: “Lo grotesco en Piñera: lectura de «El Álbum»”, *Texto Crítico*, Año XII, Núm. 34-35 (1986), pp. 174-178; del ecuatoriano Vladimiro Rivas: “Virgilio Piñera, ¿desterrado del Caribe?”, publicado en la *Revista de la Universidad de México*, Núm. 42 (2007), pp. 43-49.

¹⁷ El vocablo «insularidad» es una derivación del adjetivo «insular» que apreció entre los siglos XVIII y XIX en el ámbito de los estudios naturalistas para designar una realidad física o determinadas condiciones de la naturaleza. La Real Academia Española define «insular» como “natural de una isla” o “perteneciente a una isla”, mientras que «insularidad» amplía su sentido hacia “cualidad de insular” y “aislamiento”. Véase Real

El tema del destino insular en la tradición literaria cubana ha sido connatural al de la proyección nacional, al de un destino histórico, social y político. Cuando Cristóbal Colón pisó las tierras de esta isla en 1492, y la describió como “aquella isla la más hermosa que ojos hayan visto”, no cesó de ser plataforma de proyecciones y deseos. Desde el siglo XIX la insularidad se convirtió en un emblema bifronte: afirmación y paraíso; limitación y atraso. Ello potenció a este signo de valores contrarios: belleza arcádica o denuncia de vicios. Hacia mediados del siglo XX el epítome de esta disyuntiva lo encabezaría el grupo «Orígenes». Este grupo, que se posicionó frente las frustraciones derivadas de una República corrompida y del fracaso de la llamada «Revolución del '30»,¹⁸ modeló un proyecto teleológico de nación que reelaboró la tradición literaria sobre la base de una construcción mitológica, religiosa y poética de la isla que se volcó sobre el discernimiento íntimo y la observación de un tiempo nacional que no proviene de lo histórico, sino de la poesía en contraposición a lo político. El «nihilismo»¹⁹ de este grupo coincidió también con un distanciamiento de los motivos de la generación anterior, es decir, con el afrocubanismo y el compromiso político preconizado por una zona de la heterogénea generación de *Avance* (1927-1930).²⁰

Academia Española, entradas electrónicas: <http://dle.rae.es/?id=LotgQVF> y <http://dle.rae.es/?id=LotrZl6> [última consulta 19 octubre de 2016]. Por su parte, el uso anglosajón del término no sólo remite al espacio físico, sino que se amplía a las condiciones de vida de quienes habitan una isla o, incluso, simbolizan una isla. Véase Oxford English Dictionary, versión electrónica: www.oed.com/browsedictionary/insularity [última consulta 29 junio de 2015].

¹⁸ Se conoce así a los levantamientos obreros y estudiantiles de corte socialista que derrocaron la dictadura de Gerardo Machado en 1933. Esta Revolución fue liderada por intelectuales como Rubén Martínez Villena y Pablo de la Torriente Brau. Entre la diversidad de demandas de la «Revolución del '30» habían las de tipo interno, como laborales, educativas y raciales; y las externas, que pugnaban por la abolición de la dependencia política y económica de los Estados Unidos. Para una revisión más amplia de este importante acontecimiento histórico y su relación con la vanguardia literaria, véase el estudio de Ana Cairo, *La revolución del 30 en la narrativa y el testimonio cubanos*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.

¹⁹ El historiador cubano Rafael Rojas señala como «nihilistas» a aquellos intelectuales que, en el contexto posterior a la “Revolución del '30”, asumieron como un fracaso el modelo cívico republicano. Dice Rojas: “Esa «otra política», esa «otra manera de regir la ciudad» no es más que la poesía misma. Así como Lezama, en su sistema poético, contraponía la Imagen o la Metáfora a la Historia, en su estrategia intelectual, que era en buena medida la del grupo *Orígenes*, enfrentaba la Poesía a la Política”. En *Tumbas sin sosiego*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 150.

²⁰ La *Revista de Avance* fue un importante espacio aglutinador de la llamada «vanguardia cubana». Sus editores fueron Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Alejo Carpentier y Martín Casanovas. Además en ella publicaron los antropólogos Fernando Ortiz y Lydia Cabrera, y los poetas José Zacarías Tallet, Emilio Ballagas, Lino Novás Calvo y Mariano Brull, entre otros.

En el seno de «Orígenes» la figura de Virgilio Piñera representaría una antítesis, al ofrecer una mirada de lo insular que recupera lo histórico inmediato y expresa una condición semánticamente cargada de angustia, ingravidez, precariedad y encierro. Sin duda *La isla en peso*, publicado en 1943, ofrece un disenso radical con respecto a la «teleología insular» defendida por Lezama Lima, el artífice intelectual del grupo. En los versos de este poema se invierten los elementos portadores de la sensibilidad insular y tropical, tradicionalmente asociados a un valor paradisiaco y utópico. La pasión crítica de Piñera lo colocó en el incómodo lugar del adversario, haciendo suya una isla estéril y sin memoria, una isla profana y convulsa. Estas peculiaridades no son exclusivas de *La isla en peso*. Si bien, la crítica ha atendido profusamente los aportes que este poema ha representado para la cultura nacional en relación a la desmitificación de la nación,²¹ lo cierto es que aunque pueda apreciarse esta sensibilidad en el conjunto de la obra piñeriana, la «insularidad» aún no se estudia lo suficiente en otras zonas de su obra, como es el caso de la cuentística.²²

Piñera se da a conocer formalmente como cuentista al publicar *El conflicto* en 1942 y *Poesía y Prosa* en 1944 –compilación que incluye cuentos y poemas. Pero su madurez en este género la alcanzaría en el marco de la estadía argentina, país en el que publica *Cuentos fríos* en 1956 y *El que vino a salvarme* en 1970, este último libro estando ya el autor en Cuba. Durante sus últimos y solitarios años de vida (1970-1979) prepara dos antologías más que no alcanzará a ver publicadas: *Muecas para escribientes* y *Un fagonazo* (1987). La diversidad de préstamos y contactos que la propia ruta del cuentista evidencian, permite identificar un determinado perfil que el propio autor modeló y

²¹ La lista es larga, cito sólo tres trabajos que personalmente me parecen muy valiosos: Duanel Díaz, “Orígenes, Vitier, Lezama versus Piñera, *La isla en peso*, *Ciclón*” en *Los límites del origenismo*, Madrid, Colibrí, 2005, pp. 121-185; Enrique Saínz, “La plenitud creadora: 1941-1960” en *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*, La Habana, Letras Cubanas, 2001, pp. 25-130; Jesús Jambrina, “El vacío habitado: ‘La isla en peso’ y ‘La gran puta’” en *Virgilio Piñera: Poesía, Nación y Diferencias*, Madrid, Verbum, 2012, pp. 65-102;

²² Mucho se ha hablado del marcado endemismo del autor y de su obra. Al respecto, tengo presentes tres libros, dos de los cuales son colectivos, que apelan a lo insular para intitularse: Alberto Abreu Arcia, *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*, La Habana, Unión, 2002; Manuel Fuentes Vázquez (ed.), *Insular corazón. Virgilio Piñera (1912-2012)*, Barcelona, Universitat Rovira i Virgili, 2013; Jesús Jambrina (ed.), *Una isla llamada Virgilio*, Miami, Stockcero, 2015. Sin duda, el autor y su obra son «insulares», aunque lo cierto es que continúa pendiente un estudio a profundidad sobre esta condición que pasa tanto por lo geográfico, como por lo ontológico y lo cultural.

proyectó. Esta especie de autonomía del género en el seno de la trayectoria artística piñeriana, obedece a una serie de estrategias y de praxis de referencias que pueden rastrearse en función de publicaciones, debates y contextos de escritura. El perfil del cuentista es muy distinto al del poeta y al del dramaturgo; no así el del crítico, que irradia desde ellos y en muchos sentidos explica a los demás. Aunque los vasos comunicantes entre aquéllos sean muchos, hablar de una insularidad en los cuentos de Virgilio Piñera no solamente implica revisar los aspectos formales, compositivos y temáticos, sino también hacer una lectura cruzada con el entorno en el cual se produjeron dichos relatos y con la propia vida del autor.

Este género ha tenido la dicha de ser uno de los más traducidos a otras lenguas,²³ aunque las antologías del cuento cubano e hispanoamericano no han beneficiado su circulación y canonización, como bien repara Daniel Balderston.²⁴ Por su parte, el trabajo crítico y de investigación no es escaso, aunque a mi modo de ver, debería ser más cuantioso. Los temas que estos trabajos ofrecen aún no brindan la posibilidad de interpretar y sistematizar los significados culturales que el *corpus* cuentístico ofrece para Cuba y, por extensión, para América Latina.²⁵

²³ Thomas F. Anderson repara que para públicos no hispanoparlantes Virgilio Piñera se conoce fundamentalmente como cuentista. Desde su muerte en 1979 se han publicado numerosas antologías en inglés, francés, portugués e italiano. En Thomas F. Anderson, *Everything in Its Place. The life and works of Virgilio Piñera*, USA, Bucknell University Press, 2006, p. 121.

²⁴ Balderston repara que en las compilaciones de cuentos cubanos e hispanoamericanos publicados entre 1953 y 1990, Piñera ha tenido poca suerte, ya sea porque brilla por su ausencia, porque se le incluya pero no se repare en él en las introducciones, o porque casi siempre se seleccionan los mismos relatos. Piñera “no existe para Seymour Menton, cuya antología del cuento hispanoamericano es tal vez la más ampliamente consultada, ni para Ángel Flores en sus antologías masivas del cuento hispanoamericano, ni para Ricardo Latcham, cuya antología de 1958 fue la primera colección verdaderamente continental de este tipo”. En Daniel Balderston, “Piñera y cuestiones del canon, 1953-1990” en Rita Molinero (ed.), *op. cit.*, p. 469.

²⁵ A modo de «estado del arte» enlisto y comento los principales trabajos que se han dedicado al cuento piñeriano (para ver referencia completa véase la bibliografía al final):

En 1988 aparece el primer libro dedicado a este género con la publicación de la tesis doctoral de Carmen Torres-Robles, *Estrategias humorísticas en la cuentística de Virgilio Piñera*; trabajo en el que se establece un vínculo entre la estética europea del absurdo y los mecanismos humorísticos piñerianos, analizado a partir de Freud (el chiste y la relación con el inconsciente), el «choteo» de Jorge Mañach, el humor absurdo y grotesco, así como el humor negro. Esta investigación representa un esfuerzo importante, ya que durante su redacción se carecía de bibliografía sobre el autor, además de que apenas en 1987 se habían publicado las antologías póstumas *Un fogonazo y Muecas para escribientes*.

El trabajo de Fernando Valerio-Holguín, *Poética de la Frialdad*, es otra disertación doctoral publicada en 1997 bajo la dirección de Daniel Balderston (quien ha dedicado varios artículos a Piñera), en la que se establecen los vasos comunicantes entre la prosa piñeriana y una «frialdad» entendida como una

Para responder a mis preguntas de investigación me propuse, en primer lugar, elegir un *corpus* que tuviese una serie de denominadores comunes: ausencia de referentes culturales, expresiones de la ironía, del acecho, la marginación, la soledad y de una concepción aciaga de destino. Empecé así la tarea de estudiar la «insularidad» como un problema que se desplaza entre lo cultural, lo estético y lo biográfico. Esto me hizo tener siempre presente que, la manera en que el *corpus* enuncia y expresa determinadas experiencias históricas, sociales y culturales, y las posibles nominaciones de lo insular que derivarían de estas expresiones, a su vez formulan nuevas preguntas. Esta característica intrínseca de la poética piñeriana, que desdobra y dispersa los significados, volviéndola archipiélica, me obligó como estudiosa a asumir el riesgo de la disección interpretativa y temática, así como a reducir y acotar el análisis de una poética que en realidad es más compleja. En este sentido, me pareció imprescindible entablar un diálogo con tres trabajos que no abandonaron mi escritorio: *Everything in its Place. The life and works of Virgilio Piñera* (2006), de Thomas F. Anderson, una investigación muy completa que constituye un primer esfuerzo por hacer una biografía literaria y además ofrecer una aproximación al Piñera narrador y dramaturgo. El libro de Jesús Jambrina Pérez, *Virgilio Piñera: poesía, nación y diferencias* (2012), que estudia al poeta y crítico de poesía, problematizando las lecturas canónicas sobre la poesía de este autor y defendiendo la necesidad de contemplar las circunstancias socioculturales en las cuales escribió y publicó su poesía. Y *El diálogo oblicuo Sur y Orígenes: Fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, de la investigadora argentina Nancy Calomarde, que constituye un acercamiento a la proyección del cuentista en tierras argentinas y al papel de mediación que Piñera desempeñó entre estas dos revistas latinoamericanas.

crisis de representación que deriva de la experiencia del capitalismo y la negación de la sensualidad. La lectura es posmoderna.

Otra disertación doctoral, *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*, elaborada por María Dolores Adsuar y publicada en 2009 por la Universidad de Murcia, ciñe su análisis a los textos, abordando tópicos como la ingravidez ontológica, la antropofagia y el viaje.

En Cuba se han publicado los trabajos de David Leyva González, *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco* (Premio Alejo Carpentier de Ensayo en 2010) y de Alberto Garrandés, *La poética del límite* (1993). El primero elabora una lectura de varios géneros, entre ellos el cuentístico, a partir del grotesco de Mijaíl Bajtín y de Wolfgang Kayser. El último, de referencia obligada, problematiza el tópico de la alienación en un *corpus* de relatos seleccionados.

La imagen que evoca la primera frase del título de la tesis, “Bojeos a la insularidad”, brinda una idea sobre el tipo de aproximación que la misma investigación me fue demandando. «Bojeo», un verbo desconocido para los continentales es, por el contrario, usado con frecuencia en el Caribe. Permite pensar la reflexión como una circunnavegación que rodea sobre la costa a un autor y a su obra al interior de un espacio cultural. Además, el bojeo hace referencia a un tipo de travesía que impide hacer afirmaciones categóricas o emitir definiciones clausuradas.²⁶ Dicho esto, quisiera señalar que me di a la tarea de problematizar algunos temas que ofrezco como posibles semantizaciones de la «insularidad» en la cuentística piñeriana. En un primer nivel leí este problema como manifestación de encierro, soledad, precariedad, ingravidez, marginación; posteriormente le atribuí vigor temático: destino aciago, cultura periférica y liminaridad, cada uno de los cuales, según planteo, tiene su respectiva contraparte: el *eros* y el *performance*, el humor como vía de autoconocimiento, y la construcción de una lógica alterna y de un «nosotros».

A lo largo de esta tesis apelo a una diversidad de categorías críticas que, lejos de asumirlas como moldes predeterminados, me auxiliaron a leer y a abordar mejor los problemas que me propuse desentrañar. «Alegoría», «destino», «eros», «performance», «cimarronaje», «banalización», «choteo», «alta cultura», «heterotopía», «comunidad», entre otras, se articulan como herramientas dinámicas y enfoques de aproximación. A lo largo del trabajo las iré esbozando, por lo que las describo aquí de manera sucinta.

Transversalmente a lo largo de la investigación empleo la noción de «alegoría» para comprender una propuesta estética que desdobra y dispersa los significados, a través de agentes, imágenes, marcas y asociaciones culturales y sociales, que transmiten siempre, de manera oculta, una serie de conceptualizaciones y convenciones sociales.²⁷ Esta categoría me permitió pensar el proyecto cuentístico del autor como una imitación de imágenes archipiélicas que condensan guiños metadiscursivos y marcas corporales, a

²⁶ En parte, tomé prestado el título definitivo de un bello texto de Odette Casamayor Cisneros, “Bojeo cubano. Algunas aproximaciones a la insularidad en la narrativa cubana del siglo XX” en *Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, Núm. 5, 2004, pp. 524-537.

²⁷ Angus Fletcher, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002.

partir de las cuales se problematizan fenómenos culturales, como la dependencia cultural y la condición periférica latinoamericana, la precariedad, y la marginación social y racial.

Con la categoría de «destino» me sirvo de la noción clásica de destino trágico y de la reelaboración que hace Walter Benjamin, quien establece que el destino moderno no depende de los dioses, sino que se determina social e históricamente. Esta noción me facilitó explicar el acecho, la condición carcelaria y asfixiante que asedia a la poética piñeriana.²⁸

Utilizo la noción de «*performance*» y de «cimarronaje» que Antonio Benítez Rojo acuña para explicar algunas formas de expresión propias de la literatura del Caribe, como el histrionismo dramático, la habilidad escénica de travestismo y la necesidad subjetiva de la huida, mismas que, a juicio del pensador cubano, emparentan a esta literatura con el espectáculo y manifiestan el lugar irreductible del cuerpo y del ritmo en las dinámicas caribeñas.²⁹ En esta misma línea, recorro a la noción de «*eros*» de Georges Bataille, con el propósito de explicar el valor que el autor atribuye a la creación literaria y a la capacidad que ésta tiene para jugar con la supresión del dolor.³⁰

Con «banalización» y «choteo» articulo mi lectura sobre el humor piñeriano. Estos conceptos, provenientes del programa que Piñera emprendió al lado del escritor polaco Witold Gombrowicz, y de un tipo de humor específicamente cubano, me permitieron pensar en los mecanismos estéticos que rebajan y relativizan concepciones sobre «civilización» y «alta cultura», en el contexto de los dos grupos con los que Piñera se relacionó («Orígenes» y «Sur»), como parte de un llamado a indagar y comprender algunos factores que, en opinión del autor, reproducen el atraso cultural, esto es: las relaciones de dependencia cultural con respecto a las metrópolis y la evasión del mundo ordinario o de aquellas vetas de carácter popular de la cultura.³¹

²⁸ Walter Benjamin, "Destino y Carácter" en *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 1999, pp. 131-137.

²⁹ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea, 1998.

³⁰ Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004; *EL erotismo*, México, Tusquets, 2011; *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 2010.

³¹ Sobre el humor en términos generales hago alusión a las ideas de Charles Baudelaire y Valeriano Bozal. La noción de «banalización» proviene de Gombrowicz, y la de «choteo», que estudia el humor específicamente

Empleo las categorías de «heterotopía» (Michel Foucault) y «comunidad» (Jean-Luc Nancy) para explicar la experiencia de relegación de algunos personajes, y la manera en que se proponen y configuran lógicas de resistencia frente a un mundo que margina. Con ambas nociones he podido explicar cómo esta poética construye relaciones humanas alternas a partir de un «otro» que interpela sobre la semejanza y la proximidad en el seno de la desventura.³²

Con respecto a la construcción del corpus me enfrenté a la difícil tarea de recortar y delimitar la investigación, sobre todo por lo que implicó profundizar en cada uno de los cuentos. Dieciséis relatos forman parte de las argumentaciones centrales, además de otros que figuran complementariamente.³³ Procuré que la selección abarcara todas las compilaciones, así como todas las etapas de escritura del autor: la de juventud y formación, la del periodo argentino y la del regreso definitivo a la Cuba revolucionaria. De este modo ofrezco un abanico amplio del perfil cuentístico.

He dejado fuera temas como el policial, magistralmente expuesto en “El caso Baldomero” (1965),³⁴ y el análisis de otros relatos que excedían los propósitos de esta investigación, como aquellos que evidencian un lenguaje de matriz más popular u ofrecen elementos culturales evidentes (“Frío en caliente” (1959), “El Caramelo” (1962) y “Enredos habaneros” (1956), son algunos ejemplos). Tampoco profundizo en un tema que desgraciadamente ha sido poco estudiado, la «minificción», género en el que sin duda Piñera es un gran exponente.³⁵

En el primer capítulo recorro los caminos del cuentista. Ubico la importancia de la poesía en el despegue del autor, sigo las huellas de la irrupción de Piñera en el género cuentístico, así como de los primeros disensos respecto del programa de insularidad y de

cubano es de Jorge Mañach. Respecto de las nociones de «alta cultura» y «cultura popular» me remito a los trabajos de Raymond Williams y Viviana Gelado. Cfr. bibliografía al final.

³² Michel Foucault, “Of Other Spaces” en *Diacritics*, Vol. 16, Núm. 1 (Verano, 1986), pp. 22-27; Jean-Luc Nancy, *La comunidad desobrada*, trad. Pablo Perera, Madrid, Arena Libros, 2001.

³³ Para facilitarle al lector la identificación y trayectoria de cada uno de estos dieciséis relatos, remito al lector al Anexo, en el que bosquejo la trayectoria de cada uno de ellos y señalo las ediciones que citaré en adelante.

³⁴ La investigadora argentina Claudia Caisso escribió un valioso artículo sobre este tópico: “Sobre Virgilio Piñera” en *Literatura y lingüística*, Núm. 15 (2004), pp. 119-139.

³⁵ Solamente Alberto Garrandés cuenta con un ensayo en el que estudia la «capsularidad» de algunos cuentos: “Textos capsulares: el sujeto distópico” en *La gaceta de Cuba*, Núm. 4 (julio-agosto 2012), p. 10-13.

nación del grupo «Orígenes». Profundizo en el camino que hace viable el género para poner a prueba la inquieta y punzante sensibilidad del autor. Bosquejo las circunstancias biográficas y culturales de creación del género, y la manera descentrada con la que procedió el autor para legitimarse en el campo cultural argentino. Esbozo los préstamos, contactos, divergencias e influjos del perfil cuentístico; las búsquedas y amistades clave. Y asimismo le sigo la pista a los espacios donde Piñera publicó sus cuentos.

En el capítulo 2 elaboro un estudio de los cuentos *El conflicto* (1942), “El álbum” (1944), “El viaje” (1956), “La montaña” (1957), “Natación (1957), “El que vino a salvarme” (1967), “Salón Paraíso” (1975) y “*Ars longa, vita brevis*” (1977), partiendo de lo que considero, la expresión de una dimensión aciaga y carcelaria del destino. Analizo la abstracción espacio-temporal, la austeridad y precariedad del mundo representado, la alteración del tiempo, y la manera como se enuncia la desarmonización entre el «yo» y el mundo. Indago en cómo estos elementos manifiestan determinadas maneras de ser y de estar en el seno de un mundo acechante. Argumento que la sujeción a este destino fatal no obedece a leyes metafísicas, sino a una voluntad colectiva históricamente consensuada. Indago en la soledad y forastería de los personajes, así como en los mecanismos de resistencia y cimarronaje a través de un *eros* que emana del ejercicio de la imaginación. Explico también el estilo performativo de narrar, cuya raigambre es caribeña y posibilita jugar, a través de guiños metadiscursivos, con la develación de una insularidad que emana de la sujeción a un destino colectivamente autoimpuesto. En la última parte reparo que la insularización se transforma en un predicamento que el propio autor encarna hacia el final de su vida, cuando debe enfrentarse al olvido oficial de su obra y a su marginación de la vida cultural cubana; un hecho que incide en la escritura cuentística y en los modos de representar la imaginación como salvación.

El tercer capítulo lo dedico al humor. El *corpus* está conformado por “La Carne” (1944), “La Cena” (1944), “La transformación” (1947) y “La risa” (1947). En la primera parte analizo las figuraciones del cuerpo para profundizar en el hambre y la precariedad como elementos que aluden conflictos culturales irresueltos. Indago en imágenes alegóricas como el caníbal y la gastronomía, de las que subyacen cuestionamientos sobre

la identidad cultural, y asimismo rebajan las concepciones de «civilización» a partir de la materialidad del cuerpo y de los insitintos. En la segunda parte me extiendo en el periodo argentino del autor, en particular en la relación con Gombrowicz y la conformación de un programa «banalizador» destinado a atacar la «alta cultura» del origenismo y de *Sur*. Analizo los procesos por los cuales se modula el humor en los dos relatos de 1947, demostrando que la matriz humorística proviene, tanto de la amistad con Gombrowicz, como de vetas populares que apelan a la vitalidad del cuerpo y el ritmo. Esta matriz, según expongo, se posiciona éticamente frente a una concepción iluminista de la cultura.

En el cuarto y último capítulo estudio “Las partes” (1944), “Cosas de cojos” (1956), “La cara” (1956) y “Oficio de tinieblas” (1961), con los que problematizo un denominador común a todos ellos: la liminaridad, una especie de insularización originada en la falencia física como la ceguera, la cojera o la fragmentación corporal. A partir de estos condicionamientos somáticos elaboro una lectura sobre la creación de un mundo alternativo de resistencia, que se rige por una lógica que emana de ella misma, aunque forjándose, heterotópicamente, en relación al mundo que relega a los personajes. La ficcionalización de la marginalidad de estos sujetos históricos, construye, según planteo, un discurso de la diferencia que trasciende la marginación en una propuesta de comunidad, a través de la cual se enmienda el dolor que inflige la gramática de un mundo despiadado.

Por último, en las consideraciones finales esbozo algunos de los resultados de las indagaciones trabajadas, así como las deudas y los derroteros de investigación que se derivan de esta tesis.

CAPÍTULO 1

POR LOS CAMINOS DEL CUENTISTA

Como siempre sucede,
la miseria nos había reunido
y arrojado en el reducido espacio
de los consabidos dos metros cuadrados.

Virgilio Piñera, "La cena"

La tesis de la sensibilidad insular, aparentemente orgullosa,
tiene tanto de juego como de mito.
No desearía ser el reverso en la búsqueda de una expresión mestiza,
pues lo que intenta articular es menos que un mito.

(...) Los problemas étnicos del mestizaje,
estudiados desde el punto de vista biológico, no me interesan.

José Lezama Lima, "Coloquio con Juan Ramón Jiménez"

Soñar con islas, ya sea con angustia o con alegría,
es soñar con separarse, con estar separado,
más allá de los continentes, soñar con estar solo y perdido,
o bien es soñar que se retorna al principio,
que se vuelve a empezar, que se recrea.

Gilles Deleuze, "Causas y razones de las islas desiertas"

Preliminar

Una aproximación honesta a la cuentística de Virgilio Piñera nos insta a andar y a desandar los caminos que él mismo eligió para darse a conocer y legitimarse como escritor de cuentos. El perfil del cuentista se distancia de perfil del poeta y del dramaturgo, y se acerca más al del ensayista. Los contextos de escritura y los espacios de publicación nos permiten ser testigos de un valioso tesoro que irradia sobre las preocupaciones del autor respecto de la cultura de la isla, y nos hace partícipes de su necesidad de conocerse personal y culturalmente a través de la escritura. El lenguaje que le concedió este género le permitió desafiar, estéticamente, los límites de su inquieta y punzante sensibilidad, y asimismo discutir, también estéticamente, intereses intelectuales y generacionales, como la insularidad y el lugar cultural de la isla en el mapa continental. Una comprensión justa de la cuentística de Piñera pasa necesariamente por un acercamiento a las circunstancias de creación, a los modos como el autor encontró en el cuento la posibilidad de disentir, y también de resistir.

En el presente capítulo recorro la trayectoria del Piñera intelectual y cuentista, considerando las condiciones de su irrupción en este género, en el marco de discusiones generacionales y del papel que la poesía desempeñó para poder darse a conocer. Asimismo recorro las disidencias, influjos, amistades y búsquedas que acompañan al cuentista, y sigo las pistas dejadas en los distintos espacios donde se publicó este género.

Los años de aprendizaje

Entre 1912, año de su nacimiento, y 1937 cuando dejó la casa familiar, Virgilio Piñera (1912-1979) no supo lo que era la estabilidad. Los desequilibrios políticos y económicos de la naciente República,¹ obligaron a la familia a mudarse en dos ocasiones: de Matanzas a

¹ Desde que en 1898 Estados Unidos venció a los españoles para lograr la independencia de Cuba, la intervención de aquél país en los asuntos políticos y económicos continuó en los hechos hasta 1959, incluso después de la derogación, en 1934, de la enmienda que permitía constitucionalmente intervenirla –la «Enmienda Platt». El sistema económico dependía del país norteamericano, lo que sometía a la isla a frecuentes periodos de crisis. La más importante fue la de los años veinte en el contexto de la Gran Depresión. A partir de esta década los movimientos obrero y estudiantil irrumpieron con fuerza, derivando en la llamada «Revolución del '30», misma que no llegaría a buen término. Tres presidentes asumieron el

Guanabacoa,² donde vivieron entre 1923 y 1925, y de Guanabacoa a Camagüey, donde el futuro autor concluyó su bachillerato para migrar finalmente en 1937 a La Habana e iniciar sus estudios en Filosofía y Letras. De su infancia Virgilio recuerda vívidamente la experiencia de la precariedad,³ y el hecho de tener que sobrevivir de la protección y cercanía de su hermana Luisa Joaquina, la mayor de los seis hermanos Piñera Llera.⁴ Luisa y su madre, María Cristina, fueron quizás los únicos miembros de la familia que comprendieron el cariz trágico de Virgilio, marcado además por el temprano descubrimiento de su homosexualidad y el gusto por las artes.⁵ Años después, gracias al sueldo de ambas como maestras se pudo sufragar la estancia habanera de Virgilio para que hiciese sus estudios universitarios.

La etapa de Camagüey fue grata, aunque marcada por un ambiente de provincia del que Piñera sintió la necesidad de huir. En esta ciudad hizo algunas amistades que dejarán una huella importante en su vida. Felipe Balbis, cuyo padre Manuel, les enseñó francés a él y a su hermana; una lengua que acompañará a Piñera por el resto de su vida, y gracias a la cual pudo aproximarse con soltura a la cultura francesa. Este hecho marcó su formación como escritor y por supuesto, su oficio como traductor, en el que incursionó

cargo entre 1935 y 1936, además de que esta revolución se disolvió con una sanguínea represión durante la Huelga General de 1935.

² “Cuando Alfredo Zayas tomó la presidencia, le rebajó el sueldo a los maestros. Incluso hubo etapas en que les debía el salario, lo que luego se mantuvo durante el machadato. Así que nos vimos forzados a emigrar a Cárdenas”. Testimonio de Luisa Piñera Llera en Carlos Espinosa Domínguez, *Virgilio Piñera en persona*, edición del centenario, La Habana, Unión, 2011, p. 37.

³ “La miseria ponía su nota abyecta en esta formación: -Ustedes dos –nos decía mamá a mi hermana Luisa y a mí- háganse invitar a comer en casa de Herminia. (...) En esa época, como en otras muchas, el Estado dejaba sin pagar a los maestros [se refiere a la profesión de la madre]; en cuanto a tierras que medir ¡ni hablar! [el padre era agrimensor]. Aunque mi madre era muy emprendedora y el pobre papá, a pesar de sus «desfallecimientos», aceptaba cualquier tipo de trabajo, la economía del país andaba tan mal que resultaba un verdadero triunfo ganarse un peso”. En Virgilio Piñera, “De mi autobiografía tal cual” en *Las palabras de El Escriba. Artículos publicados en Revolución y Lunes de Revolución (1959-1961)*, Ernesto Fundora y Dainerys Machado, comp., pról. y notas, La Habana, Unión, 2014, p. 317. En adelante, todas las acotaciones entre corchetes son mías.

⁴ “Virgilio tuvo desde pequeño más afinidad con Luisa. (...) Luisa y él fueron compañeros inseparables. Ella hacía de él lo que le daba la gana. Para él, Luisa lo era todo”. Testimonio de Juan Enrique Piñera Llera en Carlos Espinosa Domínguez, op. cit., p. 27.

⁵ El propio Piñera señala al respecto: “No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo más que soltar la baba y aitar los bracitos, aprendí tres cosas lo bastante sucias como para no poderme lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el Arte”. Virgilio Piñera en Carlos Espinosa Domínguez, *ibid*, p. 36.

asiduamente sobre todo a partir de 1961.⁶ También estrechó amistad con el músico Natalio Galán y su hermano Carlín, y fue miembro de la Hermandad de Jóvenes Cubanos de Camagüey, “donde se ocupaba de la Dirección de Cultural. Gracias a su gestión –dice su hermano Juan Enrique- el teatro La Cueva, de La Habana, actuó en el Teatro Principal los días 8, 9 y 10 de diciembre de 1936. Pusieron dos obras (...) de Luis A. Baralt”.⁷ Esta compañía fue imprescindible porque “durante su corta vida contribuyó a sentar las bases del movimiento de modernización de[l] (...) teatro [cubano]”.⁸ El resultado de la invitación fue la escritura de su primer pieza teatral, *Clamor en el penal* (1937), “una obra sin ton ni son, pero cuyo punto de partida estaba (...) en el entusiasmo provocado por las representaciones de La Cueva”,⁹ según señala el mismo Piñera.

Entre 1937 y 1941 Piñera despegó formalmente como escritor. En 1937 publica por primera vez: lo hace en la revista *Baraguá* (1937) de La Habana, a la que envía el cuadro primero de la obra señalada, misma que posteriormente el autor se encargará de desaparecer. Y participa en el “Festival de la Poesía Cubana”, convocado por Juan Ramón Jiménez,¹⁰ y auspiciado por la prestigiosa Institución Hispanocubana de Cultura (fundada en 1926 por Fernando Ortiz).¹¹ Fruto de aquella fiesta de la palabra se publicó *La poesía*

⁶ Sobre la trayectoria del Piñera traductor véase el artículo de Lourdes Arencibia, “El traductor Virgilio Piñera”, *Matanzas. Revista Artística y Literaria*, Año XIII, Núm. 2 (mayo-agosto 2012), pp. 45-49.

⁷ Testimonio de Juan Enrique en *op. cit.*, p. 71.

⁸ Jorge Domingo Cuadriello, *Una mirada a la vida intelectual cubana. 1940-1950*, Sevilla, Renacimiento, 2007, nota núm. 42, p. 48. El Grupo Teatral la Cueva fue fundado en 1936 por Jorge Mañach, Luis A. Baralt, Francisco Ichaso y Rafael Suárez Solís. En mayo de 1936 presentaron *Esta noche se improvisa* de Luigi Pirandello, “lo que constituyó todo un acontecimiento en el adormecido panorama nacional de las puestas en escena”. En *ibid.*. Según relata Juan Enrique, las obras que se presentaron en Camagüey fueron *Ixquic* de Carlos Girón Cerna, y *La luna en el pantano* de Luis A. Baralt. En *op. cit.*, p. 71.

⁹ Virgilio Piñera en Carlos Espinosa Rodríguez, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰ El poeta de origen andaluz, Premio Nobel de Literatura en 1956, se refugió en Cuba a consecuencia de la Guerra Civil Española. Permaneció en La Habana de diciembre de 1936 a enero de 1938, estancia en la que llevó a cabo una labor intelectual intensa y fructífera. Impartió conferencias en la Institución Hispanocubana de Cultura, donde también organizó un importante concurso de poesía en el que participó Piñera.

¹¹ Para su fundación contó con el respaldo de la Sociedad Económica de Amigos del País (prestigiosa organización aristocrática que data de 1793). Fernando Ortiz hizo las gestiones para su fundación y la presidió hasta 1948, cuando ésta dejó de funcionar. Entre sus objetivos estaba el fortalecimiento de las relaciones intelectuales entre Cuba y España, a través de intercambios, cátedras, charlas, exposiciones y concursos.

Fernando Ortiz fue un importante abogado, historiador y antropólogo, considerado el «segundo descubridor» de Cuba, por sus meticulosos y novedosos estudios sobre las raíces culturales de la isla, en particular el afrocubanismo. Formó parte del llamado «Grupo Minorista», perteneciente a la vanguardia de los años veinte, y publicó entre otros estudios, *Contrapunteo del tabaco y el azúcar* (1940), *Los factores*

cubana en 1936 (1937), un valiosísimo diagnóstico de la poesía joven y veterana de los años treinta, en el que aparecen poemas de Emilio Ballagas, José Zacarías Tallet y Nicolás Guillén, pertenecientes a la vanguardia afrocubana, y de jóvenes como José Lezama Lima y Virgilio Piñera, quienes no habían publicado un solo libro. “Grito mudo” fue el poema con el que participó Piñera en esta antología que Jiménez preparó en el contexto de la solidaridad que la fundación presidida por Ortiz demostraba al tender puentes con la diáspora republicana. De ahí que «1936» sea el año que acompañe al título. A partir de entonces, el autor de *Platero y yo* va a dejar una huella profunda en los jóvenes que se darían a conocer primero en *Espuela de Plata* (1939-1941), y posteriormente se consagrarían en *Orígenes* (1944-1956), entre ellos: el sacerdote Ángel Gaztelu, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Octavio Smith y por supuesto, José Lezama Lima, director y fundador de ambas publicaciones.

Lezama y Piñera comenzaron a frecuentarse entre 1938 y 1941, cuando aquél estaba por graduarse de la carrera de Derecho en la Universidad de la Habana, y éste iniciaba sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras. Para entonces, Lezama ya había emprendido su primer proyecto editorial de corte universitario, *Verbum. Órgano oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho* (1937), e iniciaba su segundo: *Espuela de Plata* (agosto de 1939 - agosto 1941), para el que invitó a Piñera a integrarse a su consejo de redacción.

En *Espuela* se dieron cita poetas muy jóvenes, como Eliseo Diego, Ángel Gaztelu, Cintio Vitier y el propio Piñera; y varios escritores españoles, lo que demuestra el carácter hispánico de la revista, un hecho reforzado por la falta de interpelación que el grupo sentía respecto de la generación veterana. Amaury Gutiérrez precisa que “mientras la generación de *Revista de Avance* se preocupó por lo particular, por lo regional, por lo folklórico; la siguiente [la de Lezama] trató de resolver el problema de la insularidad, de lo propio desde otra perspectiva”.¹² Figuras como Concha Méndez, Jorge Guillén, Manuel

humanos de la cubanidad (1940), *El huracán, su mitología y sus símbolos* (1947), *Historia de una pelea cubana contra los demonios* (1959).

¹² Amaury Gutiérrez, *Orígenes y el paraíso de la eticidad*, Caserón, Santiago de Cuba, 2010, pp. 29-30.

Altolaguirre, además de Juan Ramón Jiménez y María Zambrano,¹³ publicaron asiduamente en las páginas de *Espuela*, a diferencia de las escasas contribuciones de los otrora avanzistas, entre quienes destacan dos: Mariano Brull y Emilio Ballagas. En particular este último sostendrá un vínculo estrecho con el grupo, y especialmente con Piñera.

En sus colaboraciones para *Espuela*, Piñera recurre en más de una ocasión al soneto endecasílabo.¹⁴ Se trata de una zona de su poesía poco estudiada. El propio autor, al publicar en 1969 su antología personal *La vida entera* señala que la poesía de años anteriores, concretamente la escrita entre 1938 y 1940 “o se ha perdido o la desaparecí yo mismo”.¹⁵ No es mi propósito indagar en estos poemas, pero sí resaltar el hecho de que para darse a conocer, Piñera “sintetizó en la figura del poeta los poderes de la creación artística”,¹⁶ al menos estrictamente hasta la publicación de *La isla en peso* (1943), ya que en *Poesía y Prosa* (1944) aparecen por primera vez sus relatos al lado de poemas, lo que no le hace diferente de otros escritores de su promoción, como Lezama, Gastón Baquero y Cintio Vitier –los tres poetas con quienes más se enfrentará en la década de 1940.¹⁷

Durante su vida universitaria, Piñera se mereció el reconocimiento de profesores como José Antonio Portuondo, Aurelio Boza Masdival y Salvador Salazar y Roig. Inclusive Boza fue el responsable de conseguir la beca con la que Piñera emprendió el primer viaje a Argentina (1946-1948).¹⁸ También fue la época en la que Lezama era una fuente de

¹³ La filósofa de Málaga desembarcó una noche de octubre de 1936, e inmediatamente conoció a Lezama Lima antes de continuar su camino a Chile, lugar donde Alfonso Rodríguez Aldave, esposo de Zambrano, se desempeñaría como diplomático. Entre 1940 y 1953 Zambrano residió en La Habana, donde impartió conferencias en el Aula Magna y en la Escuela de Verano de la Universidad de la Habana, y además fue cercana y colaboradora de *Espuela de Plata* y *Órigenes*.

¹⁴ Dainerys Machado Vento ha escrito algunas páginas sobre estos sonetos que figuraron en *Espuela de Plata*. Cfr. “El disenter piñeriano” en *Cuadernos Americanos*, Núm. 153 (julio-septiembre 2015), pp. 14-18. Algunos de estos sonetos son: “Amor” (Núm. B), “La gracia”, Tránsito de la rosa” (Núm. C y D), “Ícaro y el sol” (Núm. G). En *Espuela de Plata. Cuaderno Bimestral de Arte y Poesía* [La Habana, 1939-1941], edición facsimilar, Sevilla, Renacimiento, 2002.

¹⁵ Virgilio Piñera, *La vida entera*, México, Lectorum, 2012, p. 7.

¹⁶ Jesús Jambrina, *Virgilio Piñera: Poesía, nación y diferencias*, Madrid, Verbum, 2012, p. 27.

¹⁷ Jesús Jambrina ha escrito un interesante texto sobre este periodo: “Un diálogo feroz en la década de los cuarenta”, en *ibid*, pp. 103-139. Páginas adelante haré referencia a los disensos de Piñera con Lezama y Vitier.

¹⁸ En palabras del propio autor su estancia porteña se dividió en tres periodos: “Mi primera permanencia en Buenos Aires duró de febrero de 1946 a diciembre de 1947; la segunda de abril de 1950 a 1954; la tercera de

admiración y respeto. El propio Piñera confiesa, con cierta ironía, que su «lezamismo» tuvo su origen en el desconocimiento “por entero [de] esos hombres que ahora tanto se esgrimen para poner a la poesía en su lugar, es decir desconocía a Breton, Apollinaire, Péret, etcétera (...)”.¹⁹ Procedente de la provincia, ahí donde *El tesoro de la juventud* había marcado su infancia,²⁰ en la capital se sentía sobrepasado por este habanero que no sólo desbordaba las páginas de metáforas e inteligencia, sino que además era un líder nato.

Fue ante esta figura de gran inteligencia, que el joven y flaco escritor comenzó a trazar su propio camino, casi siempre marcado por una provinciana forastería y por el amaneramiento explícito de su homosexualidad; dos aspectos decisivos en este periodo que también fue de autoformación.

En 1941 salió a la luz el primer libro de Piñera, *Las furias* (1941), con el que se distancia ideológicamente del resto de su generación en función de lo que venía publicando en *Espuela*. En *Las furias* es posible ubicar la ausencia de divinidad y la angustia como síntomas de una profunda sensibilidad ante una época de crisis universal; divergencia que para Lezama, Vitier y Gaztelu, empeñados en un proyecto poético espiritual y en la creación de un lugar de encuentro, había provocado consternación, debido a que reconocían en Piñera a un talentoso escritor. Jesús Jambrina señala al respecto que “la maduración del proyecto cultural de la generación del ‘36 es también la maduración de sus diferencias, de sus tensiones y de sus posiciones individuales frente a lo nacional desde una perspectiva pública y privada”.²¹ Sin duda, este poema de Piñera inicia formalmente el cuestionamiento sobre la orfandad en el seno de un mundo olvidado por los dioses. Es el año en el que escribe *Electra Garrigó*, la pieza de teatro con la que revolucionaría la dramaturgia cubana, tras su estreno en 1948. En ésta el autor es

enero de 1955 a noviembre de 1958.” En “La vida tal cual” en *Unión*, Núm. 10 (abril-junio 1990). Recuperado de: <http://www.lajiribilla.co.cu/2002/nro66agosto2002.html> [Última consulta, 7 octubre de 2016]. En adelante cito por la versión electrónica y también por la versión aparecida en *Las palabras de El Escriba*, ya que ambas presentan variaciones. Según repara Thomas F. Anderson, Piñera en realidad regresó definitivamente a Cuba en septiembre de 1958. En *Everything in Its Place. The life and works of Virgilio Piñera*, USA, Bucknell University Press, 2006, p. 45.

¹⁹ Virgilio Piñera, “Cada cosa en su lugar” en *Las palabras de El Escriba*, op. cit., p. 168.

²⁰ Virgilio Piñera, “De mi autobiografía *La vida tal cual*” en *ibid.*, p. 325.

²¹ Jesús Jambrina, op. cit., p. 105. La designación «generación del ‘36», del propio Piñera, hacía alusión a los poetas que comenzaron formalmente su camino como escritores tras la llegada y los diálogos con Juan Ramón Jiménez a la isla, a fines de 1936.

aún más insistente sobre el tópico de la ausencia de divinidad en el mundo: “¿Dónde estáis, vosotros, los no-dioses? ¿Dónde estáis, repito, redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología de toda reverencia muerta para siempre?”,²² dice la Electra de Piñera.

Cuando el sacerdote Ángel Gaztelu ingresó a *Espuela* a pedido de Lezama, asumiendo el rol de consejero en la penúltima entrega, para posteriormente convertirse en un miembro de la dirección, Piñera no demoró en externar su descontento. En carta a Lezama señala: “Hasta ese momento; antes de tal determinación yo creía en ti. (...) [P]or ello acudía a tus convivios por considerarte entre los poquísimos con derecho al elegante diálogo.”²³ Sorprendido por la falta de debate del liderazgo lezamiano, concluye la misiva diciendo:

no niego la virtud católica y si ciertamente *Espuela* fuera así catolicísima creería que era bella fortitudo que la enaltecía. Lo que niego son tales bautizos trasnochados y tales simbolismos porque sí.

Yo no soy católico al uso o católico para ocultar lo repugnante de ciertos concilios, pero amo a *Espuela de Plata* como para salvaguardar y contribuir a su preciosa salud. (...) Y como todo retorna a su principio y tú eres el principio y el fin de esta carta puedo decirte que ahora sólo creo en *Espuela de Plata* y no en su admirable director José Lezama Lima.²⁴

Además, en este mismo año Piñera se dio a conocer públicamente como polemista. José María Chacón y Calvo²⁵ lo invitó a participar como conferencista en el ciclo: “Los poetas de hoy, vistos por los poetas de ayer”, un solemne evento que se llevó a cabo entre febrero y junio en el Ateneo de La Habana²⁶, y en el que “destacaban tres por su juventud: Ángel

²² Virgilio Piñera, “Electra Garrigó” en *Teatro Completo*, La Habana, Letras Cubanas, 2006, p. 16.

²³ Virgilio Piñera en carta a Lezama Lima, mayo 2 de 1941, en *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, La Habana, Unión, 2011, p. 32.

²⁴ *Ibid*, pp. 33-34.

²⁵ José María Chacón y Calvo (1892-1969): ensayista, historiador, investigador, periodista y promotor de la cultura. Fue Director de Cultura de la Secretaría de Educación entre 1934 y 1944, gestión que dio como resultado la creación de la *Revista Cubana* y *Cuadernos de Cultura*. Fue asimismo presidente de la sección de Literatura del Ateneo de La Habana y de la Academia Cubana de la Lengua.

²⁶ El Ateneo de la Habana fue una prestigiosa institución fundada en 1902, que tenía por objeto la difusión de la cultura a través de una diversidad de eventos como conferencias, veladas, conciertos y concursos.

Gaztelu, Virgilio Piñera y José Lezama Lima. (...) Pese a su juventud, la presencia de estos tres poetas no pasaba desapercibida en el mundo intelectual del momento”.²⁷ Tres años antes Piñera había participado en otro ciclo de conferencias, también organizado por Chacón y Calvo, en donde habló sobre Francisco de Asís. El hecho de haber sido nuevamente invitado, permite inferir que la conferencia sobre el místico había sido bien recibida.²⁸ El tono de las jornadas del '41 era elegiaca y entre los veteranos invitados a las conferencias coincidieron escritores de diversas generaciones y tendencias, como Regino E. Boti de la poesía purista, Andrés Núñez de Olano del minorismo, y de la vanguardia negrista Emilio Ballagas. Como bien señala Sergio Ugalde,

se presentaba entonces, una oportunidad inmejorable para que la nueva generación ajustara cuentas con el legado lírico de la isla. Piñera arremetió contra la poeta por excelencia del siglo XIX [Gertrudis Gómez de Avellaneda]; Lezama puso en el centro de su conferencia a una figura incómoda [Julián del Casal], por cosmopolita y desarraigada, del panteón literario nacional. En ambos casos había una actitud iconoclasta: los dos jóvenes se lanzaban contra el canon y contra un sistema de valores establecidos en la historia de la poesía cubana. Sus argumentos no sólo querían ser polémicos, sino que atentaban contra la institución misma de la crítica literaria del momento.²⁹

El estilo directo de confrontación, además del tono irónico de la conferencia de Piñera trascendió en una disputa epistolar con Chacón y Calvo, quien en esa época se desempeñaba como docente y crítico literario, además de que poseía una larga trayectoria como conferencista, destacándose por sus conocimientos en poesía decimonónica. En dicha trayectoria figuraba, además, una conferencia de 1914³⁰ sobre la

Colaboradores suyos fueron Antonio Sánchez de Bustamante, Enrique José Varona y Luis Montané. Cerró sus puertas en 1972.

²⁷ Sergio Ugalde Quintana, “El joven Lezama, Casal y la crítica literaria” en Luzelena Gutiérrez de Velasco y Sergio Ugalde Quintana (eds.), *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, México, El Colegio de México, 2015, pp. 202-203.

²⁸ Sobre esta conferencia casi no se cuenta con información.

²⁹ Sergio Ugalde Quintana, *op. cit.*, pp. 203-204.

³⁰ La conferencia de Chacón y Calvo se intitula: *Gertrudis Gómez de Avellaneda, las influencias castellanas: examen negativo*. Fue leída el 19 de abril de 1914 en la Sociedad de Conferencias. Según señala Antón Arrufat, el enfoque de Piñera constituye la antítesis del de Chacón. “En él Chacón fundamenta los valores permanentes de la Avellaneda en su poesía religiosa”. En testimonio de Antón Arrufat en Carlos Espinosa Rodríguez, *op. cit.*, p. 105.

poeta que el joven Piñera, veintisiete años después, se atrevió a descalificar. La conferencia “Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía”³¹ tuvo como consecuencia el desencuentro con Chacón y Calvo, pero además le permitió expresar públicamente su deslinde de la crítica literaria de corte institucional.³²

En su conferencia, Piñera argumenta que la poeta había sido presa de un “obligado vasallaje de lo imitado, inconsciente sumisión al tono del siglo”,³³ a caballo entre el neoclasicismo y el romanticismo; además, que el uso excesivo del decorado daba como resultado la imposibilidad de establecer un centro de enunciación. Lo vital en la poeta “consistía en no callarse; arreglárselas para hablar mucho sin decir nada”.³⁴ El autor reparaba en la necesidad de asumir la creación con lucidez, a comprender el oficio de manera autocrítica y en constante transformación. Chacón y Calvo no demoró en regañar al joven; le reprochó que había “matado a la Avellaneda”.³⁵ Piñera le aclaró que su enfoque no se debía a “sus veinte años y a fuerte sarampión literario”, sino que había “sido realizado bajo el control del más riguroso método histórico”.³⁶ La conferencia funcionaba al mismo tiempo, como un espejo en el que veía, a través de la autora, los vicios que él y su generación debían de enfrentar para definirse en función del *impasse* posterior a la efervescencia cultural y política de los años treinta.

Con este antecedente, aunado a su salida de *Espuela* y la ruptura con Lezama, Piñera comenzó a dejar rastro de un temperamento sedicioso y una su sintonía exigua respecto del cariz que se perfilaba en el grupo al que creía pertenecer. Comenzaba así a

³¹ Cito por Virgilio Piñera, “Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía” en *Poesía y crítica*, México, CONACULTA, 1994, p. 149.

³² En el ensayo arriba citado de Sergio Ugalde Quintana, se hace un valioso recuento de esta crítica literaria que funcionaba como “herramienta del patriarcado criollo que quería restablecer la Nación”. En *op. cit.*, p. 212. Ugalde habla de los vínculos entre eruditos como Manuel Bisbé, Manuel Márquez Sterling, José Manuel Carbonell y Salvador Salazar y Roig, quienes al tiempo que se desempeñaban como profesores universitarios, ocupaban cargos públicos como legisladores, habían fundado partidos como el Nacionalista o el ortodoxo del Pueblo Cubano, además de fundar y participar activamente en instituciones culturales de gran prestigio como la Academia Nacional de Artes y Letras. “Los dictaminadores en la República de las Letras también eran los legisladores de la nación cubana”. En *op. cit.*, p. 213.

³³ Virgilio Piñera, “Gertrudis...” en *op. cit.*, p. 157.

³⁴ *Ibid.*, p. 164.

³⁵ En testimonio de Antón Arrufat en Carlos Espinosa Rodríguez, *op. cit.*, p. 105.

³⁶ Carta de Virgilio Piñera a José María Chacón y Calvo de marzo 2 de 1941 en *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, *op. cit.*, pp. 29 y 30 respectivamente.

dejar de ser el poeta de *Espuela* porque, como él mismo lo definió dos décadas después, sería “el poeta menos lezamiano de mi generación lezamiana”,³⁷ pues él “no estaba dispuesto a formar parte de una revista hecha a base de inciensos de todo género”.³⁸ Fue entonces que fundó su propia publicación: *Poeta*.

“No se lucha por la escritura sino en su contra”: 1942

En 1942 tres aspectos decisivos acontecieron en la vida de Piñera: la aparición de la revista *Poeta*, la publicación del cuento *El conflicto* y los primeros acercamientos con escritores argentinos. Es el año en el que definitivamente opera en el autor un descentramiento respecto de la poesía, e inicia formalmente su batalla en el género cuentístico de la mano de su trayectoria ensayística.

Tras el epílogo de la insalvable polémica entre Lezama, Gaztelu y Piñera por el rumbo editorial de *Espuela*, la revista dejó de publicarse, aunque inmediatamente después aparecieron tres revistas ligadas a esta generación: *Clavileño* (1942-1943), una revista dirigida por Gastón Baquero y en la que no participó Lezama pero sí Piñera; *Nadie parecía* (1942-1943): proyecto lezamiano en el que no se involucró Piñera; y *Poeta. Cuaderno trimestral de poesía* (1942-1943), fundada y dirigida por el joven autor de *Las furias*, y en la que participaron sorprendentemente Lezama, María Zambrano, Vitier, Baquero y Gaztelu. En ella también aparecieron figuras que demostraban los intereses de su editor, como el Aimé Césaire de “Conquista del Alba”, el joven poeta de la Martinica que sería traducido por primera vez al español por el propio Piñera.³⁹ Como bien señala Jesús J. Barquet,

esta primera escisión del grupo [se refiere a la derivada de *Espuela*] no conlleva, sin embargo, una profunda divergencia ideológica entre sus integrantes: un estudio comparativo de las tres nuevas revistas revela numerosas similitudes entre ellas,

³⁷ Lo dice así en una entrega de diciembre de 1959 para *Lunes de Revolución*, cuando se encontraba colaborando en esta publicación bajo el seudónimo El Escriba. En “Cada cosa en su lugar” en *Las palabras de El Escriba*, op. cit., p. 168.

³⁸ *Ibid.*, p. 169.

³⁹ Sobre el índice de *Poeta* remito al lector al valioso ensayo de Cira Romero: “El virgiliano Piñera y *Poeta*” en *Matanzas. Revista Artística y Literaria*, Año XIII, Núm. 2 (mayo-agosto 2012), pp. 69-71.

así como la continuidad que representan con respecto a las propuestas de *Espuela*.⁴⁰

Había dicho anteriormente que estrictamente hasta la aparición de *Poesía y Prosa* el lenguaje privilegiado de las publicaciones piñerianas era poético, tal como lo invoca el mismo título de la revista dirigida por Piñera, y en la que además éste se refrenda el diálogo con quienes se había sentido identificado generacionalmente. En su primer editorial señala:

El desarrollo es como sigue: del síntoma (*Verbum*) se origina el sentimiento (*Espuela*); de éste surge el disentimiento (*Clavileño, Nadie parecía y Poeta*). El resultado es, por riquísimo, no mensurable. Pero con todo se puede ir hablando ya de esa «excepcional generación de 1936».⁴¹

Por “generación del ’36” Piñera entiende el grupo de jóvenes poetas que habían publicado en la antología convocada por Juan Ramón (Gaztelu, Lezama y él mismo), quienes en su opinión constituían las piezas clave de una nueva generación. Sobre esto último versan los dos editoriales, correspondientes a los dos únicos números que pudo autofinanciar Piñera:⁴² *Terribilia Meditans I y II*, en los que el autor hizo abierta una confrontación que, al decir de Barquet, constituyó un antagonismo de “saludables tensiones crítico-creativas dentro de un grupo cuya unidad coral se nutría, precisamente, de la constante lucha interna entre las estéticas diversas que practicaban sus integrantes”.⁴³

⁴⁰ Jesús J. Barquet, “El inicio de una disidencia esencial en los años cuarenta: Virgilio Piñera como editor de *Poeta* y crítico generacional” en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera, la memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002, p. 365 -366.

⁴¹ Cito por Virgilio Piñera, “*Terribilia Meditans*” en *Poesía y crítica*, op. cit., p. 170. Es interesante señalar que, en pleno auge de la revista *Orígenes*, en concreto en 1952, en el contexto de las labores de corresponsalía que desempeñaba Piñera para *Orígenes* desde la Argentina, Lezama señala en una reseña sobre la antología de Cintio Vitier, *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, que su revista ha sido “más que una generación literaria o artística” y “un estado organizado frente al tiempo”, cuyo antecedente “se llamó *Verbum, Espuela de Plata, Clavileño, Nadie Parecía*”. Lezama omite el lugar que *Poeta* tuvo en este proceso de maduración del grupo. En José Lezama Lima, “Señales. Alrededores de una antología” en *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*, Año IX, Núm. 31 (1952), pp. 63-64.

⁴² Cuenta el propio Piñera que “alcanzó sólo a dos números ya que el costo de dichos números estaba de acuerdo con el número de mis trajes, es decir que terminado el guardarropa terminado *Poeta*”. En “Cada cosa en su lugar”, op. cit., p. 170.

⁴³ Jesús J. Barquet, op. cit., p. 379.

Siguiendo la línea argumentativa de la conferencia sobre la Avellaneda, Piñera declara en su primer *Terribilia Meditans* que la salvación de su revista “vendrá por el disentimiento, por la enemistad, por las contradicciones, por la patada de elefante”. Asegura además que “*Poeta* es parte de la herencia de *Espuela*; familiar de *Espuela*; familiar de *Clavileño* y *Nadie parecía*.” En la segunda entrega advierte que los hijos de *Espuela* habían sido capaces de poseer “el rayo”, de saber “‘cómo decir’ antes de ‘qué decir’”, afirmando el eterno retorno de una “sostenida resonancia” y de un “gran sueño”: “La resonancia es Europa; el gran sueño lo que se ha operado oníricamente, olfatoriamente, al faltarnos el punto de apoyo inevitable de una cultura tradicional”.⁴⁴ Por una parte Piñera niega la existencia de una tradición literaria cubana, y por otra demuestra la necesidad de adoptar una postura ética y nunca estática de la creación.

En la segunda entrega reconoce en Lezama a la joven promesa de Cuba, al aseverar que con “*Muerte de Narciso*” y “*Coloquio con Juan Ramón Jiménez*” (1937) se estaba gestando una “liberación” literaria, toda vez que “la generación anterior (...) había detenido su marcha”, es decir, que el avancismo había degenerado en politiquería y se había acomodada al oficialismo. No obstante, unas líneas después sostiene que después de “*Enemigo rumor* era ineludible haber dejado atrás ciertas cosas que él no ha dejado”, y enfatizaba que “era absolutamente preciso no proseguir en la utilización de su técnica usual”, porque “hacer un verso más con lo ya sabido y descubierto por él mismo, significaba repetirse genialmente pero repetirse al fin y al cabo”.⁴⁵ Piñera asocia el talento del creador con la capacidad para penetrar y comprender artística y vitalmente el propio tiempo histórico.

Tras las publicaciones de *Terribilia Meditans I* y *II*, Lezama le hizo “objeto de una violenta agresión de palabra y obra”,⁴⁶ que el propio Piñera detalló en un documento personal, en el que da testimonio de las acusaciones de Lezama sobre el supuesto desprestigio intelectual y moral que le propinaba Piñera. Durante el altercado, Lezama le prohibió al autor de *Las furias* que su nombre volviera a aparecer en su “revista de

⁴⁴ Virgilio Piñera, “*Terribilia Meditans*” en *op. cit.*, p. 172.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁶ Documento personal de Virgilio Piñera (1943) en *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, *op. cit.*, p. 47.

mierda”. Piñera le respondió reprobando el carácter anticontestatario que seguía vigente desde el *affaire Espuela*.

¿Puede prohibir un escritor a otro el ejercicio de la crítica literaria? ¿Tiene el señor José Lezama Lima el derecho de prohibirme que su nombre continúe apareciendo en mi revista...? [...]

Es tan absurda su pretensión que sólo podría tener cumplimiento bajo un terrorismo literario (...). A menos que el señor Lezama se estime de esencia divina y no pueda ser discutida su infalibilidad.⁴⁷

En este contexto, Piñera publica bajo el sello de Cuadernos de Espuela de Plata, su primer cuento: *El conflicto*. Éste había sido escrito entre 1940 y 1941, de modo que antes de la publicación de *La isla en peso* –el poema que responde a la tesis de la insularidad planteada por Lezama en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1938) y de la que hablaré en párrafos más adelante–, Piñera establece una línea de continuidad con la arreligiosidad y la imagen del insular que figuran en *Las furias*,⁴⁸ desplegando un *pathos* trágico que le impedirá –según confiesa en carta a Lezama– poder “nunca conocer o gozar nada”, un hecho que su “teoría de las destrucciones”⁴⁹ de su primer relato refuerza como predicamento inexorable. En el esfuerzo por publicar *El conflicto*⁵⁰ se anticipa un quiebre con respecto al género privilegiado en *Espuela* y después en *Orígenes*. Bien señala Duanel Díaz que la poesía consagra la “aventura (...) poética y espiritual; un viaje (...) a los orígenes traicionados de la nacionalidad y a la «gran tradición» de la poesía”.⁵¹ En este sentido resulta revelador que en ese mismo año Piñera comenzó una relación epistolar con el joven hijo de Macedonio Fernández, Adolfo Fernández de Obieta, quien además

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 47-48.

⁴⁸ La connotación del agua como elemento de asfixia asociado a lo agnóstico es una de las imágenes que comienzan a rondar la poética piñeriana desde *Las furias*. Así lo demuestran algunos versos del poema: “Nada tengo sabido, alegres Furias / esas islas por aguas ataviadas / donde hombres sombríos y suntuosos / furiosamente sobre dioses ríen. / Esas islas y luz furiosa unidas / pasan con ramas y consagraciones / reclinadas en tenues soledades.” En Virgilio Piñera, *La vida entera*, México, Lectorum, 2012, pp. 71-72.

⁴⁹ Carta de Virgilio Piñera a Lezama Lima (16 julio de 1941), en *Virgilio Piñera, de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, La Habana, Unión, 2011, p. 36.

⁵⁰ Esfuerzos que el propio Piñera describe como “desde sustituir a la sirvienta de mi casa a fin de poder utilizar ese dinero, hasta empeñar un traje”. En carta de Virgilio Piñera a Lezama Lima, marzo 31 de 1942, en *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta, op. cit.*, p. 40.

⁵¹ Duanel Díaz, *Los límites del origenismo*, Madrid, Colibrí, 2005, p. 13.

recibiría el cuento.⁵² Fue así que comenzó a abrirse camino hacia la Argentina, concretándose su viaje a este país cuatro años después, cuando en 1946 consiguió viajar con una beca otorgada por la Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires.

Tanto la relación con Fernández de Obieta, como el relato, constituyen los prolegómenos del diálogo con *Sur* (1931-1970), la revista cuyo equipo de redactores estaba conformado por figuras en ese entonces ya consagradas, como Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Eduardo Mallea y María Rosa Oliver, y en la que colaboraban otros escritores como José Bianco, Ezequiel Martínez Estrada y Ernesto Sábato. Bien señala Nancy Calomarde que desde los años treinta la ficción se había consolidado como uno de los paradigmas estéticos de la publicación argentina.⁵³ El envío de Piñera, entonces, se enmarca en este descentramiento respecto de la generación de *Espuela*.

Por estos años también ocurrieron encuentros vitales entre Piñera y el pintor René Portocarrero, sobre quien aquél publicó el folletín “La pintura de René Portocarrero” en 1942. Gracias a este pintor, Piñera entró en contacto con un grupo de inmigrantes franceses de origen judío, como el pintor y crítico de arte Robert Altmann y el coleccionista Pierre Loeb. Fue así que el autor de *Las furias* conoció de cerca a los movimientos de izquierda asociados al socialismo de Marceau Pivert, al trotskismo y al surrealismo. En esas tertulias coincidió con Wifredo Lam –pieza clave en la conformación de redes y relaciones artísticas entre el Caribe, Francia y Estados Unidos–, además con Lydia Cabrera y Fernando Ortiz, de quienes se sabe escasamente sobre su relación con Piñera.⁵⁴ Con seguridad, todas estas figuras influyeron en el interés de Piñera por el surrealismo y el existencialismo, y asimismo en la posibilidad de virar la mirada hacia lo que ocurría artísticamente en las demás Antillas. De este interés por primera vez se tendrá

⁵² Se sabe de ambos hechos por una carta que Fernández de Obieta le envía a Piñera, fechada el 20 de agosto de 1942, en la que le dice: “Me ha gustado muchísimo su *Conflicto* y me ha dejado en un estado de saturación bastante maravillosa y melancólica. Me parece una pieza insigne de fantasía, de ingenio, de tristeza, de poesía. Y metafísicamente irrefutable...” En *op. cit.*, p. 41.

⁵³ Nancy Calomarde, *El diálogo oblicuo. Sur y Orígenes: Fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, Córdoba, Alción, 2010, p. 177.

⁵⁴ Sobre estas relaciones entre Virgilio, los refugiados franceses y los pintores Lam y Portocarrero, remito al lector al imprescindible texto de Robert Altmann: “Evocación de Virgilio” en *Matanzas. Revista artística y literaria*, Año XIII, Núm. 2 (mayo-agosto 2012), pp. 42-45.

en *Poeta*, cuando Piñera traduce al amigo de Lam, Aimé Césaire.⁵⁵ Posteriormente estas relaciones dejarían huellas en algunos de sus relatos, como la velada presencia de la cultura negra en relatos como “La cara” y “La risa”. Estas inquietudes llegarían a su momento más esplendoroso al fundar, más de una década después, la revista *Ciclón* (1955-1957/59).

Asimismo, es relevante advertir que hacia los años cuarenta el género cuentístico comenzó a eclosionar sin precedentes en Cuba. Obras como *Felisa y yo* (1937) de Enrique Serpa, *Los héroes* (1941) de Carlos Montenegro, *La luna nona y otros cuentos* (1942) de Lino Novás Calvo, *Viaje a la semilla* (1944) de Alejo Carpentier, y *Carne de quimera* (1947) de Enrique Labrador Ruiz, se publican en este periodo. Antón Arrufat aduce que el diálogo que Piñera sostiene con estos escritores es de sordos: “Él es un raro, un escritor de fronteras, y mantendrá esta condición hasta el final de su vida”.⁵⁶ Es interesante reparar que *El conflicto* pudo haber influido en el cuento de Borges, “El milagro secreto”, publicado en 1944 en el volumen *Ficciones*, según señala el mismo Antón Arrufat, a propósito de una carta de María Zambrano, en la que la filósofa relata su responsabilidad en el envío del cuento a la redacción de *Sur*.⁵⁷ No obstante, no puede pasarse por alto el hecho de que, a pesar de la nula relación que estableció Piñera con otros cuentistas cubanos, es posible identificar vasos comunicantes con las poéticas de Carlos Montenegro y Lino Novás Calvo. Allende los abismos en sus respectivas cosmovisiones estéticas, las afinidades se dejan ver en el hecho de compartir miradas sensibles a la marginación, la precariedad, el confinamiento y la implacable vida cotidiana en las ciudades. El relato de Piñera ostenta el tema carcelario en relación a la ineluctabilidad del destino, emparentándose con el Carlos Montenegro de *El renuevo y otros cuentos* (1929), cuyos relatos tienen como tema principal el presidio. *Poesía y prosa* reincide en el encierro y

⁵⁵ En 1942 Lydia Cabrera traduce la primera versión en castellano de *Retorno al país natal*, originalmente publicado en 1939 en la revista *Volontés*. Según señala Barquet, la traducción de Piñera es inmediatamente anterior a la de Cabrera. “Con esta traducción de Césaire, el disidente Piñera, ansioso de hallar otros derroteros no legitimizados por el grupo”, dice Barquet, busca romper con la influencia de Lezama. En Jesús J. Barquet, *op. cit.*, p. 378.

⁵⁶ Antón Arrufat, *Virgilio Piñera entre él y yo*, La Habana, UNEAC, 2011, pp. 44-45.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 46. Desafortunadamente no tuve a mi alcance esta carta. Quizás este envío haya tenido que ver con la misiva de Fernández de Obieta a Piñera, en la que aquél le informa a éste que ha leído *El conflicto*.

profundiza experiencias como el hambre y los absurdos de la vida cotidiana, demostrando cierta afinidad con algunos relatos de *La luna nona y otros cuentos* (1942) de Novás Calvo, cuyo escenario principal suele ser el suburbio.

Para 1943, cuando sale a la luz *Poesía y prosa* Piñera ya se había descolocado de su ambiente cultural. En adelante va a operar, sobre todo en su escritura cuentística, la construcción de una poética fronteriza que se deberá, esencialmente, al papel de mediador entre dos sistemas culturales –el cubano y el argentino–, así como a su sensibilidad y sus indagaciones sobre la marginación, la insuficiencia y la condición periférica de la literatura cubana.

Un “total desapego de la política”

Ni *Espuela*, ni *Poeta*, ni *Orígenes* fueron proyectos de corte institucional u oficial. Más bien surgieron en el seno de intereses y vocaciones personales reforzados en la amistad. Lezama por ejemplo, concebía que sus revistas (*Verbum*, *Espuela de Plata*, *Nadie Parecía* y *Orígenes*) habían sido animadas por “el trato frecuente, la conversación, el paseo inteligente”.⁵⁸ Por su parte, Piñera asumía abiertamente la pertenencia a esta genealogía de revistas y colaboradores, entre las que incluía a su *Poeta*, aunque bajo una concepción que privilegiaba el disentimiento como elemento inherente al oficio artístico.

Las ideas de «generación» o de «grupo» fueron definidas de manera distinta, aunque complementaria en ambos autores y, de alguna manera, explican la distancia del grupo con respecto a la tradición y los paradigmas estéticos vigentes hasta el momento. Este posicionamiento en el panorama cultural cubano formó parte de una lucha por la consagración, así como de una actitud de resistencia frente a una fallida y corrompida República. Gracias a la sensibilidad e inteligencia de José Rodríguez Feo,⁵⁹ un rico heredero de la sacarocracia cubana, fue posible editar, primero *Orígenes* y después –tras

⁵⁸ Lezama Lima citado en Francy Moreno Herrera, *La invención de una cultura literaria: Sur y Orígenes. Dos revistas latinoamericanas del siglo XX*, México, CIALC / UNAM, 2014, p. 80.

⁵⁹ José Rodríguez Feo (1920-1993) fue un importante traductor y promotor de la cultura que se formó en Harvard y Princeton. Descendía de una rica familia criolla, dueña de ingenios, lo que le hizo posible financiar a *Orígenes* primero, y después a *Ciclón*. Fue ensayista y crítico, además de destacarse como colaborador de otras revistas como *Lunes de Revolución*, *Bohemia*, *La Gaceta de Cuba*, *Unión*, *Casa de las Américas* y *Sur*.

la ruptura con Lezama Lima y el posterior acercamiento con Piñera— *Ciclón*. El propio Piñera, en un texto que autoexamina a su generación y la compara con la que estaba asumiendo las riendas de la cultura en 1962, tras el triunfo de la Revolución cubana en 1959, señala que la suya se definió por un “total desapego de la política”, es decir, que su móvil residió en el desdén al carácter político y comprometido de la literatura, pero también de las instituciones oficiales:

La Revolución había sido traicionada, Machado fue sustituido por algo infinitamente peor; (...) la esperanza de una nacionalidad plenamente lograda hecha pedazos y, en su lugar, la regresión al subdesarrollo más escandaloso; finalmente, como carta única de ciudadanía, el “quítate tú pa’ ponerme yo”.

Ante esa contingencia cabían dos actitudes: luchar o desdeñar. Nosotros optamos por la segunda.

(...) Pensamos con toda honestidad que mezclarnos en la vida política sería tanto como contaminarnos con su pestilencia.⁶⁰

Esta colectividad antipolítica que describe Piñera, logró intervenir en diversos ámbitos culturales, lo que permitió legitimarse nacional e internacionalmente, tal como lo prueban las dos conferencias impartidas por Lezama y Vitier en el «Pen Club» de La Habana, mismas que fueron publicadas en el número 19 de *Orígenes* (otoño de 1948).⁶¹ El reconocimiento fue más promisorio tras la publicación de la antología de Vitier, *Diez poetas cubanos* (1948), que fue de gran interés para intelectuales ampliamente consagrados en ese entonces en el ámbito hispanoamericano, como Octavio Paz y María Zambrano.⁶²

⁶⁰ Virgilio Piñera, “Notas sobre la vieja y la nueva generación” en *La Gaceta de Cuba*, Núm. 2, 1ero de mayo de 1962. Recuperado de: <https://diazmartinez.wordpress.com/2008/03/31/de-mi-archivo-notas-sobre-la-vieja-y-la-nueva-generacion-1/> [Última consulta 8 agosto de 2016]

⁶¹ José Lezama Lima, “El *Pen Club* y Mallarmé”; y Cintio Vitier, “El *Pen Club* y los “Diez Poetas Cubanos”, en *Orígenes*, núm. 19 (otoño de 1948), pp. 36-40 y 41-43 respectivamente.

⁶² Cfr. Octavio Paz en carta a Cintio Vitier (1948), citado en Adriana Kanzelposky, *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, p. 111; María Zambrano, “La Cuba secreta” en *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*, Año IV, Núm. 20 (invierno de 1948), pp. 63-69. En particular, María Zambrano encuentra en esta generación la expresión de una Isla que comienza a cobrar forma a través de la poesía. Estos poetas, según señala Zambrano, habían asumido la empresa de proyectar el destino de una isla que hasta entonces estaba adormecida.

En este orden de ideas, el grupo conocido bajo el rótulo de «Orígenes» fue una colectividad que, siguiendo las ideas de Raymond Williams, se caracterizó por ser una formación. Sus prácticas culturales fueron generalmente guiadas por los encuentros amistosos. De ahí que sea posible identificar en el origenismo la presencia de “formaciones efectivas mucho más amplias que de ningún modo pueden ser plenamente identificadas con las instituciones formales o con sus significados o valores formales”. A través de estos modos de intervención alternativos en el panorama cultural, que si bien no pudieron prescindir de “relaciones altamente variables y a menudo ambiguas con las instituciones sociales formalmente discernibles”,⁶³ los origenistas mantuvieron una importante distancia de las instituciones y de sus prácticas de socialización de los paradigmas ideoestéticos. A cambio, se concentraron en la necesidad de tender puentes con poéticas y literaturas como la mexicana o la de la España republicana, guiados por la necesidad de proyectar un destino poético y una contribución insular a las letras universales. Francy Moreno señala que gracias a esta manera de agruparse, así como a una oposición no a ultranza con respecto a los paradigmas vigentes, los origenistas “terminaron inventando una cultura literaria que difundió determinadas escrituras al tiempo que formó lectores y legitimó criterios de poder en los ámbitos intelectuales”.⁶⁴

El mismo Piñera adoptaría una postura singular respecto de las instituciones y la tradición literaria de los años cuarenta. Un hecho, no menor, que ejemplifica esta actitud, sería el desencuentro ocurrido con Jorge Mañach,⁶⁵ el importante intelectual del minorismo, a quien Piñera admiró hasta el momento en que aquél le advirtiera sobre el cariz contestatario de *Poeta*. Los sucesos fueron así: Piñera le envió la revista al autor de *Indagación del choteo*, quien le respondió con una misiva en la que expresaba sus contrariedades después de leerla, ya que había percibido en *Poeta* “un poco de [su] propia

⁶³ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, La Cuarenta, 2009, p. 164.

⁶⁴ Francy Moreno, “Los grupos Sur y Orígenes...”, en *op. cit.*, p. 80.

⁶⁵ Jorge Mañach (1898-1961) fue un importante intelectual que participó en la llamada Protesta de los Trece, en contra del presidente Alfredo Zayas. Fue miembro del heterogéneo Grupo Minorista y uno de los fundadores de la *Revista de Avance*. Inició la organización antimachadista ABC y colaboró en *El Diario de la Marina* y en *El País*. Además fue profesor de filosofía en la Universidad de la Habana y Ministro del Estado en los últimos meses del gobierno constitucional de Batista (en 1944). Entre sus obras desestacan *La crisis de la alta cultura en Cuba* (1925), *Indagación del choteo* (1928), *Martí el Apóstol* (1933) e *Historia y estilo* (1944).

herencia”, es decir, una “violación de rutinas”, y una polémica poco contenida. Mañach además le anexaba un cheque para sufragar los gastos de la edición de la revista, mismo que Piñera le devolvió con una nota en la que aclaraba haber enviado su revista al fundador de *Revista de Avance*, y no a un conservador en ciernes:

pero el envío me fue respondido por el Mañach de próximo ingreso en la Academia de Artes y Letras. (...) [E]s indudable que existe una profunda disociación entre aquella declaración contenida en el número inicial de la *Revista de Avance* y el juicio que usted ahora comporta sobre la declaración hecha en *Poeta*.⁶⁶

El joven emprendedor de *Poeta*, desconocía al Mañach de la vanguardia y rechazaba al arrepentido de su juventud. Como bien señala Antón Arrufat, Piñera demostró ser visionario, pues “en 1944, durante el discurso de ingreso a la Academia de Artes y Letras, Mañach se retractará sutilmente de sus excesos juveniles”.⁶⁷

Estas posturas se volverían más enfáticas durante la estadía argentina del autor de *Aire frío*. En este país conoció y entabló una intensa amistad con el escritor polaco Witold Gombrowicz,⁶⁸ quien le fue presentado por de Obieta al día siguiente de haber llegado a la capital argentina, en febrero de 1946. En el marco de la relación con el escritor polaco escribió su polémico ensayo “El País del Arte”, que pronto apareció en *Orígenes*.⁶⁹ En él Piñera elabora un llamado a deslindar el arte de toda clase de simulación y vasallaje, porque el arte, insiste el cubano “no es adoración sino acto” y “el que adora olvida que pierde soberanía. (...) Y lo único que puede hacernos soberanos es la medida de nuestra propia existencia”.⁷⁰ Jesús Jambrina aduce que este ensayo le permite al autor establecer un posicionamiento en ambos campos culturales y, por añadidura, en el latinoamericano. Si el arte ha perdido su autonomía, es porque “su comprensión, uso e institucionalización

⁶⁶ Carta de Virgilio Piñera a Jorge Mañach, diciembre 27 de 1942, en *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, op. cit., p. 45.

⁶⁷ Antón Arrufat en Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*, op. cit., p. 115.

⁶⁸ Witold Gombrowicz desembarcó en Buenos Aires en agosto de 1939 y permaneció en esta capital durante más de dos décadas.

⁶⁹ *Orígenes* (1947, Vol. 4, Núm. 16).

⁷⁰ Cito por Virgilio Piñera, “El País del Arte” en *Poesía y crítica*, México, CONACULTA, 1994, p. 138.

como producto mercantil, pero también como factor político, le han anulado su condición esencialmente humana”.⁷¹

Para 1952, transcurridos dos años de la segunda residencia de Piñera en la Argentina, Jorge Luis Borges le invitó a dictar una conferencia en el marco de los festejos conmemorativos por el cincuentenario de la República de Cuba. “Cuba y la literatura” es el título de este polémico texto cargado de ironía y ficción, en el que Piñera evoca la figura del profesor de literatura, para quien la expresión “literatura cubana” se encuentra en los manuales de enseñanza, aunque en los hechos no exista para el escritor. Piñera condenaba el hecho de padecer él mismo “la muerte civil del escritor que no tiene una verdadera literatura que lo respalde”. A medida que avanza en su argumentación, refrenda su deslinde de toda impronta religiosa en la literatura, precisando que: “A diferencia del cristiano, el artista nada tiene que hacer con el acto de contrición”. Además reafirma su alejamiento de lo institucional: “no voy a lanzar un manifiesto conminando a escribir buenos libros y a apartarse del manual...”. El autor de *Aire frío* rechaza el carácter celebratorio de la invitación, además de criticar transversalmente la participación del grupo «Orígenes» en los festejos convocados por el gobierno cubano. Asimismo, rechaza la emulación de la democracia republicana y condena el oportunismo político en el que derivaron algunos miembros del avancismo y, veladamente, el del origenismo en ese momento: “detengámonos en el crisol correspondiente a la generación de la revista Avance ¿Qué resta de aquellos hombres? ¿Qué forma final adoptaron? ¿La del artista? ¡Bah! Han devenido políticos, profesores, periodistas, o libretistas radiales. ¿Y en cuanto a sus obras? Pura ganga”.⁷² Nancy Calomarde señala que el artículo habla en clave de “una praxis caracterizada por la ausencia de diversidad, por la limitación casi exclusiva a un grupo dominante, al que el mismo Piñera pertenece, aunque siempre de modo tangencial

⁷¹ Jesús Jambrina, *op. cit.*, p. 40

⁷² La conferencia fue leída en 1955 en La Habana y publicada ese mismo año en la revista *Ciclón*, según lo indica Thomas F. Anderson, *op. cit.*, p. 64. Cito por Virgilio Piñera, “Cuba y la literatura” en *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 2 (marzo de 1955), p. 54.

y polémico”,⁷³ y esboza una “teoría cultural en clave de hiperrealismo fantástico”, lo que le permite leer la cultura desde una “disidencia radical, de metáfora de disputa”.⁷⁴

El proyecto de insularidad de Piñera

Regresando al tema de la insularidad como preocupación intelectual, desde fines de los años treinta, Lezama dio inicio a un proyecto estético de nación que posteriormente se haría extensivo en «Orígenes». El proyecto tendría como antecedente los fructíferos encuentros que el autor de *Muerte de Narciso* sostuvo con Juan Ramón Jiménez, entre 1936 y 1938. De modo que antes de que Lezama se diera a conocer formalmente como escritor, el vínculo con el poeta andalusí ya había ocurrido. Adriana Kanzelposky ha resaltado la importancia de este interlocutor inesperado, y de su papel como “un eximio maestro”, quien finalmente “va a ser quien contribuya a que los origenistas comiencen a pensar en el propio destino, en la articulación de un destino poético” que se traducirá en el intento de “trazar un destino para la Isla”⁷⁵ o, mejor dicho, en articular una «teleología insular».

Poco tiempo después del primer encuentro con Juan Ramón Jiménez en 1936, Lezama escribió un texto en el que reconstruye una virtual conversación con aquél: “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, publicado en 1938, que por primera vez vuelve explícita la preocupación por la «insularidad» cubana.⁷⁶ El documento invierte el tema del encierro, que la misma acepción de insularidad evoca, para convertir a la Isla en un universo y un misterio por descubrir. Lezama retoma el fracaso de la República y propone la construcción de una mitología integradora que sea capaz de construir la sustancia de un

⁷³ Nancy Calomarde, *op. cit.*, p. 170.

⁷⁴ *Ibid*, p. 171.

⁷⁵ Adriana Kanzelposky, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁶ En el contexto antillano, antecedente más inmediato a la noción de «insularidad» lo constituye el trabajo historiográfico del puertorriqueño Antonio S. Pedreira: *Insularismo* (1934). En él Pedreira elabora un discurso sobre la necesidad de superar las limitaciones geográficas, sociales, históricas de la isla de Puerto Rico. Desde la óptica del intelectual y letrado, orienta a sus lectores hacia una navegación más certera para adquirir conciencia de una identidad puertorriqueña. Al respecto, véase el valioso estudio de Arcadio Díaz Quiñones, “Ramiro Guerra y Sánchez (1980-1970) y Antonio S. Pedreira (1898-1939): el enemigo íntimo”, en *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2006, pp. 319-376.

ser nacional.⁷⁷ El concepto de «teleología insular» procura “conformar la fuerza de la nación cultural, el mito que señala como ausencia en su país a diferencia de las claras señales que emitirían, en ese sentido, las culturas argentina y mexicana”.⁷⁸ En el esfuerzo de esta empresa que pretende universalizar una tradición poética determinada, y cuyo centro lo ocuparía José Martí, se ubica la necesidad cultural de construir un espectro estético que trascienda lo estrictamente geográfico, con el ánimo de forjar una sensibilidad que supere el aislamiento, pero asimismo, evite evocar «lo mestizo». Porque la poesía, para Lezama, esencialmente no cede a una especificidad cultural: “la poesía plantea sus problemas en tensión última, inapelable”, le dice Lezama a Juan Ramón: “y un intento de fusión con ella –se refiere a la expresión mestiza– sería una timidez que provocaría toda clase de superficialidades e insolencias”.⁷⁹ Lezama defiende su punto sobre la sensibilidad insular cubana y de su potencial aporte a las letras universales, deslindándose de la “expresión mestiza” –en alusión a la vanguardia negrista– por ser “disociativa”, por “retrotraernos a la solución de la sangre, al feudalismo de la sensibilidad”.⁸⁰

La respuesta más directa de Piñera a la proyección lezamiana de lo insular, no ocurriría sino hasta la publicación de la *La isla en peso* en 1943, en un momento en el que ya había ocurrido el descentramiento de Piñera respecto del grupo próximo a conformarse en torno a *Orígenes*, fundada en 1944. El poema de Piñera no es tan sólo una respuesta, emerge, como ya se dijo, en un clima de preocupaciones intelectuales que se preguntan por el “ser nacional”, pero desde un *pathos* que abreva de una actitud crítica y desestabilizadora que ya estaba en ciernes.

⁷⁷ En una carta dirigida a Cintio Vitier en 1939, Lezama le confiesa “Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos en una Economía Astronómica, en una Meteorología habanera para uso de descarriados poetas, en una Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor.” En Amauri Gutiérrez Coto (introd., transcripción, notas), *La amistad que se prueba. Cartas cruzadas. José Lezama Lima, Fina García Marruz, Medardo Vitier y Cintio Vitier*, Oriente, Santiago de Cuba, 2010, p. 33.

⁷⁸ Elsa Noya, “El peso de una isla en el ritmo del mundo. Poéticas de insularidad”, en Celina Manzoni (ed.), *Poéticas y políticas de la representación en la Literatura Latinoamericana*, Buenos Aires, Corregidor, 2015, p. 100.

⁷⁹ José Lezama Lima, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Obras Completas*. Tomo II. (Ensayos / Cuentos), México, Aguilar, 1977, p. 57.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 59.

Que un poema (*Las furias*) y un cuento (*El Conflicto*) sean las obras que antecedan a *La isla en peso* no es un dato menor, como tampoco el hecho de que el género poético dejaría de ser el género que el autor priorizaría públicamente. Como se sabe, después de *Poesía y prosa* Piñera demoraría más de dos décadas en publicar poesía, y lo va a hacer con una antología personal, *La vida entera*, que es más resultado de las insistencias de su amigo José Rodríguez Feo, que de la voluntad de su autor.⁸¹ Con el paso del tiempo la incursión poética del autor se volvió casi exclusivamente personal, aunque no necesariamente escasa.

Allende lo que ya ha planteado la crítica sobre *La isla en peso*,⁸² me interesa indagar en las especificidades de la insularidad al interior del género cuentístico, ya que se trata de una reflexión ideoestética relativamente autónoma con respecto a los demás géneros. Es verdad que algunos motivos de *La isla en peso* hacen intertexto con una zona importante de la cuentística piñeriana, sobre todo en relación a un «yo» insular en el que caben una diversidad de «otros», o mejor dicho, un crisol cultural marcado por el dolor, la marginación y las experiencias liminares; pero asimismo las formas de la naturaleza, las formas sociales y culturales se traducen en la configuración de un mundo abstracto, carente de pasado. Elementos como la ruptura con la representación mimética y los modos tradicionales de disposición de la trama, la reiteración del presente, la precariedad material, la ausencia de identidad y temperamento en los personajes, la autorreferencialidad en la construcción del espacio y del tiempo, el uso frecuente de la focalización en la conciencia narradora, el humor sardónico, la presencia de una noción aciaga de destino, y la proyección de una mirada solidaria con la marginación y la discapacidad social, constituyen los *leit motif* de una poética que comienza en *El conflicto*, y aunque ya se identifica plenamente en *Poesía y prosa* madura fundamentalmente durante la estancia argentina del autor, donde escribe más de la mitad del total de su

⁸¹ Antón Arrufat señala: “Cuando, después de dudar largo tiempo, se decidió, ya en su madurez, y por instancias reiteradas de Rodríguez Feo, a recoger en un tomo la poesía que había escrito, dejó fuera del volumen al que llamó *La vida entera*, numerosos poemas...” En *Virgilio Piñera entre él y yo*, op. cit., p. 22.

⁸² Véase la nota núm. 21 de la introducción a esta tesis.

producción cuentística.⁸³ La insularidad que Piñera proyecta en estas dos primeras obras, y que se hace extensiva en posteriores, se define en términos ontológicos, es decir, en cómo se expresan los modos de estar, de ser y de experimentar una condición de permanente encierro, de precariedad y marginación; expresiones que constituyen un marco de referencias sobre la ingravidez política y social por la que se atravesaba en los años cuarenta y cincuenta en la isla.

Los reparos a la publicación de *Poesía y prosa* se dejaron ver muy pronto, entre ellas una reseña de Cintio Vitier aparecida en *Orígenes* en 1945, cuya importancia no es menor,⁸⁴ sobre todo por algunos aciertos interpretativos.⁸⁵

La nota plantea algunos aspectos que conviene analizar. En primer lugar, Vitier comienza adscribiéndose a la noción de «soledad» proveniente de la tradición hispánica esencialmente vinculada a las cavilaciones sobre la salvación del alma y la metafísica de la interioridad de María Zambrano.⁸⁶ En palabras de Vitier esta soledad significa “maravillosa

⁸³ A diferencia de ello, la escritura dramática de Piñera en la isla es muy prolífica. Según Rine Leal, solamente *Jesús, Falsa alarma, Los siervos* y *La boda* se encuentran fechadas en el marco del periodo argentino. Antes de su partida ya contaba con tres obras escritas, una de las cuales es *Electra Garrigó*. A partir de 1959 Piñera escribe más de quince piezas dramáticas. Sin duda los años sesenta van a ser clave para este género, década en la que escribe la mitad del total de sus piezas. Cfr. Rine Leal, “Piñera todo teatral” (Prólogo), en Virgilio Piñera, *Teatro Completo*, La Habana, Letras Cubanas, 2002 [1960], p. XXI.

⁸⁴ Jambrina plantea con acierto que las diferencias con Lezama no llevaron a una ruptura insalvable, a diferencia de los desencuentros ocurridos con Vitier. El disenso con éste comenzó con un intercambio epistolar que data de 1943, con motivo de la publicación de *La isla en peso*. En Jesús Jambrina, *op. cit.*, p. 103.

⁸⁵ Es un hecho que Cintio Vitier lo consideró parte de su canon. No sólo lo incorporó, aunque con reservas, a la antología *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* (1952) sino que también a su imprescindible canon *Lo cubano en la poesía* (1954). Nótese, por ejemplo, la ambigüedad con la que Vitier presenta a Piñera en aquella antología: “se lanza Piñera a un intento menos retórico, más despojado y crudo, de apresar una realidad sin sustancia estética, religiosa ni moral, que acaba por revelárenos como inmediata realidad de vacío (...) [...]Por lo demás, el verso de Virgilio Piñera es siempre, aun desde los poemas anteriores a *Las Furias*, de una perfecta lucidez en sus bordes cortantes y en la previa frialdad que le tasa con avaricia el sentido y el sonido.” En Cintio Vitier, *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación / Úcar, García S.A., La Habana, 1952, p. 334.

⁸⁶ Estas reflexiones que María Zambrano publicaría en *El hombre y lo divino* en 1955, habían comenzado a interesar a la filósofa tras haber sostenido una estrecha relación intelectual y de amistad con Xavier Zubiri. Herederos de José Ortega y Gasset, Zambrano y Zubiri coincidieron en la Escuela de Madrid en la segunda y tercera décadas del siglo XX. Cfr. María Zambrano, *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989; y *El hombre y lo divino*, México, FCE, 1980. Como ya señalé anteriormente, la filósofa de Málaga sostendrá vínculos con la generación de Piñera, esencialmente con Lezama y con Vitier. La soledad que evoca Vitier proviene de la lectura que hace la filósofa sobre lo sagrado. Dice Vitier: el solitario es el “amante que vive en los aledaños de toda presencia”, es decir, aquel que evita el vacío porque antes que nada, se adentra en el conocimiento del alma para salvarla.

compañía y semejanza, entraña conmovida y alma que trasciende, que se comunica”. A continuación, diferencia la poética del colega, describiendo que en ella se está “aislados sin soledad: ya hostiles o displacientes”. De este modo codifica el telurismo y la “tierra sin paisaje” de *Poesía y prosa* que, en su opinión, testifica “rigurosamente, un vacío”, leído como inversión de un misticismo “en su arrebatado de plenitud”. Vitier opone el vacío entendido desde el pecado o de “la mágica de la extrañeza y angustia del mundo” al vacío de una nada que no alude nada, más que a ella misma y que ha quedado expulsada de la Encarnación. Lo que hay en Piñera, sostiene Vitier, es un mundo “al que (...) se ha sustraído El Verbo”.⁸⁷

Vitier aplaude la capacidad expresiva de Piñera y reconoce que efectivamente en la isla se vive en una “tierra sin telos, ni participación”, pero dimensiona su regaño en la clave de una advertencia sobre el abandono del Verbo en la obra de Piñera. Hacia el final de la reseña el crítico recomienda al lector contrastar esta lectura con “las páginas saturadas. Centelleantes y recias, del diario de José Martí: ejemplo mayor de una actitud, de una *forma* estética y cordial que hemos perdido”.⁸⁸ Advierte finalmente que *Poesía y Prosa* no constituye “un espejo absoluto” de la “realidad espiritual” cubana.

Lo que aquí centralmente se expresa es que en este país estamos viviendo ese grado de desustanciación por el cual dos hombres se cruzan, una boda, una copulación o una mujer que plancha, se equivalen y autodestruyen, no guardan resonancia ni entran en una jerarquía, no son nada más que fenómenos que están ahí bajo la luz terriblemente retórica del proscenio vacío, fragmentos que no se ligan entre sí, que no alimentan ni sugieren una forma orgánica, superior e invisible.⁸⁹

La necesidad espiritual que Vitier prioriza en su búsqueda de un destino nacional no es lo que lee en *Poesía y prosa*. Piñera impugna por extraviarse de la inocencia y la pureza poéticas, apelando a la sustracción de la sustancia tradicional y de la sublimación teológica, conservando una sensibilidad atenta a la mirada interior de aquellos sujetos

⁸⁷ Cintio Vitier, “VIRGILIO PIÑERA: *Poesía y Prosa*, La Habana, 1944” en *Orígenes*, Año II, Núm. 5 (abril, 1945), *op. cit.*, p.48.

⁸⁸ *Ibid*, pp. 48-49.

⁸⁹ *Ibid*, p. 49.

ordinarios y olvidados por la historia, pero también alejándose de la ornamentación del lenguaje. El mismo Piñera señala, a propósito de estos cuentos, que “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”.⁹⁰ La presencia de la isla en Piñera es, como dice Reinaldo Arenas, la figuración del “drama intrínseco del hombre tropical e insular, el drama de la intemperie y las sucesivas estafas, el drama de la desnudez y el desamparo ante la vasta chatadura de un paisaje que sucumbe perpetuamente ante invasiones sucesivas”.⁹¹

Una revisión de los relatos escritos entre 1942 y 1943 permite reparar, no sólo en la brevedad o «capsularidad» –como lo denomina Alberto Garrandés–, que “informan de la presencia de un mundo unificado en virtud de un proceso de abstracción”. El objetivismo de la prosa revela cierto desapego de lo personal, haciendo esplendorosa la alienación.⁹² El lenguaje omite deliberadamente el placer de la belleza y a cambio se privilegia una austeridad aséptica espacial que linda con lo universal. Esta objetividad es peculiar, pues en ella se entroniza a un «yo» testimoniante que, no obstante, le cancela al virtual lector la posibilidad de profundizar en su identidad. *El conflicto*, “El álbum”, “La carne”, “La cena”, “Las partes”, “El caso Acteón”, entre otros, presentan estas características: cuentos en los que la subjetividad media entre una reiterada forastería y la consecuente escisión del sujeto respecto del mundo, lo que suscita un efecto absurdista. Rine Leal ha señalado sobre esta característica de la poética piñeriana que

no es un estilo en sí, una manera, un modo o menos aún una moda, por el contrario, es un instrumento de indagación, una expresión enderezada a analizar la verdadera realidad, sólo que esa realidad es tan paradójica, tan negativa, que únicamente a través de su absurdo interno puede ser comprendida y comunicada.⁹³

⁹⁰ Virgilio Piñera en Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*, op. cit., p. 183.

⁹¹ Reinaldo Arenas, “La isla en peso con todas sus cucarachas” en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002, p. 30.

⁹² Garrandés repara no sólo en la brevedad, sino en “la ausencia de un argumento más o menos clásico”. En “Textos capsulares: el sujeto distópico” en *La gaceta de Cuba*, núm. 4 (julio-agosto 2012), p. 10.

⁹³ Rine Leal, op. cit., p. XII.

La intención del autor consiste en provocar quiebres que obliguen al lector a despojarse de preconcepciones sobre la representación literaria como instancia de seguridad y fuente de solaz. El autor hace suya la crudeza que subyace a la naturalización de prácticas sociales que mantienen situaciones que de fondo son trágicas para los protagonistas.⁹⁴ Los personajes que pueblan estos relatos suelen ser presos, cojos, ciegos, hambrientos, pobres o desgraciados, cuyas miradas nos informan de una irremediable condición de forastería. Dicha forastería sugiere un tipo de perfil de personaje que evoca una determinada manera de estar, de posicionarse frente al mundo con resignación, pero también con una silenciosa actitud de resistencia. Los seres que en estos cuentos aparecen permiten inferir que su procedencia es distinta o extraña respecto del lugar en el que se encuentran, sea porque se han desplazado para sobrevivir, teniendo que vérselas con adaptarse en el seno de condiciones que, si bien son familiares en términos culturales, les son esencialmente adversas, o porque comportan actitudes liminares que les distancia sutil o enfáticamente de los demás. Estos rasgos diferenciales, según veremos en el desarrollo de esta tesis, posibilitan la objetivación de un estado de cosas que para los demás o para el colectivo en el que se encuentran los personajes les es normal.⁹⁵

⁹⁴ Con el ánimo de ampliar estas ideas cito unas palabras de David William Foster, recogidas en el libro de Jesús Jambrina, en las que advierte: “Si los lectores del texto de Piñera se sienten tentados a abandonar la lectura, es porque están reaccionando al brutal tratamiento que el autor hace de la realidad, así como a su representación del mundo como absurdo e irracional, un lugar casi literalmente al revés, demasiado siniestro para continuar desafiándolo.” En *Poesía, nación y diferencias*, op. cit., nota núm. 59. p. 119 [La traducción es de Jambrina].

⁹⁵ El término «forastería» aún sigue siendo motivo de interrogaciones en mis reflexiones sobre la clase de subjetividad que construye esta poética cuentística. El absurdo, sin duda, participa de esta condición, aunque a diferencia de la «extranjería» de Albert Camus, que se caracteriza por la indolencia, la carencia de emociones y la ausencia de arrepentimiento como respuestas al incesante sinsentido que rige a las sociedades modernas, la figura del «forastero» piñeriano manifiesta un estado permanente de dolor estrujado, una resignación secretamente atormentada, un aislamiento y una necesidad de sobrevivir ante los condicionamientos sociales y culturales que se les presentan. De alguna manera, la noción de destino y las nociones de liminaridad y heterotoía que trabajo en los capítulos primero y cuarto, tratan de problematizar esta forastería que esencialmente se manifiesta en la subjetividad de los personajes. Aunque tengo presente el estimulante trabajo de Norbert Elias: *The established and the outsiders. A sociological enquiry into community problems* (1965), prefiero, hasta cierto punto, hacer mía la lectura que Walter Benjamin hace, a propósito de Robert Walser, sobre las criaturas nebulosas y evanescentes de Kafka. Dice Benjamin: “lo que aparece en forma libre y desenvuelta en el quehacer de estos mensajeros [se refiere a los personajes] es, en forma más pesada y oscura, la ley de todo este mundo de criaturas. Ninguna tiene un puesto fijo ni contornos claros e inconfundibles; ninguna se encuentra en otra situación que no sea la de subir o caer; ninguna que no se encuentre profundamente exhausta y empero al comienzo de una larga duración”. En *Ensayos escogidos*, México, Coyoacán, 1999, p. 58.

El mismo Piñera, al describir el proceso de escritura de algunos de los cuentos aparecidos en *Poesía y prosa y Cuentos fríos*, señala:

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 yo hacía en la época en que los escribí. ¿Qué vida llevaba yo allá por los años 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 medio circundante.⁹⁶

De modo que la figuración piñeriana se acompaña de elementos de la historia personal del autor, para la que además, el reconocimiento abierto de su homosexualidad constituyó también otra clave de escritura. De acuerdo a lo planteado, resulta necesario contemplar al autor como insumo de su propia ficción, y asimismo considerar sus convicciones éticas y estéticas, evidentes en su apuesta por una creación auténtica.⁹⁷ Pero asimismo, la conformación de esta insularidad pasará por el entendimiento de una condición fragmentaria del entorno y del hecho artístico; condición que se aleja de aquel imaginario que atribuye exuberancia y elementos paradisiacos a la isla. La isla alegórica de Piñera no es la *Utopía* que Tomás Moro, allá por 1516 habría retratado como el mundo comunitario y benevolente construido por los taínos, a propósito de las descripciones de Pedro Mártir d'Anghiera en sus *Décadas del Nuevo Mundo*, sino la espacialización de un aislamiento radical y la figuración de la condición ontológica que este aislamiento determina en quienes habitan la isla.

⁹⁶ Virgilio Piñera en Carlos Espinosa, *op. cit.*, p. 182. Es necesario precisar que los cuentos escritos en la residencia de Gervasio se publicaron originalmente en *Poesía y Prosa*.

⁹⁷ Alberto Abreu Arcia señala que “Piñera intenta ontologizar una ética (estética) de la *Autenticidad*. Para su autor, lejos de quien hace de la Belleza, la Perfección y el Arte su único fin, nada de esto es real, sino un acto que termina haciendo de la vida del artista una pose: un intento de tiranizar el Arte (...), haciendo de él un ente pasivo, expuesto a la adoración de sus súbditos”. En *Virgilio Piñera: Un hombre, una isla*, La Habana, Unión, 2012, p. 14.

La profecía se cumple: de La Habana a Buenos Aires

Cuatro años antes de su partida a Argentina, Piñera se abrió camino a través de la relación epistolar con Adolfo de Obieta, quizás sin saber a conciencia de que el periplo se concretaría o que sería tan largo. Tras su llegada, el hijo de Macedonio Fernández le permitió introducirse con relativa facilidad en el ambiente cultural rioplatense. Fue así que se acercó a Macedonio Fernández primero, y después a Jorge Luis Borges, aunque siempre en “una tensa relación estética, hecha sobre encuentros y desajustes”.⁹⁸ Así que para inicios de los años cuarenta, lo que a Piñera representaba una capital cultural remota, aunque con mayores posibilidades de recepción de su poética –considerando que la ficción había adquirido un lugar privilegiado en la prestigiosa publicación argentina–, para 1945, tras su negativa a publicar en *Orígenes*⁹⁹ y la radicalización de su aislamiento respecto del grupo al que creía pertenecer, los prolegómenos con de Obieta se convertirían en la profecía de su trashumancia en territorio porteño.

Revelador es el hecho de que Piñera no publicó ninguno de sus cuentos en *Orígenes*, pero sí en *Anales de Buenos Aires* (1946-1948), revista que dirigía Borges y en cierto sentido, orbitó en torno a *Sur*. En aquella aparecieron los relatos “En el insomnio” (núm. 10) y “El señor ministro” (núms. 15 y 16) en 1946 y 1947, respectivamente; y entre 1955 y 1958 aparecieron en las páginas de *Sur* “El enemigo” (núm. 236), “La carne” (núm. 242), “La caída” (núm. 242), “El infierno” (núm. 242), y “La gran escalera del palacio legislativo” (núm. 251). Además “En el insomnio” fue incluido en la antología editada por Bioy Casares y Jorge Luis Borges, *Cuentos breves y extraordinarios* (1955). En este país también aparecieron los dos volúmenes de cuentos más importantes publicados en vida del autor: *Cuentos fríos* (Losada, 1956) y *El que vino a salvarme* (Sudamericana, 1970). La

⁹⁸ Nancy Calomarde, *op. cit.*, p. 159.

⁹⁹ En marzo de 1945 Piñera escribe una carta a Lezama, reclamándole a éste haber demorado la publicación de un texto suyo y, en cambio, haberle dado prioridad a otros colaboradores. Al finalizar la carta señala: “No Lezama, a base de juguetos tácticos, de doradas postergaciones pero postergaciones al fin y al cabo no publicaré jamás en *Orígenes* (la mejor revista de Cuba) por la misma razón que jamás publicaré en *Zig-Zag*. Está claro que la mejor revista de Cuba y el chispeante semanario coinciden en un punto: en el de la volubilidad y venialidad.” En carta a José Lezama Lima, marzo 19 de 1945, *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, *op. cit.*, p. 65.

excepción es *Cuentos* (1964), una antología publicada en la cubana Unión, y por supuesto los volúmenes póstumos: *Muecas para escribientes* y *Un fogonazo*, ambos editados en Cuba hasta 1987.

En el país sudamericano Piñera se encontró con un campo cultural más organizado y profesionalizado. Siguiendo las ideas de Bourdieu,¹⁰⁰ Argentina había consolidado una intervención simbólica de mayores alcances, si se toma en cuenta, por ejemplo, que *Sur* pagaba sus colaboraciones y, por otro lado, la editorial homónima de esta revista y Losada se distribuían con eficacia a lo largo del continente. De este modo, el interés de Piñera en publicar sus cuentos en este país, atravesó por la necesidad de legitimarse dentro de un campo en el que la circulación y recepción de sus cuentos podía ser mayor, no sin tomar en cuenta que uno de los móviles de esta decisión respondió a su deseo de salir, de lo que consideraba, un cierto provincianismo cultural en su país.

No obstante el altercado de 1945 con Lezama, el vínculo con *Orígenes* continuaría, aunque sólo colaborando esporádicamente, sobre todo con crítica y teatro.¹⁰¹ Su contribución más relevante para la revista sería como corresponsal. Nancy Calomarde y Adriana Kanzelposky han indagado en este papel de mediador entre ambas publicaciones.¹⁰² Me interesa recuperar de estos trabajos la idea de que Piñera entabló relaciones con el grupo nuclear de la revista argentina, pero prefirió, como se sabe, el margen.¹⁰³ Sus amistades más cercanas en Argentina fueron Adolfo de Obieta, Graziella Peyrou, Carlos Coldaroli, el cubano Humberto Rodríguez Tomeu y el escritor polaco Witold

¹⁰⁰ Cfr. Pierre Bourdieu, "El punto de vista del autor" en *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 318-418. Bourdieu señala que "El campo de poder es el espacio de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial). *Ibid.*, pp. 318-319.

¹⁰¹ Piñera figura únicamente con 7 colaboraciones en *Orígenes*, tres de ellas ensayo: "El país del arte" (núm. 16, invierno de 1947), "El secreto de Kafka" (núm. 8, invierno de 1945), "Notas sobre literatura argentina de hoy" (núm. 13, primavera de 1947), una reseña (abril de 1945), una publicación de poemas (primavera de 1945), y su obra de teatro "Falsa alarma" en dos entregas (primavera y verano de 1949, núms. 21 y 22, respectivamente).

¹⁰² Cfr. Nancy Calomarde, "La ruta argentina de Virgilio Piñera" (Cap. 3) y "La ficción sin límites" (Cap. 4), en *El diálogo oblicuo*, *op. cit.*, pp. 157-248; y Adriana Kazelposky, "El universo hispanoamericano" (Cap. 2), en *Extranjeros en orígenes*, *op. cit.*, pp. 81-147.

¹⁰³ Una revisión de la correspondencia publicada en el 2011, refleja que Piñera se frecuentaba regularmente con varias personalidades centrales del grupo *Sur* durante el tiempo que residió en Argentina. Cfr. Virgilio Piñera, *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, *op. cit.*

Gombrowicz.¹⁰⁴ En particular este último mantuvo relaciones muy distantes con *Sur*. El mismo Piñera habría definido el carácter de su amigo polaco como el de un díscolo.¹⁰⁵

La elección del margen, en el panorama del campo cultural argentino se tradujo en la construcción simbólica de una trinchera de cariz fuertemente crítico y cuestionador, sobre todo durante los dos primeros años de la estadía de Piñera en este país. Al diseñar así un lugar de enunciación, el cubano pudo reflexionar, no sin buenas dosis de mordacidad, sus concepciones sobre la cultura literaria de la isla en función de lo que le devolvía la vida literaria que orbitaba en torno a *Sur*. Es importante tomar en cuenta que Piñera se sintió deslumbrado por lo que encontró en Argentina, pero no se dejó engañar fácilmente por la posibilidad –siempre viable– de acomodarse en el centro.

Sobre la relación con el escritor polaco quisiera puntualizar aquí que cuando Piñera arribó a la Argentina, se integró muy pronto al equipo de traductores al castellano de la novela *Ferdydurke* (anteriormente publicada en Polonia en 1937), que se daba cita en el Café Rex de la Avenida Corrientes de la capital porteña. La traducción constituyó el antecedente del programa que Piñera y Gombrowicz diseñarían para confrontar la «alta cultura» porteña representada por *Sur*. El proyecto a dúo se dio a conocer como «batalla *ferdydurkista*»,¹⁰⁶ y se llevó a cabo en 1947, después de haber salido a la luz la versión castellana de la novela mencionada. La intensa amistad entre el polaco y el cubano fecundó en sus respectivas poéticas y se concretó como programa a través de una serie de

¹⁰⁴ Las colaboraciones de estos autores para *Orígenes* fueron enviadas por Piñera a Lezama entre 1946 y 1948. Éstas fueron: “Filimor forrado de niño” (núm. 11, otoño de 1946), del escritor polaco; “La herida” (núm. 16, invierno de 1947) de Peyrou; “El rival” (núm. 18, verano de 1948) de Cordaroli y “Un país de Kafka en América” (núm. 13, primavera de 1947) de Adolfo de Obieta.

¹⁰⁵ Virgilio Piñera, “La vida tal cual” en *Unión*, *op. cit.* (s/p).

¹⁰⁶ La «batalla» inició formalmente cuando Gombrowicz, en compañía de Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu se dieron cita un día de mayo de 1947 para recibir los ejemplares recién editados por Argos de la *Ferdydurke* que habían traducido conjuntamente al español. Cfr. Virgilio Piñera, “Gombrowicz por él mismo” en *op. cit.*, p. 243. Como dato adicional, la «batalla *ferdydurkista*» se prolongó hasta la escritura de dos novelas seminales: *La Carne de René* (1949-1952) de Piñera, y *Trans-Atlántico* (1948-1950) del escritor polaco. Si bien Piñera regresó por poco más de dos años a Cuba, entre enero de 1948 y marzo de 1950, en su segunda y larga estadía porteña (abril de 1950 a 1954) terminó de escribir y publicar su *Carne de René*. Milda Zilinskaite considera que el hecho de que ambas novelas sean contemporáneas en su escritura arroja numerosos datos que informan sobre las influencias mutuas durante este periodo de intensa relación de amistad, a diferencia de lo que otros críticos han notado respecto de los intertextos entre *La carne de René* y *Ferdydurke*. Cfr. Milda Zilinskaite, “¿Qué tal? ¿Virgilio?»: apuntes sobre la relación intelectual entre Virgilio Piñera y Witold Gombrowicz” en *Cuadernos Americanos*, Núm. 153 (julio-septiembre 2015), p. 73.

publicaciones: “Nota sobre literatura argentina de hoy”, “El país del arte” y “Contra los poetas”; los primeros dos de Piñera¹⁰⁷ y el último de Gombrowicz.¹⁰⁸ Además diseñaron y distribuyeron personalmente dos panfletos literarios: *Aurora. Revista de la Resistencia* y *Victrola. Revista de la Insistencia*, también en 1947.¹⁰⁹ Allende el carácter vanguardista de la «batalla», me interesa rescatar que la autoimposición de un margen le otorgó al dúo una relativa autonomía respecto del grupo consagrado, lo que imprimió a su empresa un cariz irreverente y de confrontación estrafalaria.

Gombrowicz era un escritor, si bien europeo, mediado por la imposibilidad de su consagración en las metrópolis europeas, ya que provenía de un país igual de periférico que Cuba y Argentina. Piñera no encontraría escritor en la Argentina como Gombrowicz, pues “el autor de *Transatlántico* consigue ‘expresar su propio ser’ porque no trata como los argentinos de escribir una novela a ‘nivel europeo’ ‘para que la América del Sur logre al fin su papel representativo’, sino que, por el contrario, construye un mundo propio”.¹¹⁰ Como ya lo he dicho, desde su conferencia sobre la Avellaneda, Piñera venía reflexionando sobre la necesidad de que el intelectual volcase su mirada hacia su propio entorno, un tópico que, por ejemplo, se vuelve medular en el relato “El álbum” (1944). El encuentro con el polaco vigorizó estas inquietudes y fecundó en un humor irónico y en la profundización de la condición insular, desde la perspectiva de la creación y del arte en

¹⁰⁷ El primero fue publicado simultáneamente en *Orígenes* (Año 4, núm. 16, 1947) y en *Anales de Buenos Aires* (Año 2, núm. 12, 1947). El segundo salió en *Orígenes* (Año 4, núm. 16, 1947).

¹⁰⁸ Según indica Milda Zilinskaite, este ensayo se escribió también en 1947 pero vería la luz hasta 1955 (Vol. 1, núm. 5) en la revista *Ciclón* (1955-1957 / 1959). En “Gombrowicz y Piñera, jefes del ferdydurkismo sudamericano” en Jesús Jambrina (ed.), *Una isla llamada Virgilo*, Miami, Stockcero, 2015, p. 115.

¹⁰⁹ Se cree que *Aurora* fue escrita por Gombrowicz, de acuerdo a testimonios de Humberto Rodríguez Tomeu y Alejandro Russovich, amigos de ambos escritores, mientras que *Victrola* fue creación de Piñera. No obstante, como lo indica Calomarde, las dos revistas “configuran un tono unívoco y de una manera particular de construir el diálogo entre los dos escritores descentrados, extranjeros y pertenecientes a sistemas literarios periféricos que buscaban entablar una manera de circulación argentina.” En *El diálogo oblicuo*, *op. cit.*, p. 197.

¹¹⁰ Adriana Kanzelposky, *op. cit.*, p. 95. En el ensayo “Notas sobre literatura Argentina de hoy” (1947) Piñera aborda el tema del «tantalismo» literario como defecto propio de los escritores argentinos Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges. Por «tantalismo» entiende una “condición histórica”, ya que “el mundo que los rodea, por su propia informidad y riqueza, los asusta, les parece contradictoriamente pobre, sin llamadas ni respuestas (...) Por esto los vemos amurallados en un orbe metafísico gratuito, pleno de categorías intelectuales, planes de evasión (...). [...] se viven otras vidas que las propias, el hombre se inserta en otra realidad o realidades (...). El peor enemigo que hasta ahora tiene el americano es la segunda naturaleza que él se crea”. Cito por *Poesía y crítica*, *op. cit.*, p. 175.

clave periférica. La trilogía de cuentos “Muecas para escribientes” forma parte de este ímpetu.¹¹¹ Del mismo modo, relatos como “Un parto insospechado”, “La transformación” y “La montaña”, fechados entre 1947 y 1957, se enmarcan en estos préstamos y contactos gombrowiczianos, en los que se propone el regreso a una infancia simbólica, como parte de un posicionamiento ideológico que hace de la periferia una virtud.

Hay que tomar en cuenta que la ficción, en la que Piñera había comenzado a incursionar desde principios de los años cuarenta, converge con la creación imaginativa de Borges, lo que hace posible una lectura común de los relatos de ambos aparecidos entre fines de los años treinta y fines de los cincuenta. Con «ficción» me refiero al paradigma discursivo que dotaría de legitimidad a la matriz fantástica que desde los años treinta entronizaría la revista *Sur* como narrativa nacional, y cuyo mayor representante sería Borges.¹¹² Si bien Piñera apela a la creación imaginativa del autor de *El Aleph*, asimismo se aleja del artificio lúdico, apostándole a la ficcionalización de un determinado sujeto histórico y a la confección de una escritura alegórica, es decir, una escritura que se disocia de lo real o lo histórico-inmediato para evocar otra clase de asociaciones que inciden en términos ontológicos. A esta lógica fragmentaria obedecen casi todos los relatos publicados o fechados durante el periodo argentino del autor, como “En el insomnio”, “El infierno”, “Cosas de cojos”, “La cara”, “La condecoración”, “Cómo viví y cómo morí”, “El viaje”, “El Gran Baro”, “El muñeco”, “Una desnudez salvadora” y “Natación”, en los que se omite lo identitario y se construye una lógica abstracta y autorreferida. Modesto Milanés señala que las relaciones esquivas de Piñera con el grupo *Sur* “preparan y explican a un

¹¹¹ Estos cuentos se publicaron póstumamente en 1987 en Cuba.

¹¹² Nancy Calomarde señala al respecto: “Los años cuarenta ven expandirse y consolidarse el programa borgeano dentro de las páginas de *Sur*. (...) [L]a relativa hegemonía que alcanza la definición de género (policia-fantástico) propugnada por la tríada Borges – Bioy – Silvina Ocampo, la ficción y la realidad en la borrada de sus límites, y la reescritura de lo literario en general, permiten señalar como un efecto específico de la intervención de buena parte de los hombres y mujeres de *Sur* en la cultura argentina”. En *Políticas y ficciones en Sur. 1945-1955*, Córdoba, Universitas / Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), 2004, pp. 309-310. Asimismo, remito al lector al valioso trabajo de Alfredo Alonso Estenoz, “Tántalo en Buenos Aires. Relaciones literarias y biográficas entre Piñera y Borges” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 226 (enero-marzo 2009), pp. 55-70.

Piñera narrador cada vez más preocupado por la naturaleza performativa del lenguaje y el carácter reflexivo de la ficción narrativa”.¹¹³

Aunque Piñera, por diversas razones que aquí se han venido esbozando, se considere un narrador argentino¹¹⁴ y en este país sudamericano haya sometido su escritura a constantes hibridaciones, prioritariamente se preocupó por su isla y por hacerse presente en el panorama cultural cubano.

El autor de *Electra Garrigó* no sólo publicó cuentos en las dos revistas argentinas ya mencionadas, también lo hizo en la cubana *Ciclón*, para la que él fue su secretario de redacción y corresponsal en Buenos Aires, y cuyo fundador fue José Rodríguez Feo, el mecenas de *Orígenes* que en 1954 se encontraba en una desgastada relación editorial con su director, José Lezama Lima. *Ciclón* fue fundada en 1955, después de que aquél y Piñera se conocieron personalmente en la capital cubana en 1954.¹¹⁵ El autor de *La carne de René* había regresado por segunda vez a la isla y Rodríguez Feo accedió de inmediato a la propuesta de Piñera de olvidar a *Orígenes*. *Ciclón* se ofreció como un espacio alternativo que asumió como empresa la vigorización del clima cultural cubano. La diversificación temática, generacional y la confluencia de distintos géneros demuestran este entusiasmo a través de las páginas de esta publicación. Thomas F. Anderson acota que para Piñera, la revista representó un vehículo a través del cual dio conocer, con suficiente libertad, sus controversiales convicciones personales, literarias y políticas.¹¹⁶

¹¹³ Modesto Milanés, “La cuentística de Piñera: un ensayo de periodización” (Parte II) en *Cubaliteraria, Portal de literatura cubana*, 29 de diciembre de 2009.

Recuperado de: <http://www.cubaliteraria.com/articulo.php?idarticulo=6633&idseccion=35> [última consulta 20 de octubre de 2016].

¹¹⁴ Es necesario puntualizar que en este país escribe, casi en su totalidad, sus tres únicas novelas. *La carne de René* (Siglo Veinte, 1952) la escribe en el marco de su amistad con Gombrowicz. Por su parte, en 1957 comienza a escribir *Pequeñas maniobras* (después publicada en Ediciones R, La Habana, 1963), y para abril de 1958, meses antes de su regreso definitivo a Cuba, se sabe que ya contaba con un primer borrador de *Presiones y diamantes* (posteriormente publicada en su país, en Unión, 1967). Cfr. Thomas F. Anderson, *op. cit.*, pp. 83-84.

¹¹⁵ Rodríguez Feo conocía a Piñera sobre todo a través de sus publicaciones. El inesperado encuentro personal se dio en este contexto de quiebre con Lezama.

¹¹⁶ Thomas F. Anderson, *op. cit.*, p. 70.

Firmados por él aparecieron en *Ciclón* varios cuentos,¹¹⁷ además de la obra de teatro *Los siervos* (año 1, núm. 6)¹¹⁸ y una serie de ensayos,¹¹⁹ entre ellos el imprescindible “Ballagas en persona” (año 1, núm. 5), en el que incursiona en una lectura controversial de su amigo y poeta del minorismo que recién había fallecido, al señalar como una virtud inherente a su poesía la presencia de una negada homosexualidad.

Como señala Anderson, el éxito de *Ciclón* se debió, en muchos sentidos, al empeño que dedicó Piñera en cuidar detalles editoriales y en la sensibilidad que tuvo para reconocer las diferencias intelectuales de los escritores de La Habana y de Buenos Aires. Su trabajo quiso imitar el profesionalismo de las publicaciones más importantes de la Argentina.¹²⁰ En sus páginas se dieron a conocer jóvenes escritores que recién emergían, como José Triana, Antón Arrufat, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante y Calvert Casey. Traducciones de textos del Marqués de Sade, Malcom del Chazal, Alfred Jarry y Maurice Blanchot, gestionadas por el propio Piñera desde Argentina,¹²¹ dejan ver la sintonía de la revista con preocupaciones afines a las de escritores europeos de la época, como las de Pierre Klossowski, Simone de Beauvoir, Georges Bataille, Albert Camus y Jean Paul Sartre. Los vasos comunicantes con la Francia intelectual de la posguerra, se evidenciarían aún más tras la aparición de tres cuentos de Piñera en la revista que Jean Paul Sartre había fundado en 1945, *Le temps modernes*. Para entonces, *Ciclón* y la revista francesa estaban en pleno apogeo. Intitulados como “Goyesques” (“La Viande”, “L’insomnie”, “Histoire de boiteux”) Piñera hizo su debut en *Le temps* en octubre de 1957

¹¹⁷ “El gran Baro” (año 1, núm. 1), “El muñeco” (año 2, núm. 2), y “Grafomanía”, “Una desnudez salvadora”, “Natación”, “Un parto insospechado” y “La montaña” (año 3, núm. 1)

¹¹⁸ Esta obra nunca más volvería a ser recuperada por el autor. Logra reimprimirse hasta 2011 en la *Órbita de Virgilio Piñera* (La Habana, Unión).

¹¹⁹ “Las 120 jornadas de Sodoma, por el marqués de Sade” (año 1, núm. 1), “Cuba y la literatura” (año 1, núm. 2), “El amor original, por José A. Baragaño” (año 1, núm. 6), “El pensamiento cautivo, por Czeslaw Milosz” (año 2, núm. 4), “Un testigo implacable” (año 3, núm. 2), “La inundación” (año 4, núm. 1)

¹²⁰ Thomas F. Anderson, *op. cit.*, p. 77.

¹²¹ Adriana Kanzelposky repara en lo siguiente: “La presencia de Piñera en el sur del continente va a traer algunas consecuencias importantes. La primera y más obvia, una enorme cantidad de textos de autores argentinos, una considerable disminución de las producciones mexicanas, cuyos nombres centrales sí habían publicado en *Orígenes*, una reducción de las colaboraciones norteamericanas y un considerable aumento de traducciones del francés.” En “Acerca de algunos extranjeros: de *Orígenes* a *Ciclón*” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núms. 208-209 (julio-diciembre 2004), p. 850.

(núm. 140, bajo la traducción de Felix Gattegno), cuando la relación entre Rodríguez Feo y Piñera con la intelectualidad francesa era muy fluida.

Gestionados también por Piñera, aparecieron inéditos de Borges, Gombrowicz, Ernesto Sabato y José Bianco. Este último en particular, se conoció con Piñera en 1955 y mantuvieron una relación de larga data, llegando incluso aquél a prologar la antología de cuentos de 1970, *El que vino a salvarme*, editada por la argentina Sudamericana.

Pero la maduración del cuentista tendría como epítome la aparición de *Cuentos fríos* en la argentina Losada, en 1956. Según relata el propio autor, el título se le había ocurrido a su amigo José Rodríguez Feo durante una visita a Buenos Aires.¹²² El acto demuestra el “carácter dislocado y fronterizo”, por el que otro cubano designa, lejos de la isla, el título de la antología de cuentos más importante de su amigo, quien también es cubano. Los relatos, en este sentido, se someten a una ruta estratégica de deslocalización.¹²³

De modo que al hablar de los cuentos de Piñera, resulta necesario encuadrarlos en este abrevadero de intereses compartidos, que atraviesan tanto por la legitimación y circulación de los cuentos del cubano en las publicaciones argentinas, como por la «batalla *ferdydurkista*» al lado de Gombrowicz y la libertad que representó *Ciclón*.

Como corolario, Piñera regresa definitivamente a Cuba en 1958 con una voz cuentística consolidada, que irradia de la irreversibilidad del destino, de la ficción borgeana, de la ironía gombrowicziana y de una mirada existencialista.

El cuentista deviene isla

En junio de 1957, en el contexto de una fuerte agitación social y política que derivaría en el triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959,¹²⁴ Rodríguez Feo decidió suspender *Ciclón*, al parecer no sólo como un acto de prudencia y solidaridad por los jóvenes que se

¹²² “[U]na explicación sobre el título. No es mío. A mí no se me ocurría ninguno. José Rodríguez Feo y yo estábamos en Buenos Aires tratando de encontrar un título (el libro saldría inminentemente por la Editorial Losada), cuando Pepe me dijo: «¿No te gusta como título Cuentos fríos?» Me encantó y ése fue el título”. Virgilio Piñera en Carlos Espinosa Domínguez, *op. cit.*, p. 182.

¹²³ Nancy Calomarde, *op. cit.*, pp. 215-216.

¹²⁴ En 1959 Rodríguez Feo decidió publicar un último número dedicado a la Revolución.

sacrificaban en las sierras orientales, sino porque se encontraba en bancarrota.¹²⁵ Esto representó un golpe duro para Piñera, quien continuó escribiendo en absoluta soledad y pobreza en Buenos Aires, además sin el trabajo que había estimado conseguir en el Consulado cubano. Regresó a Cuba en septiembre de 1958 de manera definitiva, aunque con profundas dudas sobre el valor de su carrera como escritor.¹²⁶ Sin duda, terminaba un ciclo vital que daría pie a un cortísimo periodo de bonanza y reconocimiento en Cuba entre 1959 y 1961, hasta que finalmente cayó en desgracia hacia mediados de los sesenta. En una carta a su hermana, antes de su regreso a Cuba, Piñera expresa ser cautivo de una dolorosa angustia relacionada con un sentimiento de vejez y vacío:

Uno vive inmortalmente hasta cierto momento, entonces todo, de golpe se ve a una luz distinta. ¡Y cuán terrible! Créeme que ansío la paz, acabar de fijarme en Cuba y terminar. Es cierto que estoy angustiado. El otro día, en casa de Silvina Ocampo, a ella le vino la idea de leerme la mano y se quedó estupefacta. Veía en las líneas de mi mano que estaba devorado por un pensamiento angustioso. Me dijo que era tan obsesionante que comprendía del modo que yo estaba sufriendo.¹²⁷

Este sentimiento tenía menos que ver con la instigación y la incomodidad propia de su temperamento, que con el cierre de un periplo en absoluta incertidumbre sobre su futuro en Cuba: no tenía trabajo, no habían más proyectos editoriales que lo estimulasen a quedarse en Argentina, se encontraba solo y hambriento. En otra carta dirigida a Antón Arrufat, fechada pocos días antes de su partida definitiva, confiesa lo siguiente:

Pues me fui de Habana empujado por la necesidad y me iré de Buenos Aires empujado por lo mismo. No estoy loco ni soy caprichoso. Ocurre que no me gusta estar todo el tiempo en una misma prisión y cada cierto tiempo elevo a la Superioridad un escrito pidiendo que me transfieran de mazmorra.¹²⁸

¹²⁵ José Rodríguez Feo era un gran coleccionista de arte y, tal como lo indica Piñera en una carta a Antón Arrufat, para septiembre de 1957, José Rodríguez Feo comenzó a vender su colección. En *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta, op. cit.*, p. 177.

¹²⁶ Thomas F. Anderson, *op. cit.*, pp. 83-85.

¹²⁷ Carta de Virgilio Piñera a Luisa Piñera, junio 11 de 1958, en *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta, op. cit.*, p. 196.

¹²⁸ Carta de Virgilio Piñera a Antón Arrufat, septiembre 4 de 1958, en *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta, op. cit.*, p. 201.

El autor de *Electra Garrigó* regresó a su «mazmorra» natal a escasos meses de que los barbudos guerrilleros entrasen triunfantes en La Habana para instaurar un prometedor gobierno que había acabado con la dictadura y la presencia norteamericana. Al igual que muchos otros intelectuales de su generación (como Lezama, Vitier, García Marruz y el mismo Rodríguez Feo), abrazó con júbilo la conquista social y la posibilidad de acabar finalmente con la opresión y la frustración de una fallida República.

A mediados de 1959, Guillermo Cabrera Infante logró gestionar la contratación de Piñera como redactor fijo del diario *Revolución* (1958/1959-1965), órgano oficial del Movimiento 26 de julio, que había sido clandestino desde mediados de los cincuenta y se legalizó tras el triunfo revolucionario. Su director era Carlos Franqui. Al poco tiempo Piñera también comenzó a colaborar para el suplemento cultural *Lunes de Revolución* (1959-1961).¹²⁹ En ambos espacios utilizó el seudónimo de «El Escriba», muy probablemente porque ya era un escritor conocido y el hecho de que alguien como él, que siempre había asumido abiertamente su homosexualidad, firmara con su nombre en dos medios respaldados por el gobierno, podía ser motivo de desprestigio.¹³⁰ No obstante esta imposición, por primera vez Piñera tuvo un trabajo fijo, que además complementó con su nombramiento como director de la recién creada Ediciones R, donde en 1960 publicaría su *Teatro completo* y en 1963 su novela *Pequeñas maniobras*. Es necesario acotar que este periodo de bonanza y de reconocimiento del autor fue muy corto, si se toma en cuenta

¹²⁹ Entre junio de 1959 y febrero de 1961 Piñera escribió 50 editoriales para *Revolución*, varios de ellos claramente optimistas con respecto al nuevo panorama. En muchos sentidos, utilizó estos editoriales para hacer un llamado a renovar la cultura y las artes (“La reforma literaria”, 12 de junio de 1959); a refrendar su repudio al conservadurismo y catolicismo de algunos intelectuales del periodo republicano –en clara alusión a lo rancio que le resultaban algunos origenistas– (“Las plumas respetuosas”, 13 de julio de 1959; “El baquerismo literario”, 27 de julio de 1959; “Aviso a los conformistas”, 22 de septiembre de 1959); y a denunciar la decadencia en la que se encontraban varias instituciones culturales del país (“Visita a la Biblioteca Nacional”, 22 de julio de 1959; “El Teatro Nacional funciona”, 19 de abril de 1960). Para *Lunes de Revolución* escribió casi una treintena de artículos, entre ellos un homenaje a Ballagas y otro a Albert Camus (“Permanencia de Ballagas” núm. 26, 14 de septiembre de 1959; “En la muerte de Albert Camus”, núm. 43, 18 de enero de 1960) y su imprescindible “Piñera teatral” (núms. 52 y 53), que después sería el prólogo a su *Teatro completo* (1961). Cfr. Virgilio Piñera, *Las palabras de El Escriba*, op. cit.

¹³⁰ “Es bastante aceptada la idea de que el uso del seudónimo le fue impuesto por la dirección del periódico, y que detrás de esa imposición se escondían prejuicios contra la evidente homosexualidad de Piñera”. En Ernesto Fundora y Dainerys Machado, “Itinerario de El Escriba”, en *ibid*, p. 11.

que poco antes del cisma entre el gobierno y *Lunes*, y que derivaría en el cierre definitivo de este suplemento en noviembre de 1961, Piñera fue arrestado en el marco de las primeras redadas contra homosexuales y prostitutas encabezadas por el gobierno socialista.¹³¹ Con estos antecedentes, aunado al cierre del semanario y su reacomodo en un puesto menor como traductor para la Editorial Nacional, Piñera cae nuevamente en depresión.¹³² En medio de su crisis e incluso de su destitución en ambas editoriales, en 1964 logró viajar a Europa para arreglar asuntos relacionados con la traducción de algunas de sus obras,¹³³ donde se encontró con Carlos Franqui y Cabrera Infante, quienes entonces cumplían labores diplomáticas y le advirtieron sobre el creciente clima de homofobia en Cuba y la próxima creación de campos de rehabilitación para disidentes y «desviados». Ambos le exhortaron a permanecer en Europa. En carta a su amigo Rodríguez Tomeu desde Europa, explica por qué decide regresar: “Yo sé que me acusarás de vacilación y de pensar demasiado en la familia, pero así soy y además estoy cansado de tanto luchar”.¹³⁴ El investigador Thomas F. Anderson repara que a partir de 1962, en las misivas dirigidas a Rodríguez Tomeu, Piñera reincide en el tema de su inestabilidad emocional y su pesimismo.¹³⁵

No obstante esta aguda crisis, consigue publicar *Cuentos* (1964) –variante de *Cuentos fríos*–, la novela *Presiones y diamantes* (1967) y recibir el Premio Casa de las Américas por la pieza de teatro *Dos viejos pánicos* (1968).

¹³¹ En mayo de 1961, a pocos días de que Fidel Castro declarase el carácter socialista de la Revolución, en el marco de la invasión de Bahía de Cochinos perpetrada por los Estados Unidos, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) prohíbe la proyección del documental *P.M.* Asimismo en junio de ese año, Castro convoca a una serie de reuniones con intelectuales, en las que pronuncia sus famosas «Palabras a los intelectuales». Poco tiempo después desaparecerá *Lunes de Revolución*. Además, el 11 de octubre se llevó a cabo la primer redada masiva en contra de homosexuales y prostitutas, encabezada por el gobierno. Es en el marco de esta «Noche de las Tres P» (proxenetas, pederastas y prostitutas) que Piñera es arrestado.

¹³² El 23 de octubre de 1961 escribe a Humberto Rodríguez Tomeu: “si supieras lo malo que he estado. Tengo el hígado a la miseria y hasta me repitió la neuritis que tuve en Buenos Aires.” Citado en Thomas F. Anderson, *op. cit.*, p. 105.

¹³³ Anderson señala que en Italia firmó un contrato con la Editorial Feltrinelli para los derechos de traducciones de sus cuentos, así como de *La carne de René*, *Teatro completo* y *Pequeñas maniobras*. En *ibid.*, p. 107.

¹³⁴ Virgilio Piñera citado en *ibid.*, p. 108.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 109.

Aunque había logrado continuar colaborando para *La Gaceta de Cuba* (órgano que sustituyó a *Lunes de Revolución*) y para *Unión* –ambas fundadas en 1962 tras la conformación de la UNEAC–,¹³⁶ para 1971 dejará de colaborar en todas las publicaciones periódicas de la isla. Antón Arrufat señala que

en los años setenta, calificados por Piñera de muerte civil, la burocracia de la década nos había configurado en esa ‘extraña latitud’ del ser: la muerte en vida. (...) nuestros libros dejaron de publicarse, los publicados fueron recogidos de las librerías y subrepticiamente retirados de los estantes de las bibliotecas públicas. (...) Nuestros nombres dejaron de pronunciarse en conferencias y clases universitarias. (...) No sólo estábamos muertos en vida: parecíamos no haber nacido ni haber escrito nunca.¹³⁷

Las últimas obras que publicaría en vida en su país serían la antología personal de poesía *La vida entera* y la pieza musical *El encarne*, ambas en 1969. “La muerte civil, que tanto había conjurado en sus artículos en *Revolución* y *Lunes...*, y que él creía desterrada para siempre, fue haciéndose cada vez más cercana, más indiscutible, más feroz. Y lo envolvió en su espiral de marginación y silencio”.¹³⁸

Al revisar la producción cuentística de los años sesenta, es posible advertir una considerable disminución. Solamente un cuento, “Oficio de tinieblas”, está fechado en 1961. Entre el ’62 y el ’63 apenas escribe 3 relatos (“Un fantasma *a posteriori*”, “El balcón” y “El caramelo”). En 1965 escribe dos cuentos más que no figurarían en antología alguna, incluyendo las póstumas: “La rebelión de los enfermos” y “La ricura”.¹³⁹ En particular el primero de éstos hace un retrato de la institución sanitaria y de sus prácticas para curar a un variopinto y numeroso grupo de enfermos que deben permanecer hospitalizados hasta su completa rehabilitación. Precisamente en ese año fueron creadas las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP): campos de trabajo para los que se reclutaban

¹³⁶ Tras el cierre de *Lunes* a fines de 1961, Piñera publicó en *La Gaceta* entre 1962 y 1970, y en *Unión* entre 1965 y 1969. Esto significa que durante diez años (1969-1979) prácticamente desapareció de toda clase de publicaciones periódicas, además de que su obra fue retirada de librerías. Cfr. *Ibid*, p. 297.

¹³⁷ Antón Arrufat, *op. cit.*, p. 150.

¹³⁸ Ernesto Fundora y Dainerys Machado, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁹ Este par de cuentos, al lado de siete más, se recuperan en la edición de *Cuentos completos* editada en el marco del centenario del natalicio del autor. Sólo “La rebelión...” se publicó en la revista *Unión* (año 4, núm. 1, 1965).

a homosexuales, disidentes y marginados sociales, bajo un estricto plan de disciplinamiento.

Hacia 1967 Piñera retoma con ímpetu la escritura cuentística, logrando escribir un buen número de relatos en la década de los setenta, cuando ya su carrera había prácticamente desaparecido.¹⁴⁰ Y aunque continúa escribiendo lo hace en casi absoluta soledad. Exceptuando las tertulias que se celebraron en la casa de los descendientes del patriota Juan Gualberto Gómez, entre 1971 y 1976,¹⁴¹ en las que Piñera presidía y además asistían otros intelectuales marginados como Antón Arrufat y Abilio Estévez, Piñera vivió confinado, atemorizado y sin reconocimiento oficial hasta el día de su muerte, el 19 de octubre de 1979.

En cuentos escritos entre 1967 y 1979 se ofrecen temas como la autonomía de la escritura y de la imaginación; el renacimiento mediado por el seno materno; y la corporalización de un encierro potencialmente trascendental. “El que vino a salvarme” – que intitula la antología prologada por José Bianco, publicada en Argentina–, “La muerte de las aves”, “El crecimiento del señor Madrigal”, “*Ars longa, vita brevis*”, “Salón Paraíso”, “En la funérea playa fue” y “Un fogonazo” –pertenecientes a la antología póstuma *Un fogonazo*–, se fechan en este lapso de tiempo y comparten estas características, además de una impronta experimental relacionada con la muerte y el lenguaje. En este periodo la escritura se convierte en escudo y alternativa de vida, al tiempo que el cuerpo y el retorno a la infancia o al seno materno posibilitan una piadosa e íntima trascendencia autoinducida.

Jesús Jambrina repara, para el caso de la poesía, que entre 1959 y 1979, “los aspectos civiles (...) se evidencian allí donde el sujeto hablante choca con la historia”.¹⁴² La escisión entre exterioridad e interioridad emana, en este periodo, de la crisis y del dolor que el escritor padeció tras haber sido borrado por la historia de una Revolución que originalmente había suscrito. Piñera se convierte así en el elemento principal de su ficción:

¹⁴⁰ El Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, celebrado en abril de 1971, se declara en contra de la homosexualidad, por considerarla una patología y una variante de «diversionismo ideológico». Es así como se da inicio a una década de censura y represión oficial en Cuba.

¹⁴¹ La Seguridad del Estado prohibió las tertulias en 1976.

¹⁴² Jesús Jambrina, *op. cit.*, p. 186.

en él busca y en él venga su confinamiento oficial, al configurar una escritura autónoma y jugar con la anticipación de la muerte y el renacimiento en la imaginación.

Al revisar un ensayo de aquel periodo, “Contra y por la palabra” (1969),¹⁴³ se advierte una concepción dialéctica del lenguaje que vacila entre lo instrumental y lo vital. Su propuesta reside en poner a prueba el lenguaje para «desfosilizarlo», «desbabelizarlo», y así evitar una “petrificación del pensamiento”. Por ejemplo:

Si por un momento alguien intuyera que está preso en ese círculo vicioso [de pensamientos muertos], y al intuirlo formulara un pensamiento con palabras distintas a las codificadas, de seguro que lo tomarían por loco. Si al ir a decir ‘tengo sed’ dijera *macra dap*, lo menos que los juiciosos le aconsejarían es que hiciera una visita al psiquiatra. Pero, si éste fuera, además de psiquiatra, lingüista, no lo tomaría por loco sino que comprendería que su paciente es un ser que sufre de una afección a la que puede dársele el nombre de *muerte-del-lenguaje*.¹⁴⁴

La instrumentalidad del lenguaje, según observa nuestro autor, tendría que trascender la mera designación de las cosas para evitar que las palabras muertas petrifiquen a su vez el pensamiento. Propone hacer del lenguaje no solamente algo nuevo, sino lúdico y vital. En su propuesta de inmunización del lenguaje y su posterior desinmunización, reside la lógica desde la que irradian los mundos de *Un fogonazo*. No se trata de jugar, sino de crear para vivir. Sólo así el artista devendrá en la isla que su propia ficción le ha concedido.

Con seguridad, Piñera estaba al tanto del lugar central que comenzaba a ocupar el lenguaje para la teoría y el pensamiento contemporáneos, y de la eclosión del lenguaje como reflexión cimera hacia fines de la década del sesenta.¹⁴⁵ Los vasos comunicantes con el pensamiento de la época, además desde una aproximación íntima, se dejan ver en la copiosa escritura experimental poética a partir de 1967. Un poema como “Ladydadiva”, fechado en 1970, echa a andar su teoría de la fosilización del lenguaje: “Ladydadiva va

¹⁴³ Publicado originalmente en *La Gaceta de Cuba* (Año 8, Núm. 80, 1970). Cito por Virgilio Piñera, “Contra y por la palabra” en *Poesía y prosa, op. cit.*, pp. 265-268.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 266.

¹⁴⁵ En 1966 Michel Foucault publica *Las palabras y las cosas* y al año siguiente Jacques Derrida *De la gramatología*. Es probable que Piñera, quien además había viajado recientemente a Europa (1964), estuviese al tanto de lo que se publicaba y se discutía, sobre todo en Francia, país con el cual entabló un vínculo afectivo e intelectual muy importante a lo largo de su vida.

/divavigando, / Ladydadera vive / encadivaramada en pisoquín / de Zanja sin agua, go ni una. / La vida pasa a ojo de la diva / sin aguagó, ni una tá siquiera / (...).¹⁴⁶ En el caso del teatro sucede algo similar, sobre todo en “Ejercicio de estilo. Tema: Nacimiento de palabras”, escrita en 1969 y sólo publicada hasta el 2002, cuyos personajes intercambian un diálogo compuesto por combinaciones de letras. La propuesta no dista de la tesis sobre la vida que a la naturaleza provee la literatura en “La muerte de las aves”, fechado en 1978; o sobre la redención a través del espectáculo en “Salón Paraíso”, de 1975. El tema de la muerte y de la posibilidad de vencerla a través de la imaginación y de su lenguaje, acompaña esta poética fuertemente autocentrada en el autor.

Pareciera como si la misma literatura de juventud hubiese profetizado la soledad e insuficiencia que el autor se vio forzado a cumplir hacia el final de su vida; como si se hubiese concretado en él el destino de su protagonista de *El conflicto*, es decir, una condena irrevocable y seguramente impuesta sin fundamento.

El género en la vida, la vida en el género

A modo de síntesis, se puede decir que, para darse a conocer Piñera incursionó primero en la poesía, al igual que el resto de la joven generación que eventualmente se consagraría en *Orígenes*. Las primeras disidencias con este grupo dejaron ver a un Piñera distanciado del cariz religioso del proyecto de nación origenista, y a un autor que pronto dejaría la poesía para encontrar en la ficción un lenguaje y una forma de expresión que haría viable su disidencia radical con este grupo, y haría viable también la posibilidad de alegorizar una insularidad que vuelve esplendorosa la soledad, el acecho, la marginación, la escisión del «yo» y el atraso cultural. Esta disidencia no sería un capricho: respondería a las inquietudes y búsquedas del autor, así como a una sensibilidad marcada por los orígenes provincianos, la experiencia de la marginación, la pobreza, la inestabilidad y su abierta homosexualidad.

¹⁴⁶ Virgilio Piñera, “Ladydadera” en *La isla en peso*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 162. Este poema apareció originalmente en la antología póstuma *Una broma colosal* (1988).

Como pudimos ver, en su deseo de escapar de lo que consideraba un cierto provincianismo cultural de su país, y de encontrar mejores espacios de recepción y legitimación de su obra, emprendió un largo y estimulante viaje a la Argentina, donde entablaría relaciones, más de una vez esquivas, con el grupo que orbitaría en torno a *Sur*. Fue así que, a través de su inmersión en *Sur* y de su intensa amistad con el escritor polaco Witold Gombrowicz, Piñera hibridizó y consolidó su escritura cuentística, no sólo llegando a publicar en varios espacios legitimados en el campo cultural argentino (*Anales de Buenos Aires* y la misma *Sur*), sino también haciéndose de una trinchera propia de reflexiones sobre la condición periférica del escritor y de la literatura latinoamericanos. La relativa autonomía que caracterizó esta empresa tendría como pináculo la creación de la revista cubana *Ciclón*, en la que Piñera publicó varios relatos, además de hacer labores de corresponsalía desde la Argentina. Por el diálogo y la sintonía con el existencialismo que sus páginas dejan ver, es posible encuadrar muchas de las inquietudes ideológicas del autor en esta línea filosófica.

Por último, al regresar a la isla meses antes del triunfo de la Revolución cubana, Piñera abrazaría con júbilo la proeza de los guerrilleros e iniciaría con entusiasmo su labor como columnista en dos imprescindibles publicaciones culturales del naciente gobierno: *Revolución* y *Lunes de Revolución*. Pero pronto la estabilidad y el reconocimiento quedarían truncados, tras el cierre de *Lunes* y las primeras redadas contra homosexuales. Es el tiempo en el que prácticamente deja de escribir cuentos, y además cae en una profunda depresión por el creciente antihomosexualismo del gobierno. Sólo volvería a retomar con ímpetu este género al imponérsele su olvido oficial en la década del setenta. Como apreciamos, la escritura cuentística se transforma en estos últimos años de vida en una égida, en refugio. De modo que tras encarnar el claustro que su propia poética había anunciado tempranamente, la ficción se convertirá en un arma que le permitirá vengar lo que le ha sido arrebatado: su vida, que no era otra que su obra y su capacidad de intervención cultural.

CAPÍTULO 2

EL DESTINO ACIAGO Y EL *EROS* DE LA IMAGINACIÓN

El dolor del presidio es el más rudo,
el más devastador de los dolores,
el que mata la inteligencia,
y seca el alma,
y deja en ella huellas que no se borrarán jamás.

José Martí, "El presidio político en Cuba"

Subsiste la visión del instante presente,
que atrapa al ser de la preocupación por los instantes venideros,
Como si hubiera muerto la serie de los instantes,
que ordena la perspectiva del trabajo.
el suicidio del lenguaje es una apuesta.
Si hablo, obedezco a la necesidad de salir del instante presente.

Pero mi suicidio anuncia el salto
al cual se arroja el ser liberado de sus necesidades.

Georges Bataille, "La pura felicidad"

Dueño de un pequeño tesoro,
supo colocarlo bajo el resplandor
de una potente luz fija.

Antón Arrufat

El «destino» en la cuentística de Virgilio Piñera. “¡Nadie puede salir, nadie puede salir!”

Jesús, una obra teatral que Piñera escribió en La Habana en 1948, al regresar de su primera estancia argentina entre 1946 y 1947, ilustra con fidelidad el carácter aciago del «destino» que atraviesa una buena parte de la poética del autor. La pieza abre con una conversación entre un barbero y su cliente, en la que intercambian opiniones sobre la guerra y la falta de carne. De pronto el cliente expresa su preocupación por la ausencia de fe en el mundo, y la necesidad de una “segunda llegada de Cristo a la tierra”. El diálogo avanza; el cliente insiste en que el pueblo es capaz de inventarse un santo ante su hambre de fe, a lo que el barbero responde con ligereza y distancia, como lo haría con cualquier otro cliente. Pero tan pronto éste escuche que el nombre del barbero es “Jesús”, el destino del humilde barbero quedará sellado. Aquél se asombra y a continuación advierte: “Entonces tenga cuidado, Jesús de Camagüey; a lo mejor usted es el hombre que todos esperan”. El protagonista confiesa consternado: “Hace varios días que la gente del barrio anda diciendo que yo hago milagros”.¹ Conforme va transcurriendo la historia, el pueblo buscará a Jesús para demandarle milagros que no podrá conceder. No tendrá más alternativa que aguardar y negar, porque su nombre ha dejado de ser arbitrario. Su destino es inmutable, y deberá resolver cómo sobrevivir a la despiadada voluntad del pueblo. “No podrá elegir libremente su papel,” dice el autor sobre su protagonista: “El suyo es único, prefijado, impuesto, será el No Jesús para así hacer el juego trágico que las circunstancias imponen”.² Durante el episodio climático de la «última cena» el personaje describe así su condena:

Nunca coloqué mi mano sobre la frente de nadie para calmar un simple dolor de cabeza; mucho menos sané un enfermo, e infinitamente menos devolví la vida a los muertos. Pero a pesar de esta lógica aplastante, el absurdo siguió tendiendo sus redes. Estas redes me han hecho parar en el antagonista de Jesús. ¿Cuáles son las consecuencias? El pueblo cree, quiere milagros, quiere que yo los haga.

¹ Virgilio Piñera, “Jesús”, en *Teatro Completo*, La Habana, Letras Cubanas, 2006, pp. 43 y 44 respectivamente.

² Virgilio Piñera, “Piñera Teatral” en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, Núm. 165 (octubre-diciembre de 2012), p. 11.

Que yo tenga escrúpulos, que me desespere, que pueda morir, eso le tiene sin cuidado. Le basta con creer. Si algo se opone a su creencia, lo destroza. Y he ahí mi caso: no acepto ser Jesús. En revancha, me aplastan. [...] Ha llegado, pues, el momento de parodiar la frase suprema de Cristo. Y mi parodia es esta: «Yo soy la mentira y la muerte».³

Desde la pieza teatral *Electra Garrigó* y el poema *Las furias*, escritos en 1941, el autor inaugura dos motivos neurálgicos de su poética: la negación de la divinidad y la noción de un destino determinado por la voluntad colectiva. Una zona de su cuentística aprovecha los recursos propios de la ficción para manifestar esta experiencia de destino. La abstracción espacio-temporal, la austeridad y precariedad del mundo representado, la alteración del tiempo, y la desarmonización entre subjetividad y mundo contribuyen a elaborar esta poética carcelaria, en la que los personajes resisten, algunas veces, a través del ejercicio de la imaginación.

El crítico Alberto Garrandés define la cuentística de Piñera como una “poética del límite”, que pertenece a una genealogía de escritores que descubrieron “esa opresión castradora en términos espirituales, ostensible en personajes aparecidos en la narrativa nacional sobre todo a partir de 1930”. Ubica a Carlos Montenegro, Enrique Labrador Ruiz y Arístides Fernández a aquellos predecesores de Piñera que manifiestan en sus discursos narrativos un constante estado de alienación. Sólo en Piñera, dice Garrandés, la alienación se explica en el absurdo, lo que en su opinión, “expresa mejor su visión de la realidad y sus concepciones sobre el hombre contemporáneo”.⁴ El acierto de Garrandés reside en atribuir la alienación piñeriana a la carencia de sentido en el contexto de la modernidad, aunque lo cierto es que una matriz de esta alienación proviene del «destino» en su sentido clásico. Al respecto Piñera fue gran lector y renovador de la tragedia griega. En el prólogo a su *Teatro Completo* (1960) confiesa haber sido “atacado por el ‘bacilo griego’”, y reconocerse heredero de la tradición clásica de Occidente, al reelaborarla además explícitamente en una parte importante de su obra. En la base de reflexiones de un poema como “Los desastres” (1942) o “Vida de Flora” (1944), del ensayo “Notas sobre

³ Virgilio Piñera, “Jesús”, *op. cit.*, p. 66.

⁴ Alberto Garrandés, *La poética del límite*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, pp. 15 y 24 respectivamente.

literatura argentina de hoy” (1947) o el cuento “El caso Acteón” (1944), por señalar algunos ejemplos, se recuperan figuras grecolatinas como el pez *muraena*, Flora, Tántalo y Acteón. En ellos es posible identificar una intención indagatoria que además posibilita alegorizar la condición cultural, en este caso ponderada como asfixiante.

Es así como en *Jesús* el cambio de la acción se da en sentido contrario a la vida modesta que esperaba tener. A costa de su voluntad se convierte en un salvador que no puede salvar. El encadenamiento de las acciones que lo conducen a su inminente asesinato se disponen al modo de la peripecia aristotélica, aunque de manera invertida: el cambio en la fortuna del personaje va acompañado del descubrimiento de quien no es, a diferencia de la tragedia griega, en la que la agnición se da por el cambio de la ignorancia al conocimiento sobre quien sí se es.⁵ Lo interesante de este destino trágico, este cambio vertiginoso en el curso de las acciones que dirige el destino de éste y de muchos otros protagonistas de Piñera hacia su desgracia, en absoluto depende de principios metafísicos. El propio Piñera aclara esta peculiaridad a propósito de su pieza *Electra Garrigó*:

En la tragedia griega los personajes creen en los dioses. Sin ellos no hay tragedia. Así como no podían vivir sin respirar, los griegos no podían pasarse sin los dioses. Todo depende de la divinidad. En cambio, esta *Electra...* (¿cubana?) prescinde de ellos. (...) *Electra* no depende de los dioses, por el contrario, depende solo de sí misma.⁶

A diferencia de la tragedia griega en la que la desventura y felicidad son designios exclusivos de los dioses sobre las vidas de los héroes, el destino piñeriano responde a un tiempo insustancial y antimetafísico al que “le corresponden cosas y actos indefinidos, casi-acciones en la frontera de lo voluntario”,⁷ como dice Ernesto Hernández Busto, a propósito de la pieza teatral *El No* (1994), quien considera que una parte de la dramaturgia piñeriana puede leerse “como una saga de los extravíos de la voluntad”, en la que los protagonistas actúan para no tener consecuencias, para no determinar nada y

⁵Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2010, pp. 163-164.

⁶Virgilio Piñera, “Piñera teatral”, *op. cit.*, p. 8.

⁷Ernesto Hernández Busto, “Una tragedia en el trópico” Prólogo a Virgilio Piñera, *El no*, México, Vuelta, 1994, p. 8. Esta obra de teatro fue escrita en 1965 y sólo se publicó en México hasta 1994.

excluir la elección.⁸ Pero esta voluntad depende además del mundo exterior y sus respectivos condicionamientos colectivos. El juego con las limitaciones de la voluntad, sujeta ésta en la mayoría de los casos por consensos sociales, como se verá, manifiestan un reiterado extrañamiento en los personajes, que emana de una subjetividad escindida que imposibilita la integración en el mundo.

La clave que ofrece Walter Benjamin en su breve texto “Destino y carácter”, brinda luz sobre este tipo de destino sujeta a los designios humanos. El destino, dice el pensador alemán, aparece cuando una vida ha sido condenada, es decir, cuando “primero ha sido condenada y sólo a continuación se ha convertido en culpable”.⁹ La culpa no antecede al castigo sino al revés, mientras que el destino es el contexto culpable en el que se vive. Por eso a “Jesús” sólo le queda aguardar, negar y esperar su trágico final.

A esta concepción de destino se añaden dos elementos sustantivos de la insularidad que aquí me interesa desentrañar: la sujeción al presente y la experiencia del encierro. Es probable que esta imagen, plenamente identificable en *El conflicto*, abreve de la llamada «literatura carcelaria» cubana,¹⁰ que se remonta a *El presidio político en Cuba* (1871) de José Martí,¹¹ y tendrá en Carlos Montenegro a su principal exponente. Obras como *El Renuevo y otros cuentos* (1929) y *Hombres sin mujer* (1938) problematizan las aberraciones de la conducta en el presidio y su relación con la descomposición social en las ciudades. *El conflicto* efectivamente hace una mimesis de la cárcel, aunque en la base de su composición se entroniza un destino trágico y ahistórico. Aunque la cárcel no seguirá siendo protagónica en cuentos posteriores, o al menos no en sentido directo, los temas del encierro y el asedio prevalecerán en la cuentística piñeriana.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ Walter Benjamin, “Destino y carácter” en *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, p. 134.

¹⁰ Sobre la «literatura carcelaria» remito al lector a las investigaciones de Ana Casado Fernández: “Carlos Montenegro y la literatura carcelaria: espacio, cuerpo y violencia” en Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete Navarrete (eds.), *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*, Roma, 2013, pp. 137-146; “Cuerpo y poder en dos obras de la literatura carcelaria cubana: *Antes que anochezca* y *Perromundo*” en *Imposibilia. Revista Internacional de estudios literarios*, Núm. 4 (octubre 2012), pp. 120-137.

¹¹ Ana Casado Fernández, “Carlos Montenegro...” en *ibid.*, p. 137. Se trata de un texto acusatorio y testimonial que José Martí escribió a los 17 años, tras haber sido encarcelado por las autoridades coloniales. En él denuncia el maltrato impuesto a los jóvenes que habían luchado en la Guerra de Independencia (1868-1878) y atribuía responsabilidad al yugo español por el atraso de la isla.

Por otro lado, la preeminencia del «yo» evidente en el uso de la primera o tercera persona focalizada,¹² hace de la subjetividad la principal fuente de información de los relatos que analizaremos. Los personajes testimonian un reiterado extrañamiento respecto de las convenciones sociales y del mundo en el cual están insertos. De modo que a la concepción de destino se añade este aislamiento originado en una inadaptación o resistencia al exterior. El encierro constituye así “una respuesta tanto a las específicas condiciones de la realidad cubana, como a su condición geográfica como isla, que en sí significa *encierro*”¹³ –como señala Erika Müller en un trabajo sobre las dramaturgias de Piñera y Abilio Estévez–; al tiempo que el encierro irradia una concepción sobre las costumbres y formas concretas de socialidad en la cultura cubana.

El aislamiento de los personajes piñerianos funciona, asimismo, como una lectura de la resistencia de la subjetividad frente a los mecanismos opresores de las sociedades modernas, y de la consecuente alienación que esta deshumanización implica. De ahí que la señalada ahistoricidad quede profundizada por la reiteración del presente, la fragmentación de los personajes, y la ruptura con el tiempo cronológico. George Simmel describe con precisión esta experiencia de la modernidad sometida al presente, en la que “la vida no tiene sentido, (...) [en la] que lo absoluto y final en que consiste la recompensa por vivir escapan siempre a nuestra comprensión”.¹⁴ La observación de eso que el pensador alemán llamó “lo típico en lo singular; lo sistemático, en lo fortuito; la esencia y el significado de las cosas, en lo superficial y transitorio”,¹⁵ describen mejor esta mirada

¹² Como se verá más adelante, haré alusión a herramientas narratológicas como la «focalización», en especial las que Luz Aurora Pimentel sintetiza a partir de los postulados de Gérard Genette. La «focalización interna», según indica la estudiosa, es un punto de vista o perspectiva sobre el mundo que se caracteriza por un tipo de narración que “coincide con una mente figural; es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural”. En *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI / UNAM, 2008, p. 99. En el caso de los cuentos de Piñera, la focalización interna es fija, ya que por lo general se focaliza en un solo personaje que coincide con el narrador.

¹³ Erika Müller hace un recorrido por *Electra Garrigó*, *Aire frío*, *El no* y *Dos viejos pánicos*, en las que, en palabras de la autora, se manifiesta el espacio cerrado como proyección de un “sentimiento de encarcelamiento de los personajes” que atraviesa el miedo, la resistencia y la represión. En “Abilio Estévez, Virgilio Piñera y la claustrofobia: el espacio dramático cerrado y la Isla” en Janett Reinstadler y Ottmar Ette (eds.), *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2000, p. 145.

¹⁴ Georg Simmel citado en David Frisby, *Fragmentos de la modernidad*, Madrid, Visor, 1992, p. 89.

¹⁵ *Ibid.*, p. 112.

atenta a las minucias cotidianas. David Frisby señala, a propósito de Simmel, que “el elemento esencial del mundo exterior queda reducido a un flujo incesante y todos sus fugaces, fragmentarios y contradictorios momentos quedan incorporados a nuestra vida interior”.¹⁶ Así que frente a la opresión, la resistencia en esta cuentística operará en el terreno de una *erótica* de la imaginación, como posibilidad de resguardo y salvación.¹⁷

Como corolario a lo dicho, la insularidad de esta cuentística es eminentemente alegórica. Al no coincidir las imágenes que los relatos proyectan con elementos o tradiciones culturales identificables –como pasa con en esas imágenes de mordiscos a una montaña en “La montaña”, de un viaje interminable en cochecito para niños en “El viaje”, o del nado en seco de “Natación”–, nos vemos obligados a hacer una lectura mediatizada por otros elementos. Esta dispersión de las imágenes que caracteriza la escritura piñeriana e imita la condición archipiélica de desparpajo e indefinición, burla la posibilidad de concebir de un solo modo a la isla. Por eso es que la insularidad como aquí la planteamos podría definirse superficialmente como encierro, aunque atendiendo cuidadosamente la lectura, los significados se desdoblán, se vuelven alegóricos. La complejidad de la alegoría, dice Angus Fletcher, reside en que “tiene dos o más niveles significativos y su aprehensión requiere, al menos, dos actitudes mentales”, a diferencia del símbolo que opera sobre un ejercicio similar al de la sinécdoque, en el que una parte remite instantáneamente al todo. La escritura alegórica, precisa Fletcher, emplea “un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamientos correspondientes” que transmiten “aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales, o conceptualizaciones que no sean en sí mismas objeto de los sentidos, u otras imágenes, agentes, acciones, fortunas y circunstancias”.¹⁸

En el presente capítulo elaboro, primero, una disección del tiempo y el espacio, ya que considero que constituyen pautas de configuración narrativa, que a su vez permiten

¹⁶ David Frisby, *ibid.*, p. 94.

¹⁷ Sobre la noción de *eros* me he apoyado en algunas ideas de Georges Bataille, en especial las que afirman que en la literatura hay una vitalidad que confronta la muerte impuesta por la monotonía de la vida y del trabajo en el mundo moderno. Cfr. “La pura felicidad” en *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, p. 388.

¹⁸ Angus Fletcher, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002, pp. 26-27. Fletcher pone como ejemplo cuando se presencia una mascarada cortesana: “sin duda nos sentimos atraídos por los meros ornamentos de la obra, por el vestuario, el decorado, el baile, la música, etc., y pasar de este tipo de mundo sensual al de las ideas debe suponer un entrenamiento mental secundario.” En *ibid.*, p. 27.

ubicar el lugar del ser y de su quehacer en el mundo. Como se verá, los protagonistas de estos relatos no pueden escapar de su mundo e incluso, en algunos casos emplean alternativamente la imaginación como guarida. Profundizo además en el uso de recursos expresivos propiamente caribeños, como el histrionismo dramático y el *performance*, en el sentido atribuido por Antonio Benítez Rojo,¹⁹ con el objeto de dilucidar sobre el «yo» testimoniante. Conforme avanzo en el análisis reparo en que la insularización, que en un principio problematiza los acechos de la cultura y de la modernidad, hacia el final de la vida del autor se transforma en un predicamento que él mismo encarnará, cuando deba enfrentarse al olvido oficial de su obra y a la obligada marginación de su incidencia en la vida cultural cubana, un hecho que incide en su escritura.

Los cuentos que forman parte del presente análisis son: *El conflicto* (1942), “El álbum” (1944), “El viaje” (1956), “La montaña”, “Natación (1957), “El que vino a salvarme” (1967), “Salón Paraíso” (1975) y “*Ars longa, vita brevis*” (1977).²⁰

“La frialdad es aparente, el calor es mucho”

Una de las primeras características que nota el lector de los cuentos de Piñera es el tratamiento abstracto del espacio; inorganicidad que asimismo se traslada a los personajes. Los relatos prescinden de concreción: costumbres o arquitecturas que remitan a una época o memoria cultural están prácticamente ausentes. Son, hasta cierto punto, espacios sustituibles: los sucesos podrían tomar lugar en cualquier otro lugar. Esta suerte de universalismo también está presente en los personajes, a quienes difícilmente puede ubicárseles psíquica o culturalmente. A lo anterior se añade una austeridad en el uso del lenguaje, por lo general carente de adjetivaciones y complejidad metafórica, y la adopción de expresiones corrientes del español en extrema cercanía a objetos, personajes y hechos.

Fernando Valerio Holguín ha señalado sobre este lenguaje cuentístico que “tiene por objetivo establecer una ‘aparente’ distancia entre el lector y la narración aunque, en

¹⁹ Antonio Benítez Rojo, “Viaje a la semilla, o el texto como espectáculo” en *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea, 1998, pp. 259-286.

²⁰ Cfr. Anexo.

realidad, termina creando una ‘sutura’ a través de la perturbación del lector”.²¹ Según el crítico, esta “frialidad de los puros hechos” establece una objetividad emparentada con el grotesco.

Es verdad que “son fríos estos cuentos porque se limitan a exponer los puros hechos”,²² como señala el propio autor en su mini prólogo a *Cuentos fríos* de 1957. En ellos converge, efectivamente, la descripción «fría», racional y resignada ante el estado de cosas planteado, pues su objetivo consiste, según dice el autor, en develar “que la frialidad 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”.²³

El conflicto toma lugar en una cárcel y un patíbulo, como si se tratase de cualquier otra cárcel y patíbulo. A Teodoro, el personaje principal, “lo fusilarían la semana venidera. (...) [y] ante el caso particular de su próxima ejecución no cabía alterarse o conmoverse o hacer de ella un centro de universal atracción, ya que estas ejecuciones se sucedían en el tiempo y el espacio con la misma regularidad con que el día sucede a la noche o la piel herida la salida de la sangre”.²⁴ De Teodoro el lector desconoce cuál es su historia personal. Tan sólo sabemos que ha quedado sujeto a la lógica de una sucesión inalterable, planteamiento que además es reforzado por la ausencia de atributos: ni su temperamento, ni sus rasgos físicos se nos revelan. Luz Aurora Pimentel, señala que en todo relato “el espacio funge como una prolongación, casi como una *explicación* del personaje. (...) [E]ntre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación”.²⁵ Esta mutua implicación en *El Conflicto* queda sellada por la ausencia de caracterizaciones, lo que refuerza la lógica de alienación en la que se encuentra atrapado el personaje.

²¹ Fernando Valerio-Holguín, “La frialidad de los puros hechos. La perturbadora frialidad de los cuentos de Virgilio Piñera” en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002, p. 451.

²² Virgilio Piñera, *Cuentos fríos*, Buenos Aires, Losada, 1956, s/n.

²³ *Ibid.*

²⁴ Cito por la edición de *Cuentos Completos*, La Habana, Letras Cubanas, 2011, p. 90. En adelante las citas a los cuentos irán en el cuerpo del texto.

²⁵ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 79.

Sobre Teodoro, el lector desconoce su pasado, sólo sabe que su mujer es Luisa, hija del director de penales, y que él es un eslabón más de un engranaje inalterable que hará que se cumpla la ley. Pero un rasgo diferenciará a Teodoro de los demás –es decir, los miembros del pelotón de fusilamiento, su esposa, su suegro y el sacerdote que le confiesa antes de ser llevado al patíbulo–, y esto es, su determinación para jugar con la posibilidad de detener el tiempo “en su punto de máxima saturación”.

Narradores-protagonistas de otros relatos como “El álbum” (1944), “El infierno” (1946), “La montaña”, “Natación”, (1957) y “El que vino a salvarme” (1967), carecen incluso de nombre propio, por lo que la negativa a la denominación de sus atributos enfatiza sus identidades desdibujadas. Estos personajes describen su experiencia en el presente, además de repetir continuamente determinadas acciones. El personaje de “La montaña”, por ejemplo, emprende la tarea de engullir diariamente un pedazo de montaña sin aparente motivo; el de “El álbum” alquila una habitación en una casa de huéspedes y se mimetiza muy pronto con la demanda colectiva de presenciar durante meses la exhibición de un álbum fotográfico.

Alberto Garrandés ha señalado sobre los microrrelatos de Piñera que “el yo no perdió todos sus atributos, aunque las intimidades que nos es dado contemplar suelen desdibujarse, son precarias”.²⁶ En este extrañamiento del mundo reside la sutil delineación del «yo», que diferencia a los personajes de los demás. Por eso el origen vocal de estas narraciones recae en la conciencia de narradores-personaje, evidente en el uso de la primera o tercera persona focalizada. El testimonio de esta incomodidad, así como el juego con los límites y posibilidades de la imaginación, dota a estos personajes de cierta forastería respecto de su mundo.

Como ya lo he señalado, la presencia de la forastería irradia, en gran parte, del mismo autor. Thomas F. Anderson señala que fueron tres los factores que definieron la existencia marginal de Piñera en La Habana: sus orígenes provincianos, las desavenencias

²⁶ Alberto Garrandés, “Textos capsulares: el sujeto distópico” en *La gaceta de Cuba*, Núm. 4 (julio-agosto 2012), p. 11.

económicas y su homosexualidad.²⁷ De tal suerte que esta excentricidad y escepticismo propios de quien no se dejaba engañar fácilmente por la simulación, las convenciones y la moral, contribuyó a que Piñera modelara una mirada lacónica, cautelosa y casi racional en sus cuentos, en la que además, converge la expresión de una experiencia íntima.

Sucesión y ruptura entre tiempo interior y exterior. “De cualquier modo seré emplazado”

El conflicto es uno de los relatos más importantes de Piñera, debido a su magistral tratamiento espacial y temporal y su asociación con la pérdida de voluntad en el seno de una “sociedad bienpensante”, como señala Celina Manzoni.²⁸ Con el desapego característico de los relatos *De fusilamientos* de Julio Torri (1940) o de la noveleta de Kafka, *En la colonia penitenciaria* (1919), *El conflicto* inaugura el tema del encierro en la cuentística de Piñera, desarrollado a partir de una fría concepción sobre la vida y su sinsentido en términos modernos. Llama la atención que este primer relato que el autor publicó a modo de folletín en Cuadernos de Espuela de Plata en 1942, rebasa las treinta páginas, un hecho inusual considerando la asidua incursión del autor en ese tiempo en la minificción.²⁹

Cuatro secciones conforman el relato: I Preludio, II Transmutación, III Interludio y IV Fusilamiento. En todas ellas el espacio es una cárcel, excepto el Interludio que transcurre en el departamento donde residen Teodoro, el personaje principal y su esposa Luisa. Los segmentos narrativos son simultáneos, o mejor dicho, variaciones sobre un mismo hecho. Tanto la cárcel como el departamento están mutuamente referidos, en el sentido en que aquella contribuye a atribuir como celda el hogar de Teodoro.

²⁷ Thomas F. Anderson, *Everything in Its Place. The life and works of Virgilio Piñera*, USA, Bucknell University Press, 2006, p. 21.

²⁸ Celina Manzoni señala: “Por su audacia en la ruptura de la lógica y por la irrisión que ejerce sobre los valores morales de una sociedad bienpensante ‘El Conflicto’ sigue siendo un texto inquietante que se apoya además en la intensidad con que el protagonista lucha por oponerse a la lógica sancionada socialmente a través de argucias y argumentaciones contradictorias.” En “Prólogo” a Virgilio Piñera, *Cuentos selectos*, Buenos Aires, Corregidor, 2009, p. 15.

²⁹ Los catorce cuentos aparecidos en *Poesía y Prosa* (1944) son minificciones, exceptuando “El álbum”. La edición argentina de *Cuentos fríos* (1956) incluye, además de aquéllos –a excepción de “La gata”– seis más escritos en 1946 y 1956, en el contexto de la estancia argentina del autor entre 1946 y 1958.

Luisa, la hija del director de penales y esposa de Teodoro, le ha ofrecido a éste escapar de la cárcel, pero la respuesta de él es contundente: “¡No, nunca, no!” (p. 91). Se resiste a huir y se ovilla en su frazada. Morir le resulta secundario porque le apremia salvar su alma a través del juego mental con las posibilidades del tiempo, un obsesivo ejercicio que considera necesario para encontrar la respuesta a su salvación y la “del mundo entero” (p. 99). Su cuerpo, señala, le es prescindible (p. 109), y se enfrentará a su fusilamiento “que quedará detenido en su punto de máxima saturación” (*id.*). “La no ingestión del desayuno nada detendría porque contra dicha lógica se oponía una tiránica voluntad de poder” (p. 95),³⁰ así que ante la ineluctable sucesión, Teodoro se aventura a desafiar el tiempo cronológico.

El segundo apartado, “Transmutación”, y el último, “Fusilamiento”, funcionan como espejo: el mismo principio les gobierna. Los lugares no se modifican –el patíbulo de la cárcel–, las acciones tampoco, exceptuando la conversación que sostienen Teodoro y su verdugo, el oficial, cuyo diálogo varía en función de “realizar lo ineluctable” o por el contrario, dejar sin realizar “lo ineluctable”. Mientras que en “Transmutación” el protagonista insiste al oficial que el objetivo es “impedir la realización del suceso” (p. 98), en el segundo aquél le ordena a éste realizar los sucesos “sin dejar uno irrealizado”, para poder descartar “la presencia de lo ineluctable” (p. 108). Un segmento antes, en el “Interludio” Teodoro aparece en su casa aterrorizado ante la posibilidad de quedar atrapado en ella. Es posible aducir que el Interludio sucede de manera simultánea a lo que acontece en la cárcel. Esta sobreposición de los hechos construye un juego compositivo, que posibilita que el narrador despliegue algunas claves de lectura sobre el destino del protagonista.

La simultaneidad, si bien bifurca las interrogantes de Teodoro, contribuye a profundizar la fragmentariedad de un mundo inexorable e incognoscible. Es posible inferir, en este sentido, que la síntesis del mundo –por decirlo en términos kantianos– queda cancelada, razón por la que hacia el final el personaje señala que la saturación

³⁰ Sobre este relato, Alberto Abreu Arcia señala que “[e]star en el tiempo, para el protagonista, es algo más que un fenómeno fechable: es enfrentarse a una angustia disyuntiva que rebasa las abstracciones y conceptos, a través de los cuales identificamos al tiempo.” En *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*, La Habana, Unión, 2002, p. 44.

podría correr el riesgo de convertirse en la “imagen espantosa de un hombre que en mitad de un camino se contempla, retrocediendo en su avance y avanzando en su retroceso...,” (p. 109), como cuando Teodoro manifiesta sentirse atrapado en el “Interludio” y emprender la huida de su propia vida: “sucede que debo imperiosamente dar fin a un suceso detenido en su punto de máxima saturación. [...] Es precisamente que estoy detenido en el tiempo; que no avanzo ni retrocedo” (pp. 104-105). La variante devela la otra cara de la saturación del tiempo, pues de lo que se trata es de encontrar una respuesta universal a la liberación del calabozo que la vida conyugal y el trabajo le han impuesto en esos “sucesivos sucesos que nunca hacemos suceder” (p. 104). Se trata así, de echar a andar un método que se propone, como dice el verdugo en complicidad con Teodoro, detener “desde el beso a la amada hasta el ligero movimiento de una mano que toma la brillante pluma del loro” (p. 101), es decir, suscitar “una duración que se enamora” (p. 101), y abandonarse en el privilegio de la belleza.

La perspectiva ontológica del tiempo escinde así la capacidad sintética de la narración, es decir, parcela lo que Paul Ricoeur define como aquello que “contribuye a unir lo que la especulación desune”.³¹ *El conflicto* no sintetiza el binarismo irreconciliable entre el tiempo psicológico (agustiniano) y el tiempo aristotélico o del mundo –síntesis que según el filósofo francés constituye a toda narración– debido a que la conjetura y el juego del tiempo descolocan al sujeto respecto de las convenciones sobre su integración en el espacio. Bien dice Alberto Abreu Arcia que “la descronologización del relato, mediante la repetición, implica, por una parte, la abolición de la lógica de lo temporal y, por otra, su profundización existencial”.³² La forma narrativa no unifica la sucesión del mundo –relativamente autónoma– con la del alma en el presente.³³

³¹ Al respecto, me remito al trabajo de Paul Ricoeur sobre el tiempo agustiniano o psicológico, y el tiempo cosmológico o aristotélico. En “Tiempo del alma y tiempo del mundo” en *Tiempo y narración*, Vol. III, México, Siglo XXI, 1996, pp. 643-661.

³² Alberto Abreu Arcia, *op. cit.*, p. 46.

³³ La escisión entre temporalidad y conocimiento es un fenómeno propio de esta crisis de representación en los relatos de Piñera. En la medida en que el tiempo y el conocimiento no logran concordar o coexistir, la disposición de la trama a su vez no puede cumplir con los requisitos clásicos, como la imitación de acciones o la tensión.

Comentario aparte, Antón Arrufat ha dicho sobre el tiempo en estos cuentos que: “con pareja indiferencia su ordenamiento temporal lo mismo adelantaba que atrasaba. La sucesión para él (...) formaba

Aunado a lo anterior, la conciencia de Teodoro no es depositaria de memoria; el presente y el instante son sus sostenes, es decir, eso que él mismo denomina como la posibilidad de atrapar la “viscosa lamprea” (p. 110). Su móvil reside en la esperanza de poder experimentar la belleza, el placer, la sensorialidad y en síntesis, el verdadero conocimiento del mundo. “¡Qué maravillosa sutileza para definir la condenación! –dice el personaje a su verdugo hacia el final del relato– Sí, el deseo de conocer” (p. 109). Porque este conocimiento evitaría petrificar la vida en una “escandalosa y monótona cronicidad” (p. 96).

De la realización o no realización del suceso, este juguetón narrador nos remite a una problemática de segundo nivel: Teodoro se empeña en separar el poder inquebrantable de la ley, de la cancelación de su “fusilamiento”, en el sentido que el primero obedece a la sucesión temporal (en teoría “externa”), y el segundo a las capacidades mentales para desafiar un hecho. Pero la celada del relato reside en dar la impresión de separar dos componentes de un axioma. Sólo que la justicia que despliega el relato se caracteriza por el abandono de los dioses, lo que permitirá que se impongan leyes inviolables que le señalarán “al hombre qué puede hacer y, al mismo tiempo, qué no puede hacer”, como dice señala aquel filósofo argentino que Piñera conocería en la Argentina, Vicente Fatone. Las posibilidades que conjetura el personaje son tan sólo ficciones de una meticulosa imaginación, porque “nada puede imponerle nada al hombre porque el hombre es *parte* de nada. El hombre nunca es parte; todo forma parte del hombre; y por eso el hombre es quien impone la ley”³⁴ y no Dios, dice Fatone. La sucesión en estos términos no es otra cosa que una imposición colectiva.

Por eso el tiempo en este cuento es engañosamente aristotélico. Como en Kafka, la voluntad colectiva determina el destino, y la existencia, entonces, se vuelve prescindible, porque lo que se manifiesta no es el genio del hombre frente a los dioses,³⁵ sino el esclavo

parte del reino de la voluntad o del reino del deseo. El tiempo era, en gran medida, ejercicio de su anhelo imaginativo”. En *Virgilio Piñera entre él y yo*, La Habana, Unión, 2012, p. 41.

³⁴ Vicente Fatone, *Introducción al existencialismo*, Argentina, Columba, 1962, pp. 18 y 19 respectivamente.

³⁵ Walter Benjamin señala que lo sublime de la tragedia griega radica en el nacimiento del genio en un hombre pagano que ha advertido a sus dioses que es mejor que ellos. En Walter Benjamin, “Destino y carácter”, *op. cit.*, p. 134.

de la normatividad social. Esta conciencia sin memoria, al menos es, conciencia crítica de lo inhabitable.

El tiempo, según se propone, no obedece al ritmo del universo, y consecuentemente no es autónomo ni universal. Aquí el tiempo depende de normas históricamente consensuadas, que disponen a su arbitrio el destino de un culpable. La desolación y deshumanización, como elementos constitutivos de este aparente tiempo exterior –tal como lo determina el ineludible fusilamiento–, se oponen al débil repliegue de Teodoro en su frazada, pero fundamentalmente a su subjetividad reflexiva y creadora. De este modo Teodoro podrá fulgurar de entre el desolador encierro.

Como ya lo habían anunciado antiguamente las «furias» al convertirse en «euménides», y transformar la ley en derecho, la justicia no es responsabilidad divina.³⁶ Este tema, que Piñera empata con los motivos de *Las furias*, se lo explica de este modo a su amigo Lezama Lima, en una carta de julio de 1941.

yo no podré nunca conocer o gozar nada. Advierte que en *Las Furias* hay dos «momentos» que expresan dos «movimientos». Se pide al amor su goce, pero viene enseguida el tema de la indecisión. Inmediatamente se solicita a las furias este mismo goce, pero también se teme la satisfacción, la felicidad del goce prometido. Es, si tú quieres, el tema de *El conflicto*; el único tema que me interesa; es mi teoría de las destrucciones...³⁷

La justicia de *El conflicto* es la de las cosas y leyes como son. Al antihéroe piñeriano se le impone un destino que paradójicamente le implica, ya que también es heredero del mundo que le juzga y le inculpa. Sobre esta ley piñeriana, Witold Gombrowicz escribió un comentario, a propósito de los *Cuentos fríos* (1956) de su amigo cubano, en el que profundiza en la mirada agnóstica de estos cuentos. Probablemente escrita en los años sesenta, el polaco señala lo siguiente:

³⁶ En la antigua mitología, Orestes vengó la muerte de su padre Agamenón, asesinado por el amante de su madre Clitemnestra, lo que resulta en su persecución por parte de las Furias. Atenea, quien refugia al culpable, convoca a un juicio de doce jueces, quienes dividen su voto en partes iguales. El voto de calidad de Atenea declara la inocencia de Orestes. Es así como el tránsito de las Erinnias (Furias) a las Euménides equivale al tránsito del destino regido por los dioses y la venganza, al nacimiento del derecho entre los hombres, es decir, el fundamento jurídico.

³⁷ Carta de Virgilio Piñera a José Lezama Lima en *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, Edición del Centenario, La Habana, Unión, 2011, pp. 35-36.

En *Cuentos fríos* Piñera (...) quiere hacer palpable la locura cósmica del hombre que se devora a sí mismo mientras rinde tributo a una lógica insensata. Su rica imaginación le permite mostrarnos el contraste sangriento entre el hombre y su ley. Nos referimos a esas leyes nuestras surgidas de las costumbres, la razón, la vida gregaria y, esencialmente, de la necesidad intacta de un orden, por mucho que este aplaste lo tiernamente humano. Piñera es un moralista que se estrella contra dos grandes ausencias: la ausencia del alma y la del Ser trascendente.³⁸

Por su parte, el escritor argentino Alfonso Fernández de Obieta, en una carta de 1942, le externa a Piñera que tras leer este primer relato, le había parecido de una “metafísica irrefutable”.³⁹

Pareciera, como indicara Alberto Camus, un escritor tan admirado por Piñera, que el universo ha sido “privado repentinamente de ilusiones y de luces”, y ante él “el hombre se siente extraño”, pues el sueño “necesario de la vida” ha quedado en el exilio”.⁴⁰ Bien dice Gombrowicz que “estos relatos dirigen sus sarcasmos contra la necia vacuidad del mundo y de la existencia”.⁴¹

La patente discordancia entre el tiempo del mundo (o cosmológico) y el tiempo del alma (o psicológico) en *El conflicto* entrega una percepción no armónica del espacio-tiempo. Teodoro emplea su imaginación para desafiar lúdicamente su destino, lo que además dispone compositivamente el relato, en el sentido que las conjeturas del personaje ordenan los segmentos narrativos y producen el efecto de simultaneidad espacio-temporal.

³⁸ Gombrowicz en Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*, La Habana, Unión, 2011, pp. 184-185.

³⁹ Carta de Adolfo Fernández de Obieta a Virgilio Piñera, agosto de 1942, en *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, op. cit., p. 41. Como mencioné en el Capítulo 1, el hijo de Macedonio Fernández y Piñera comenzaron una relación epistolar en 1942.

⁴⁰ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada / Alianza, 1997, p. 18. Thomas F. Anderson repara que en 1963 Piñera escribe una carta a su amigo Humberto Rodríguez Tomeu en el que se comenta que se encuentra relejendo *La Peste* (1947). Ello demuestra la permanencia del autor argelino en las lecturas de Piñera. En Thomas F. Anderson, “Piñera corresponsal: Una vida literaria en cartas” en Jesús Jambrina (ed.), *Una isla llamada Virgilio*, Miami, Stockcero, 2015, p. 55

⁴¹ Gombrowicz en Carlos Espinosa Rodríguez, op. cit., p. 185.

Las lecturas de Kafka y la experiencia de la cárcel

Habría que reparar, en este orden de ideas, que al lado de Jorge Luis Borges y María Zambrano, Piñera constituye uno de los primeros receptores de Kafka en Hispanoamérica. Esta primera etapa de recepción “que va de 1925, año en que se publicó la primera parte de ‘La metamorfosis’ en la madrileña *Revista de Occidente*, hasta 1945, fecha (...) que marca el fin de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la canonización literaria del autor”.⁴² A partir del inicio de la Guerra Civil en España en 1936 las primeras traducciones de este autor se dieron a conocer en América Latina. Que Borges, Zambrano y Piñera converjan en esta primera recepción tiene que ver con su participación en un repertorio de lecturas compartido a lo largo del continente, en cuyo telón de fondo estaba la publicación española. Jorge Luis Borges tenía ya varios años vinculado a esta revista cuando en 1935 publicó “Las pesadillas y Franz Kafka” en *La Nación*. Su lectura permite establecer algunas líneas temáticas que recupera en términos afiliativos. Del autor de *La metamorfosis* le interesa, según entiende, el hecho no evocar nada, o mejor dicho, de disociar el sueño de lo real, “de resistir como pura alucinación”.⁴³

Las dos lecturas posteriores aparecerían en las cubanas *Espuela* y *Orígenes*. Éstas permiten ver el modo en que, al la luz del autor checo, ideológicamente se percibía el hecho artístico y el tiempo histórico; asimismo permiten reparar en los derroteros y diferencias de las dos sensibilidades principales que surgieron en la generación de Piñera. María Zambrano y Piñera mantuvieron una relación de amistad de larga data y una interlocución intelectual intensa y respetuosa, aunque no precisamente afin.⁴⁴ En “Franz Kafka, mártir de la miseria humana” (1941),⁴⁵ Zambrano atribuye a la época histórica y al “terrible paisaje de nuestra Europa actual” la manifestación de un abismo y de una

⁴² Julieta Yelin, “¿De qué está hablando? Las primeras lecturas de Kafka en el ámbito hispanoamericano” en *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*. Centro de Estudios de Literatura Argentina / Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR. Rosario, Argentina, 2009, p. 1. Disponible en: http://www.celarg.org/int/arch_public/yelin,_julieta.pdf [Última consulta 13 julio de 2016].

⁴³ *Ibid*, p. 6. Yelin señala que la lectura de Borges se desprende de la reseña que José María Tenreiro escribió para *Revista de Occidente* en junio de 1927, misma que constituye la primera aproximación a Kafka en nuestro idioma.

⁴⁴ Al respecto remito al lector al valioso artículo de Jorge Luis Arcos: “María Zambrano y Virgilio Piñera o el diálogo de la intensidad” en *República de las letras. Revista de la Asociación Colegial de Escritores de España*, Núm. 114, pp. 185-190.

⁴⁵ En *Espuela de Plata*, núm. H (agosto de 1941), pp. 3-8.

“destrucción siniestra” en *La metamorfosis*, destrucción por la cual el hombre se convierte en “extraño animal” y lo desvincula de la redención. En esta lectura se percibe un distanciamiento de la deshumanización, la angustia y el vacío como síntomas de época. Por su parte, en “El secreto de Kafka”⁴⁶ Piñera sitúa en su ensayo la importancia de la invención literaria por encima de toda verificación teológica, y enfatiza la necesidad de trascender aquélla a través de buenas dosis de “cargas de actualidad”. Si los conflictos de la conciencia moderna, según plantea Piñera, no conducen a la libertad, al menos la “sorpresa literaria” tiene como divisa propia demostrar que la imaginación “tiene el poder de apartar ese ‘horror de la actualidad’”.⁴⁷ El mundo deshumanizado que hereda su personaje Teodoro, el mismo que le impone su destino, le ofrecerá únicamente la posibilidad de marchar sin cesar hasta su muerte. En venganza, “la invención” hará suya, aunque sea de manera fugaz, una parcela de vitalidad.⁴⁸

Pocos años después, aparecerá en *Orígenes* el imprescindible ensayo “La Cuba secreta” de María Zambrano. En él, la sibila de Málaga emparenta la mirada piñeriana con la angustia y el desamparo que anteriormente había advertido en relación a Kafka. Comienza diciendo: “tópico de hoy es la angustia. (...) Como tópico rueda ‘la angustia ante la nada’ de los que hacen del vacío el padre de todas las cosas”. La poesía, en cambio, dice Zambrano, inicia en la “sobreabundancia del ser y sus riquezas”.⁴⁹ Descubre en las escrituras de Lezama y Gastón Baquero la prueba de una “suntuosa riqueza de la vida” y una poesía que “comienza en la sobreabundancia del ser”. Y sin que omita hablar del amigo divergente, señala después que “la poesía de Piñera por su actitud roza la novela de

⁴⁶ *Orígenes*, núm. 8 (invierno de 1945), pp. 42-45.

⁴⁷ Cito por Virgilio Piñera, “El Secreto de Kafka” en *Poesía y Crítica*, México, CONACULTA, 1994, p. 233.

⁴⁸ Es interesante reparar que en el ensayo de Piñera converge otra lectura que tiene que ver con la circulación de materiales provenientes de los Estados Unidos. En su ensayo Piñera recurre a una fuente norteamericana, el *Partisan Review*, en concreto al artículo de Hannah Arendt de otoño de 1944: “Franz Kafka: A Revaluation”. Esta heterodoxa revista neoyorquina de izquierda, fundada en 1934, era conocida por José Rodríguez Feo, tal como lo sugiere la traducción que hizo de una entrevista a Marc Chagall, aparecida en el primer número de *Orígenes* (primavera de 1944) y que previamente se publicó en *Partisan Review*, según indica Roberto Fernández Retamar en su texto “«Orígenes» como Revista” en *Thesaurus*, Tomo XLIX, Núm. 2 (1994), p. 307.

⁴⁹ María Zambrano, “La Cuba secreta” en *Orígenes*, núm. 20 (invierno de 1948), p. 5.

un Faulkner, de Kafka, en las que el mundo dejado a su albedrío, se convierte en máquina”.⁵⁰

Una segunda matriz de *El conflicto* permite advertir la presencia de elementos biográficos vinculados al hecho de que Piñera fue testigo de las represiones y detenciones estudiantiles que tomaron lugar durante la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933), periodo cruento que dejó como saldo el asesinato de numerosos obreros y estudiantes. En ese tiempo, Piñera cursaba el bachillerato en Camagüey y asistía a las reuniones de una célula clandestina, motivo por el cual fue detenido en 1931 junto con dos de sus hermanos, y permaneció 48 horas en la cárcel.⁵¹

Un segundo hecho relacionado a la experiencia de la cárcel nos remite a los inicios de la amistad entre José Lezama Lima y Piñera. Tras haber concluido sus estudios en Derecho, Lezama comenzó las gestiones para la fundación de la revista *Espuela de plata*, tiempo en el que además trabajó como abogado (entre 1940 y 1945) para el Consejo Superior de Defensa Social, ubicado en la Cárcel de La Habana, en el castillo del Príncipe.⁵² Durante 1940 y algunos meses de 1941 los dos poetas se frecuentaron asiduamente. Dicho Consejo Superior era un organismo de reciente creación que había sido fruto de la moderna Constitución de 1940. La contratación de Lezama tenía que ver, según señala Rafael Rojas, con su tesis en derecho penal: “La responsabilidad criminal en el delito de lesiones”, una reflexión vinculada a la primera revista de Lezama, *Verbum*, en la que se publicaron numerosos artículos “que sintetizaban el perfil humanístico de aquella formación universitaria”;⁵³ una formación que cuestionaba la legislación penal de corte positivista que fue vigente hasta 1940. Fue así que Lezama se formó en una concepción neotomista del derecho, vinculada a Roma y a la ley cristiana universal, para la que el «castillo» simbolizaba el lugar de la resurrección.⁵⁴ En las antípodas, señala Rojas, como también Piñera, “pensaba que lo más ‘mortificante’ de las leyes era su precedencia,

⁵⁰ *Ibid*, p. 8,

⁵¹ Thomas F. Anderson, *Everything in its place...*, *op. cit.*, p. 20.

⁵² Rafael Rojas, “Lezama y los castillos” en Luzelena Gutiérrez de Velasco y Sergio Ugalde Quintana (eds.), *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, México, El Colegio de México, 2015, p. 27.

⁵³ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 41.

es decir, esa condición de estar siempre dadas por la historia y las costumbres, de anteceder irremediabilmente al individuo, que ve su libertad limitada que nace”.⁵⁵ No puede pasarse por alto el hecho de que, con seguridad, Piñera tuvo a bien escuchar de Lezama lo que sucedía al interior de estas cárceles. No obstante, como lo he venido argumentando en relación a María Zambrano, su sensibilidad versaría en sentido opuesto al de su amigo, es decir, hacia los castillos kafkianos y los laberintos de la orfandad, tal como lo expone su ensayo.

El tiempo del final

“El que vino a salvarme” un relato que se separa más de veinte años de *El conflicto*, está fechado por el autor en 1967, escrito probablemente después del último viaje que Piñera realizó a Europa (en octubre de 1964). Resulta esencial puntualizar que el cuento recupera la preocupación por el tiempo, pero esta vez de manera más íntima y personal. El narrador-protagonista desea averiguar la hora exacta en la que le llegará su muerte. Como Teodoro, busca mediar entre el tiempo «exterior» o de la sucesión enajenante, y el tiempo «interior». Del personaje sólo sabemos que después de presenciar el asesinato de un hombre en los sanitarios de un cine se obsesiona con tener la misma suerte de ese que llama un “ajusticiado”. Esta “justicia irregular”, como él mismo la llama, es decir, asesinar por venganza, la asume como la justicia que le concederá saber con exactitud su final. Le interesa aprehender este imposible porque sabe que

se habita el infierno que cada cual construye: sus paredes son pensamientos; su techo, terrores y sus ventanas, abismos... Y dentro, uno helándose a fuego lento, quiero decir, perdiendo vida en medio de tantas llamas que adoptan formas singulares, «a qué hora», «un martes o un sábado», «en el otoño o en la primavera...»

Y a continuación agrega:

(...) Me he convertido en un acabado espécimen de un museo de teratología y al mismo tiempo soy la viva imagen de la desnutrición.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 39.

(...) Sin embargo, lo que la cabeza contiene sigue pensando y pensando en su idea fija; ahora mismo, en este instante, en mi cuarto, tirado en la cama, con la muerte encima, con la muerte. (pp. 251-252)

La búsqueda de los retazos de su desdibujada identidad le permitirá asistir a una suerte de intratemporalidad,⁵⁶ que el lector vislumbra cuando el protagonista delira en su lecho de muerte. Al ver el rostro de su padre fallecido en una fotografía, y posteriormente el de un joven desconocido en el espejo de su habitación, repara que: “Volví de nuevo a mirar la foto y creí advertir que la cara de mi padre estaba como enfurruñada (...) como si se la hubiera maquillado para hacer un personaje de tragedia” (p. 252). Pero su predecesor de sangre no motivará en él la posibilidad de reconstruir su vida y su pasado –como se esperaría–; su desdibujada identidad permanece misteriosamente hasta el final. El “personaje de tragedia” –¿su padre?, ¿acaso él mismo?– le permitirá reflexionar –objetivamente y como si se tratase de un doble– sobre las consecuencias de su senilidad y de la razón por la cual “un extraño y su rostro son solo parte de la realidad-irrealidad que se padece” (*id.*). Las fronteras entre estos dos universos, como se aprecia, no guardan relación alguna con la posibilidad de ser redimido en un «más allá». No hay, en este final de vida, nada que remita a una trascendencia espiritual, porque “El que vino a salvar[lo]” puede ser producto de la imaginación del personaje, o bien la consecuencia de su convicción en el acto de “justicia irregular”, ese que le concederá saber cuál será la hora exacta de su final. Porque esta justicia consiste en confesar que no se ha comprendido la vida, como diría Camus, y que “morir voluntariamente supone que se ha reconocido, aunque sea instintivamente, el carácter irrisorio de esa costumbre, la ausencia de toda razón profunda para vivir, el carácter insensato de esa agitación cotidiana y la inutilidad del sufrimiento.”⁵⁷

⁵⁶ Dice Paul Ricoeur: “la intratemporalidad, o el ser -‘en’-el-tiempo, manifiesta rasgos irreductibles a la representación del tiempo lineal. (...) Ser -‘en’-el-tiempo es, ante todo, contar con el tiempo y, en consecuencia, calcular. Pero debemos recurrir a la medida, precisamente, porque contamos con el tiempo y hacemos cálculos; no a la inversa”. En “Tiempo y narración. La triple *Mimesis*”, en *Tiempo y Narración*, Vol. I, México, Siglo XXI, 1995, p. 127.

⁵⁷ Albert Camus, *op. cit.*, p. 18.

No hay, como se aprecia, una concepción metafísica de la vida en *El conflicto*, lo que explica por qué la mente y, específicamente la imaginación, transforman la venganza ordinaria y la irregularidad de la ley a favor de sí, es decir, a favor de dar origen a una trascendencia que emana de sí misma.

Mientras que en *El conflicto* la ley es inquebrantable y en la mente reside la posibilidad de “saturar el tiempo” y vivir un instante de belleza, en “El que vino a salvarme” la ley se altera a favor, a través de una suerte de suicidio de esa vida que ha sido condenada a la ley, a la sucesión y al presente. Finalmente, esta escisión del «yo» manifiesta que la insalvable ruptura entre el ser, el mundo y el tiempo, dispersan toda posibilidad de concebir una síntesis, una totalidad. La fragmentación del mundo y del «yo» no son sino consecuencia de una inexorable deshumanización.

Soledad y entorno. “Cada hombre comiendo fragmentos de la isla”

En brevísimos relatos como “La montaña” y “Natación”, fechados en 1957 por el autor, se hace patente una denodada resistencia al entorno. El narrador-protagonista de “La montaña” decide devorarse poco a poco una montaña de mil metros de altura (p. 155) deglutirla por el resto de sus días y, si tiene suerte, modificar el espacio aunque los demás adjudiquen que la pérdida de “redondez y altura” se deba a “trastornos geológicos” (p. 155). Su tragedia, nos confiesa, reside en que no se le reconocerá esta empresa, a pesar de estar seguro de ejecutarla por el resto de sus días, ya que representa la única alternativa para manifestar su silenciosa insatisfacción. Comerse la montaña constituye un acto menudo, repetitivo, diario, casi invisible y sin finalidad. A nadie ha comunicado su proeza; tan sólo regresa a “casa con el cuerpo molido y con las mandíbulas deshechas” (*id.*), pues si le dijera a su “vecino de seguro que reiría a carcajadas o [le] tomaría por loco” (*id.*). Solitario y extraño, el personaje elige esta prueba definitiva y trágica: establecer una relación de deglución con un entorno que de antemano sabe que es indomable. No obstante, el automandato no modifica su aislamiento, sino que acentúa su silenciosa locura. Su destino queda así sellado por el resto de sus días.

Por su parte, el hablante de “Natación” quiere aprender a “nadar en seco”, ya que no le representa ningún riesgo hundirse: sabe que está en el fondo y por lo tanto, “ahogado de antemano”. “No voy a negar que nadar en seco tiene algo de agónico”, confiesa el personaje “al par que se agoniza uno está bien vivo”; lo que importa es que “la ausencia de agua evitará que nos hinchemos” (p. 153). En su negativa a enfrentarse al agua y sobrevivir a ella, el personaje se impone un hábito novedoso y extraño. La hostilidad del entorno queda velada en esta lógica insistente y repetitiva, que se refuerza en la sutil reprobación que a los demás provoca el comportamiento del protagonista: “Al principio mis amigos censuraron esta decisión. (...) Felizmente ya pasó la crisis. Ahora saben que me siento cómodo nadando en seco. De vez en cuando hundo mis manos en las losas de mármol y les entrego un pececillo” (*id.*). El hecho de que no afecte a los demás, le permite continuar su empresa. El espacio que imaginariamente ha transformado para prescindir del agua y poder repetir su “nado en seco”, pone de manifiesto el velado, pero enfático rechazo del personaje a las circunstancias espaciales. Es así como este destino irresoluto –acentuado por el característico final abierto de los microrrelatos piñerianos– perpetúa las acciones en una especie de presentificación dada por la repetición de los actos.

Las relaciones entre personajes y mundo en estos últimos dos cuentos son irreconciliables, sobre todo porque aquéllos emprenden un desafío del que no obtendrán beneficio ni cambio alguno, ni en ellos, ni en el entorno. Su destino lo enfrentan con esa extrañeza con la que los demás conciben su comportamiento. En 1938, en plena etapa de formación, Piñera había escrito a su amigo Emilio Ballagas en la misma tónica con la que Camus había manifestado la imposibilidad de conseguir la paz, excepto a través de la negación del saber y de la vida:⁵⁸ “A la humanidad hace falta que cada hombre que la integra a ella se vaya por sus caminos en soledad y silencio, a ver si de tal manera nos encontramos el alma, tan perdida, tan extraviada”.⁵⁹ Sus palabras dejan ver afinidades

⁵⁸ Dice Camus: “Extraño a mí mismo y a este mundo, armado únicamente con un pensamiento que se niega a sí mismo en cuanto afirma, ¿qué condición es ésta en la que no puedo conseguir la paz sino negándome a saber y a vivir”. En *ibid*, p. 35.

⁵⁹ Carta de Piñera a Emilio Ballagas, La Habana, julio de 1939 en “Cartas de Piñera a Emilio Ballagas” en *La Gaceta*, Núm. 4 (julio-agosto de 2012), p. 24

que convergen con el existencialismo de Camus, y en especial con *El mito de Sísifo* que “ha de haber sido una suerte de Biblia” para el autor de *Aire frío*.⁶⁰

En estos cuentos no aparece, como en la obra de Kafka, la figura del juez decadente; en el lugar de los acusadores escondidos bajo las sombras, se impone una implacable y persecutoria voluntad colectiva. Walter Benjamin señala que la víctima de estas imposiciones naturalizadas es “el sujeto del destino [que] es indeterminable”,⁶¹ es decir, el sujeto ordinario y anónimo. Los protagonistas de “Natación” y “La montaña” deciden nadar en seco y comerse poco a poco una montaña, respectivamente, sin que alteren o intervengan su mundo, ni tampoco se les conceda devenir. Su destino es hermético porque el mundo no les representa una morada.

Reinaldo Laddaga advierte que las estéticas de Piñera, Juan Rodolfo Wilcock y Felisberto Hernández son discursos de “una apatía secretamente atormentada”,⁶² que prefieren el balbuceo a testimoniar un origen; que optan por el placer “indigente”, en vez de integrarse a una matriz fundacional. Indigente por tratarse de una literatura que se entrega a explorar el abandono del sí, que se obsesiona en componer escenarios que derivan en lo intrascendente. La desgracia y soledad de los personajes piñerianos, su condición insular, son elementos que distinguen a la literatura moderna legada por un poeta muy admirado por Piñera: Charles Baudelaire. El cubano emprende, como el francés, la búsqueda tras “el extravío de la aureola”, una de las expresiones más emblemáticas sobre la pérdida de referentes fundacionales y la imposibilidad de la salvación. Como también lo supo Kafka, la destrucción del mundo deshumaniza.

Antón Arrufat ha señalado sobre las semejanzas profundas entre Piñera y Baudelaire que ambos “[f]ueron poetas de la vida urbana y la modernidad. (...) Atentos a la poesía de la vida cotidiana, revelaron situaciones grotescas, existencias inútiles en los repliegues de las grandes ciudades, el nexo de la ternura con la ironía”.⁶³ Como buen

⁶⁰ Enrico Mario Santí, “El fantasma de Virgilio” en *Por una politeratura. Literatura hispanoamericana e imaginación política*, México, CONACULTA / El Equilibrista, 1997, p. 205.

⁶¹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 134.

⁶² Reinaldo Laddaga, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Buenos Aires, 2000, Beatriz Viterbo Editora, pp. 21.

⁶³ Antón Arrufat, *op. cit.*, pp. 36-37.

“contemporáneo de Sartre y Beckett –dice Duanel Díaz Infante–, Piñera difiere en cambio de Baudelaire en su decidido distanciamiento del esteticismo, propio de una época donde la belleza, como la divinidad ha muerto”.⁶⁴ La negativa piñeriana a la «elegantización» del lenguaje profundiza la experiencia del vacío y de hostilidad.

El Caribe y el espectáculo. “Cuando el hombre de hoy vaya al teatro, él también estará en el juego, jugando”

Performance y cimarronaje

Antón Arrufat señala sobre su amigo Piñera que “todo cuanto sabía y le interesaba en la vida estaba situado a partir de su cubanía esencial”.⁶⁵ Resulta lamentable, como dice Jesús Jambrina, que los estudios sobre este autor “no han podido sistematizar coherentemente los significados culturales que el *corpus* piñeriano contiene tanto para su país de origen, como para Latinoamérica en tanto espacio geo-cultural”.⁶⁶ Luz Aurora Pimentel asegura que todo espacio “deviene espacio de representación en el momento en el que los personajes o el propio narrador confortan su estatus ideológico o de poder para dotarlo de nuevas atribuciones, nuevas significaciones y/o nuevas funciones”.⁶⁷ El espacio se vive y experimenta, pero también se imagina, se apropia y modifica. Si bien la poética abstracta que analizamos con anterioridad, elabora una crítica de los efectos de la modernidad en la subjetividad, es decir, configura un tipo de ontología de la soledad, por otra Piñera construye un universo que confronta determinadas formas ideológicas y de socialidad cubanas, abrevando además de modos de expresión específicamente caribeños como el exhibicionismo, o *performance* estético. Esta expresión tiene una de sus variantes en el cuento piñeriano, ya que en él convergen el discurso dramático y el narrativo.

En narratología, el discurso figural directo o modo dramático de presentación de la narración la encabeza un personaje que pronuncia sus palabras sin intermediación de otra

⁶⁴ Duanel Díaz Infante, *Los límites del origenismo*, Madrid, Colibrí, 2005, p. 143.

⁶⁵ Antón Arrufat, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁶ Jesús Jambrina, *Virgilio Piñera: Poesía, nación y diferencias*, Madrid, Verbum, 2012, p. 13.

⁶⁷ Luz Aurora Pimentel, “Modos de representación del espacio” en *Constelaciones I*, México, Bonilla Artigas/UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 2012, p. 186.

conciencia. El ejemplo más claro es el teatro.⁶⁸ Un grueso significativo de los cuentos de Piñera se narran en esta clave: generalmente en primera persona y con menor frecuencia, en tercera persona focalizada en la conciencia del narrador-protagonista, como si se tratase de una puesta en escena, en la que el lector hace también las veces de espectador. El pensador cubano Antonio Benítez Rojo ha dicho sobre la escritura caribeña lo siguiente:

Advierto en la novela del Caribe una voluntad a toda prueba de erigirse a sí misma como una *performance* total (...): *show* de variedades, función de circo, obra dramática, programa radial o de televisión, concierto, sainete, comparsa de carnaval, en fin, cualquier espectáculo que uno pueda imaginar”.⁶⁹

El texto caribeño, dice el pensador cubano, no es gratuitamente exhibicionista; su discurso es una amalgama supersincrética, característica de un “virtuosismo histriónico” que no es posible encontrar en otras culturas del mundo. En los relatos del autor de *Aire frío* el discurso figural directo produce este efecto performativo que posibilita la imbricación de la higiene espacial con la “habilidad escénica de travestista”.⁷⁰ Por eso el sufrimiento constreñido de Teodoro y su don para la conjetura (en *El conflicto*) organizan compositivamente el relato. Toda la información que el lector recibe se origina en Teodoro, quien dispone las variaciones y secciones del cuento, y quien con su imaginación interpela a su escucha, como si se tratase de una especie de acto ilusionista.

En esta misma lógica se construye “El baile” (1944): la gobernadora de un pueblo desea organizar un baile exactamente como se celebró un siglo atrás, “pero esto no era tan fácil como parecía” porque a pesar de haber anunciado el evento, la protagonista “no lograba penetrar la naturaleza del punto referido; encontraba que “tenía ante sí siete posibles bailes”. No se trataba de ofrecerlo “como lo hacían las señoras de su alto copete social” (p. 44), sino de cavilar en las posibles interpretaciones del baile, en el sentido de una mimesis exacta de lo real. La gobernadora se empeña en la reproducción del baile, que “estimula la formulación de un plan minucioso que abarca variables interpretativas, todas de imposible cumplimiento, y contra el cual chocan todas las razones, incluida la

⁶⁸ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 2008, pp. 86-87.

⁶⁹ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, op. cit., p. 259.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 262.

razón de Estado que esgrime el gobernador, en lucha contra las infinitas interpretaciones de la gobernadora”.⁷¹ El relato profundiza así en la habilidad performativa, al poner en acto las distintas interpretaciones sobre un suceso histórico. De este modo la imaginación constituye el principio rector del artilugio ficcional, de eso que en el relato se denomina como *soiré* metafísica.

El *performance* en estos cuentos no puede entenderse sin tomar en cuenta la vocación dramaturgica de Piñera, quien tempranamente comenzó a incursionar en este género. El propio autor explica que la maldita timidez que le “impidió salir por las calles remedando a un jefe griego vestido con una sábana y llevando una palangana en la cabeza a modo de casco”,⁷² se transformó en su habilidad para el drama. En el caso de la cuentística, esta habilidad cobra dimensiones interpeladoras. Antón Arrufat dice que “[e]s una característica de sus ficciones que los protagonistas se dirijan a alguien que no está dentro del tiempo ni del espacio de la narración. Sin duda ese ‘alguien’ es el lector, nosotros mismos”.⁷³

Años previos a su fallecimiento, Piñera escribió el breve texto “Los dos cuerpos” (1974), en el que hace una precisión, a propósito de Antonin Artaud y *El teatro y su doble* (1938), sobre la intención autodeveladora que persigue su teatro. Al comparar el cuerpo de carne y huesos con el cuerpo-teatro, nuestro autor dice que “el primero es sujeto pasivo, y el segundo, un sujeto activo”.⁷⁴ Si la pasividad da cuenta de la automatización de la vida y representa una máscara que “impide, en tanto que hombres, ser auténticos”,⁷⁵ por otra el *performer*, como designa Benítez Rojo al escritor caribeño, introduce un juego metadiscursivo que permite “que nuestras represiones cobren vida”, como señala Artaud, ya que “en el fondo tememos a una vida que pudiera desarrollarse por entero bajo el signo de la verdadera magia”.⁷⁶ El teatro “verdadero, ya que se mueve y utiliza

⁷¹ Celina Mazoni, *op. cit.*, p. 14.

⁷² Virgilio Piñera, “Piñera Teatral” en *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*, Núm. 165 (octubre-diciembre 2012), p. 6. Este artículo fue originalmente publicado en *Lunes de Revolución*, los días 28 de marzo y 4 de abril de 1960.

⁷³ Antón Arrufat, *op. cit.*, p. 108.

⁷⁴ Virgilio Piñera, “Los dos cuerpos” en *Poesía y crítica, op. cit.*, p. 301.

⁷⁵ *Id.*

⁷⁶ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2001, p. 11

instrumentos vivientes, continúa agitando sombras en las que siempre ha tropezado la vida. (...) [G]esticula, se mueve, y por cierto maltrata las formas”.⁷⁷ La herencia artaudiana en Piñera se deja ver en su interés por el escritor francés a lo largo de su vida.⁷⁸ Al respecto, Piñera fue traductor de la edición cubana *El teatro y su doble* de 1968, para la que además escribió el ensayo introductorio.⁷⁹

En “La montaña” y “Natación” los narradores-personajes se dirigen a su virtual escucha para confesar su determinación a desafiar el mundo, a ir en busca de una especie de libertad, aunque sepan que nada conseguirán con su proeza. Al respecto, Benítez Rojo se pregunta: “¿Por qué en el Caribe siempre hay que huir hacia la libertad, o mejor, hacia un espacio que se dibuja en la imaginación como el de la libertad?”⁸⁰ El pensador cubano responde que la figura del fugitivo es frecuente en las sociedades del Caribe porque éstas son autorrepresivas: propias de un temperamento que “impele a huir de sí mismo y, paradójicamente, en última instancia (...), lo conduce de nuevo hacia sí mismo”.⁸¹ La puesta en acto que se juega en estos cuentos depende de este cimarronaje subjetivo.

En “El viaje” (1956) el protagonista le confiesa directamente a su virtual escucha que a sus cuarenta años de edad ha decidido emprender un viaje “sin descanso hasta que la muerte me llame”. No se ha propuesto salir del país: su objetivo no lleva implícita la novedad. El plan lo ejecuta en un cochecito para niños, con el requisito de que sea empujado por niñeras, en turnos que no excedan los mil metros. Al cabo de cinco años, dice el narrador-personaje, “he acabado por ser, como el sol para los salvajes, un fenómeno natural”. El protagonista confiesa pronto que su viaje no transformará su desazonado destino. Su ejercicio, inferimos, representa una variante de la vida que había tenido hasta que emprende su proeza. De alguna manera, también procura suplir la mecanicidad anterior con un viaje, siguiendo un camino que conoce de antemano. Con el paso del tiempo el viaje le demuestra “cuán equivocado estaba (...) al esperar algo de la

⁷⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁸ Remito al lector al trabajo de Claudia Caisso, “Avatares de la crueldad: Artaud en Virgilio Piñera” en *Inti: Revista de literatura hispánica*, Núm, 59-60 (Primavera-Otoño 2004), pp. 177-194.

⁷⁹ Virgilio Piñera, “Artaud, fundador de una nueva vanguardia”, introducción a Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, ed. y trad. Virgilio Piñera, La Habana, Instituto del Libro, 1969.

⁸⁰ Antonio Benítez Rojo, *op cit.*, p. 295.

⁸¹ *Ibid.*, p. 296.

vida” (p. 89). Antón Arrufat destaca que el relato es el “reverso de la antigua necesidad humana de viajar y de su mitología”.⁸² En el cimarronaje del personaje reside, quizás, la necesidad de paliar o de suplir un pasado que el lector desconoce. El viaje no representa epifanía alguna y pareciera como si sólo se simulase la huida.

En la pieza de teatro *El no*, publicada póstumamente en 1994 en México, aunque escrita originalmente en 1965, la pareja protagonista del drama se niega a contraer matrimonio y a consumir sexualmente su amor; se niega por el simple hecho de desobedecer a las exigencias y requerimientos familiares y sociales, incluyendo la procreación. Radicalizan a tal grado su «no» que prefieren el suicidio a violar sus principios. En esta misma clave, el personaje de “El viaje” emprende un ejercicio de resistencia cuando se decide a viajar como un infante, aunque no implique ninguna clase de transformación. El viaje es un «no»: una fuga contenida, un cimarronaje que devuelve al sí a una variante de su punto original de partida.

La insatisfacción, el destino irrevocable y la necesidad de una fuga que retorna al origen, pueden leerse mejor a partir de la noción de «nada» que el propio autor describe en sus memorias. La “Nada por defecto”, señala Piñera, remite al exceso de chatadura, de inactividad y ausencia de tradición en la cultura cubana: propensión propia del trópico que se define por la morfología de su naturaleza, es decir, lo que reduce a las personas a ser como una “vaca” o un “lagarto”: un “pasivo de la Nada”. A diferencia, señala con ironía, las culturas europeas se caracterizan por una “Nada por exceso”: sobreabundancia de historia, de tradición y “choque de posiciones”.⁸³ El tono permite inferir que Piñera condena la abulia, la indiferencia y el tedio que carcome la voluntad colectiva; reprueba la ingravidez y el provincianismo. El autor propone comprender esta insularidad cultural asumiendo responsabilidad artística en la tónica de la sentencia del Oráculo de Delfos – *nosce te ipsum*–; premisa sustantiva en este llamado a superar un destino fatídico que colectivamente se ha impuesto.

⁸² Antón Arrufat, *op. cit.*, p. 110.

⁸³ Virgilio Piñera, “La vida tal cual” en *UNION*, Año III, Núm. 10 (Abril–Mayo–Junio 1990). Disponible en <http://www.lajiribilla.co.cu/2002/nro66agosto2002.html> (Última consulta 19 julio 2016).

Las máscaras

El cuento “El álbum”, de 1944, brinda luz sobre lo que Piñera plantea respecto a esa “Nada por exceso”. Narrada en primera persona, la historia transcurre al interior de una casa de huéspedes. Ningún hecho acontece fuera de la misma. La historia cuenta: “la casa de huéspedes era un hervidero” (p. 49). El portero había avisado a los inquilinos que por la tarde la dueña o, mejor dicho, la “dama de carnes opulentas”, “enseñaría su álbum de fotografías” (*id.*). El portero, que “tenía perfectamente organizado un negocio con los asientos alrededor de la dama, (...) iba de puerta en puerta proponiendo los puestos más estratégicos” (*id.*). El narrador-protagonista, de quien sólo se sabe que recién se ha instalado en dicha casa e iniciaría esa misma tarde un nuevo empleo como “lector de un rico anciano ciego” (p. 50), progresivamente se ve sumergido en la urgencia colectiva de ver el álbum, no sin demostrar reticencias. El personaje no quiere arriesgar su nuevo trabajo, por lo que a la invitación del portero responde que se encuentra con el tiempo justo para presentarse ante su nuevo empleador. Consternado, aquél le advierte, “Nadie piensa aquí en ir al trabajo. (...) Todas las actividades quedan suspendidas cuando ella anuncia una de sus exhibiciones” (p. 51). Y aunque finalmente quede liberado de la exhortación del portero, después quedará a expensas de su vecina, una mulata de nombre Minerva. Pronto, el protagonista se dará cuenta que no tendrá más alternativa que abandonarse al curso de los acontecimientos, que a todo intento por hacer cumplir sus responsabilidades se verá frustrado. Será Minerva, portadora de un discurso marginal, quien decididamente lo sujeta a adoptar una posición pasiva. Tras ser cautivo de ésta, lo será a continuación de la exhibición. El protagonista no podrá sino ceder a la dinámica colectiva, como si se tratase de acto de sobrevivencia.

Sobre el monólogo de Minerva es indispensable hacer algunas puntualizaciones. En primer lugar, remite oblicuamente al monólogo oficial, como si anunciase lo que está próximo a suceder. Pero la diferencia está en el carácter marginal de las palabras de Minerva. De este modo la historia se desplaza de lo marginal a lo prestigioso, sin que se trastorne la paulatina sujeción del protagonista a su pasiva condición de espectador. La única diferencia entre un mundo y otro radica en que el largo monólogo de Minerva –en

el que ésta dice santo y seña sobre el suicidio del esposo y las dificultades que le implican ser madre soltera— se nos presenta enunciativamente desordenado, propio de ese “relajamiento de todos los vínculos y coyunturas que les dan a las cosas un aspecto articulado, una digna integridad”,⁸⁴ como diría Jorge Mañach, a propósito del temperamento «choteador» del cubano. “¿Y usted sabe ya lo del álbum? —le dice Minerva al protagonista— Mire, ese sinvergüenza de portero es un chantajista. Su hija, hace un año que se fue con el nevero. ¡Quién me iba a decir que Alfonso se mataría!... ¿Y le gustaría ver el álbum?” (p. 55). Enrique del Risco ha señalado sobre este cuento que el discurso de Minerva no es menos legítimo que el de la “dama de carnes opulentas”. Pero mientras Minerva apenas puede transmitírselo a aquél a quien consiga atrapar, el discurso de la dueña del álbum, siendo más ajeno a la mayoría de los que asisten a su presentación, consigue que la felicidad de éstos sea (...) absoluta”. La avidez de los huéspedes por esa “nada por defecto” es lo que le permite a la anfitriona “asumir el papel central del que disfruta”.⁸⁵

Aunado a estas características, el freno del tiempo en el relato también proporciona elementos de análisis. Durante la exhibición los invitados quedan encapsulados en una especie de presentificación del tiempo, en el sentido que la exhibición de fotografías toma lugar en un lapso de ocho meses, tal como en un inicio le había advertido el narrador al protagonista:

Se engañaría quien creyese que la exhibición duraba media hora o una hora a lo sumo. En modo alguno: a veces tomaba días enteros (...). Por ejemplo, si la dama mostraba aquella foto vestida de blanco, paseando a la luz de la luna por las ruinas del Coliseo, durante su viaje a Italia en 1912, con toda seguridad este episodio consumiría un tiempo de tres días con sus respectivas noches (p. 50).

⁸⁴ Jorge Mañach, “Indagación del choteo” en William Luis, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Caribe: Cuba, Puerto Rico, República Dominicana*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 513.

⁸⁵ Enrique del Risco, “Violencias de la geografía: nación e ideología en Virgilio Piñera” en *La Habana Elegante*, Núm. 10 (Verano 2002).

Disponible en línea: <http://www.habanaelegante.com/Summer2000/Cafe.htm> (última consulta 29 junio 2015).

Si el tiempo del discurso en un principio es concordante con la historia, al comenzar la exhibición el tiempo del discurso se ralentiza, mientras que el de la historia se reduce.⁸⁶ Esto ocurre por la escasez de las acciones que encapsulan el tiempo en una especie de «presente» que se prolonga, y en el que no se modifica la vida de ningún comensal, salvo por el hecho de que comen y defecan sobre sus asientos para continuar vivos y expectantes. Las acciones en esta parte del relato se reducen a la observación del álbum y la descripción de una sola fotografía.

El tiempo, dice Paul Ricoeur, a propósito de Aristóteles, es «algo» del movimiento. El movimiento de la naturaleza, el antes y el después, no es posible sin el tiempo.⁸⁷ ¿Qué hacen estos personajes, sino limitarse a escuchar y observar? Procuran su subsistencia sin que sus vidas devengan en absoluto, ni dependan de lo que transcurre afuera de la casa de huéspedes. Su papel se limita a observar y admirar voluntaria y pasivamente la exhibición, sin que les preocupe envejecer; permanecen sentados provocando un efecto de congelamiento, de pausa atemporal.

El protagonista de “El álbum”, aunque recién llegado y marcado por su forastería, termina aceptando las condiciones de su sujeción. El microrrelato “El infierno” brinda luz sobre esta clase de “extravíos de la voluntad”, en la que el narrador-protagonista se pregunta resignado: “¿quién renuncia a una querida costumbre?” (p. 76). De niños el infierno es la angustia que comienza con “el nombre del diablo puesto en la boca de nuestros padres”, y con el paso de los años se transforma en lo que “nos ponemos a describir” (*id.*). Los temores internos se traducen en prisión, y aunque pasen “mil años” la querida costumbre seguirá sometiendo a su arbitrio. Albert Camus describe así esta clase de absurdos: “el hombre cotidiano vive con finalidades, con un afán de porvenir o de justificación (...). En verdad, obra como si fuese libre, aunque todos los hechos se encarguen de contradecir esa libertad”.⁸⁸

⁸⁶ Cfr. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, *op. cit.*, p. 48.

⁸⁷ Cfr. Paul Ricoeur, “Tiempo del alma y tiempo del mundo” en *Tiempo y narración*, Vol. III, *op. cit.*, pp. 643-661.

⁸⁸ Albert Camus, *op. cit.*, p. 78.

Similar al filme de Luis Buñuel, *El ángel exterminador*,⁸⁹ en “El álbum” los espectadores están igualmente posibilitados para abandonar el lugar, pero prefieren autodegradarse en algo que conciben «familiar» y además prestigioso.

La familiaridad que patentiza el relato “muestra la ambigüedad existente entre lo público y lo privado”. Lo familiar deja de ser personal para hacerse extensivo a los “lazos públicos nacionales”. Cuando lo prestigioso se asume como familiar “el proceso de conversión de lo privado en público se hace indetenible: mostrar un álbum de fotos y defecar se hacen actos igualmente públicos y simultáneos”.⁹⁰

La dimensión alegórica del relato va complejizando los niveles de significación, adquiriendo fuertes matices metadiscursivos. Una de las marcas más evidentes de esto es cuando la anfitriona repara en la presencia de una puerta falsa en su fotografía:

de haber sido ustedes mis invitados en aquella ocasión o en cualquier otra habría experimentado el mismo terror que nos acometía a todos los que pasábamos frente a ella [la puerta]. ¿Que quién se ocultaba tras la puerta? Nadie, ni nada. Era una puerta falsa, quiero decir, que era una puerta pintada, es decir, que no existía, ¿lo oyen?, que no existía, como no existe un artesonado que vemos en un techo y que sin embargo está pintado para producir la sensación real de uno verdadero (p. 61).

Será la anfitriona y no sus comensales, quien haga alusión al ilusionismo que mantiene a todos cautivos. La “copia falsa”, entonces, advierte figurativamente, sobre la sujeción que de buena gana todos han aceptado. Al principio de la historia, un personaje ya había ofrecido una imagen al respecto. La “mujer de piedra”, que aparece cuando todos los huéspedes se apresuran a ocupar su lugar asignado al interior de la sala, se presenta ante el narrador-personaje con el ánimo de suplicarle que le conceda su privilegiado asiento, en virtud de que cuenta con cinco meses de vida, debido a una progresiva “osificación”. Y efectivamente la “mujer de piedra” parece mientras se exhibe el álbum: “la dama de

⁸⁹ Filme de Luis Buñuel de 1962, en el que los invitados a una opulenta cena no pueden salir del lugar, aunque no tengan impedimento para hacerlo.

⁹⁰ Enrique del Risco, *op. cit.*

piedra murió a los cinco meses justos de haberse iniciado la sesión” (p. 62), detalla el narrador casi al finalizar el relato, sin que nada perturbe la continuidad de la exhibición.

El relato, entonces, transita entre la interacción cotidiana y la proyección nacional de una sociedad; problematiza y elabora una crítica implícita sobre la pasividad del colectivo y el interés en lo ajeno y reputado.

El propio autor señala sobre “El álbum” que “es la síntesis de todas las casas de huéspedes que me tocó padecer”.⁹¹ En específico se refiere al momento que tuvo que dejar la residencia familiar en Camagüey para mudarse a la capital y poder iniciar sus estudios en la Universidad de la Habana, donde vivió al menos en tres casas de huéspedes entre 1936 y 1939.⁹² “El álbum” reverbera de esta mirada particular, marcada por la juventud y la forastería en el seno de una dinámica capitalina alienante y desconocida hasta entonces por el joven escritor. El narrador-protagonista es un huésped recién llegado que deberá ceder a la dinámica colectiva para poder sobrevivir. Pero para lograrlo tendrá que adoptar un papel: el de un pasivo pero cauteloso espectador que elaborará un interesante examen sociológico.

En un texto concebido inicialmente como introducción a la breve pieza de teatro *El Trac* (escrita en 1974) Piñera plantea su teoría del «cuerpo-teatro», una concepción que, como se lee en “El álbum”, ya era temprana:

En la vida diaria lo que esencialmente hace todo hombre es desempeñar un papel (...) pero con raras excepciones, saben que están actuando. Y al no saberlo, uno está en la coyuntura de convertirse en una mera cosa, es decir se cosifica.

[...]

Desempeñar un papel en la vida equivale a jugar. En algunas lenguas, la palabras actuar, en su localización teatral, equivale a jugar. Así en francés, *jouer*, en inglés *to play*.⁹³

⁹¹ Virgilio Piñera en Carlos Espinosa, *op. cit.*, p. 182.

⁹² Su hermana Luisa testimonia que vivió primero en casa de una tía, después en “un cuarto en el hogar de una familia de color” y finalmente “a una casa de huéspedes en la calle San Lázaro esquina San Francisco, propiedad de un matrimonio de gallegos (...) hasta que mis padres se mudaron para la capital”. Testimonio de Luisa Piñera Llera en Carlos Espinosa Domínguez, *ibid.*, p. 76.

⁹³ Virgilio Piñera, “Se habla mucho...” en *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*, *op. cit.*, pp. 18-19.

Frente al “teatro de la vida” y frente a la determinación de “saber mirar y mirarse a sí mismo”,⁹⁴ en la ficción, a diferencia de la dramaturgia, la develación y el juego recaen en la composición y en la centralidad de la imaginación. La pasiva “Nada por defecto” deberá ser velada y develada por las máscaras de la ficción, cuya divisa principal no será otra que la de adoptar o suscitar una posición activa.

“La muerte en vida”: imaginación es eros

El exhibicionismo caribeño de Piñera no sólo se hace patente en el discurso dramático y el cimarronaje, sino también, como señalé, en desplegar una empresa metadiscursiva que devele la simulación y nos introduzca en el único reino que Piñera considera un equivalente de libertad: la imaginación. Este planteamiento cobrará mayores dimensiones hacia el final de su vida.

Habíamos dicho arriba que en *El conflicto* el sacrificio del cuerpo le representa al protagonista “un factor secundario” (p. 98), porque sus esfuerzos se destinan en jugar con la posibilidad de detener “desde el beso a la amada hasta el ligero movimiento de una mano que toma la brillante pluma del loro” (p.101), formulación que excede al mundo tal y como se le presenta a Teodoro. La libertad no le es concedida en sentido fáctico, aunque sí en el acto de su imaginación, razón por la que Teodoro emprende un laborioso ejercicio de convencimiento sobre sus conjeturas frente al sacerdote que le confiesa y frente a su verdugo, quien termina haciéndose cómplice de su imaginación. Teodoro supone que por la formación del sacerdote, éste será capaz de comprender su premisa sobre la “realidad del punto de máxima saturación a través del desplome de su cuerpo” (p.95), pero pronto descubre que se trata de “un sacerdote mecánico, que recitaba un disco, exactamente igual al desesperante ruiseñor mecánico poseído por cierto emperador de China” (*id.*). El guiño intertextual al cuento de Hans Christian Andersen, “El ruiseñor” (1843), establece una pauta metadiscursiva que abre la interpretación del cuento a otros niveles, lo que hace posible una lectura espejo de otros significados e imágenes. En el cuento del danés, el canto de un majestuoso pájaro artificial fabricado con ingenio relojero, lleva al lecho de

⁹⁴ *Ibid.*, p. 19.

muerte al Emperador de China, quien había desterrado a su verdadero ruiseñor originario del bosque. Sólo el maravilloso canto del verdadero pájaro podrá devolverle la vida al soberano. Piñera modela así desde *El conflicto* una erótica de la imaginación que se vuelca sobre “la vida *interior* del hombre”, al oponerse a la lógica del trabajo, es decir, a la alienación.⁹⁵ La experiencia interior, según Bataille, tiene como requisito previo una impresión objetiva, que en el caso de estos relatos no es otra que el ritmo propio del mundo opresor.

A propósito de las reflexiones que hemos elaborado sobre el tiempo en estos relatos, Paul Ricoeur señala junto a V. Goldschmidt que el placer “escapa a cualquier movimiento y a cualquier génesis, constituye un todo concluso que no puede ser más que una producción instantánea; la sensación, igualmente, se produce de un solo golpe; con mayor razón, la vida feliz que nos sustrae a las vicisitudes de la fortuna”.⁹⁶ La imaginación cumple así con un requisito fabulador en el cuento: desplaza el discurso del territorio de lo «real», es decir, hipotéticamente del mundo donde el destino es ineluctable. La ficción formula, entonces, un tipo de felicidad a partir del lenguaje. George Bataille señala que el lenguaje de la poesía expresa “el efecto del dolor”,⁹⁷ es decir, la necesidad (siempre dolorosa) que sujeta al ser a la lógica del suceder. El lenguaje “tiene como objeto la acción, cuyo fin es *recobrar* la felicidad perdida, pero la acción no puede alcanzarla por sí misma”.⁹⁸ La imaginación acerca la posibilidad de experimentar la belleza, de abolir la esclavitud de la “escandalosa y monótona cronicidad”.

Según lo dicho, es interesante que cuantiosos personajes de Piñera tengan como oficio la escritura. Ya desde un cuento como “El muñeco” (1946), y posteriormente “La cara” (1956), “El enemigo” (1955), “Grafomanía” (1957), “El balcón” (1963) y “Un jesuita de la literatura” (1964) entre otros, se hace ostensible la creación como puesta en acto. Conforme nos acercamos a la producción de la década de 1970, la creación y su aliada, la imaginación, adquieren una complejidad que puede explicarse desde las condiciones

⁹⁵ Georges Bataille, “El erotismo o el cuestionamiento del ser” en *La felicidad, el erotismo y la literatura*, *op. cit.*, p. 338.

⁹⁶ En Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, Vol. III, *op. cit.*, p. 660 [nota núm. 25].

⁹⁷ Georges Bataille, “La pura felicidad” en *op. cit.*, p. 388.

⁹⁸ *Id.*

políticas que incidieron en la personalización de la insularidad en el autor. En adelante trazo una narrativa sobre el desplazamiento de la realidad por la creación, y la proyección de una manifestación apocalíptica que Piñea proyectó estéticamente en sus últimos años de vida. Los relatos que propongo estudiar son: “Salón Paraíso” (1975), “*Ars longa, vita brevis*” (1977) y “La muerte de las aves” (1978).

La idea de eternidad se construye en el primero de estos relatos a través de una cadena semántica en la que convergen cuerpo, tiempo y espacio. Además es revelador que el paraíso se plantee como espectáculo. El narrador-protagonista cuenta que Pedro ha llegado “a casa muy excitado” porque ha descubierto “la maravilla del siglo”, es decir, las funciones que ofrecen en “Salón Paraíso”. “Estaba muy triste” le confiesa Pedro a su amigo:

y, como dice la letra de ese tango: «Salí a la calle desconcertado, sin saber cómo hasta allí llegué...» Sobre una pizarra decía: «Sin interrupción, de seis de la tarde a doce de la noche». Duración del espectáculo: una hora. (p. 289)

Intrigado, el protagonista sigue los mismos pasos del amigo. Llega al lugar, saca una entrada y le ofrecerán dos alternativas: quedarse vestido o desnudarse. Mientras que en el primero sólo puede ser espectador, en el segundo puede participar en el espectáculo. “Vi un cartelito sobre una puerta: «Acceso a la sala». Como mi madre me echó al mundo, la empujé”, dice el narrador, para ingresar después a una “cabina de dos metros por dos” (*id.*). A continuación, una aguda luminosidad comienza a bañarle el cuerpo, a brindarle la posibilidad de “perder la noción del tiempo”:

[J]unto a esta medición mecánica del tiempo, sentía que ese otro que no marcan los relojes, el tiempo que llevamos dentro, y que nos rodea, no me seguía acompañando ya. Al igual que mi cuerpo, me había sido arrebatado por la luz desorbitada. (p. 290)

Nada parecido a un show presenciaba el protagonista:

El caso es que, y para recurrir a una imagen, la divina luz del Paraíso dantesco, que nos asimilaba a su materia, si no divina al menos arrebatadora, centuplicó su

luminosidad. No solo sentíamos nuestros cuerpos definitivamente hechos de luz, sino que flotaban también en ella, al igual que los corpúsculos que forman su masa. (p. 291).

La eternidad, dice el protagonista, “había pasado por nosotros”, aunque tal iluminación hubiese sido el “resultado del esfuerzo humano”. Pues a pesar “del carácter sensacionalista del espectáculo, no sólo nos regalaba la congrua porción, sino todo el éxtasis de la eternidad” (p. 292). El *performance* posibilita una suerte de travestismo del cuerpo en espectáculo, y del espectáculo en cuerpo, lo que volatiliza la realidad y corporaliza la eternidad. La experiencia, profundamente interior y placentera, evoca – como la propia desnudez permite aducir– al paraíso primigenio. La ficción no tiene otra finalidad que la de buscar “la felicidad del goce prometido”,⁹⁹ esa que en 1941 Piñera había asegurado que jamás iba a poder conocer.

Entre 1969 y 1979 Piñera fue sometido a un progresivo alejamiento de la vida cultural cubana. Para entonces “su entusiasmo revolucionario había pasado de la más sincera euforia a la más completa decepción con respecto a la actualidad política”.¹⁰⁰

En 1974 Piñera encontró refugio inesperado en la “práctica democrática de una familia cuya genealogía le ofrece el signo de lo posible utópico, al menos en el contexto de lo que se conoce como el quinquenio”.¹⁰¹ Se trataba, nada menos, de la familia de Juanita Gómez, hija de Juan Gualberto Gómez, otrora patriota independentista y amigo de José Martí. Piñera había sido invitado por el hijo de Juanita, el artista Juan Gualberto (Yonny) Ibáñez Gómez, a petición del pintor César Bermúdez, a las tertulias sabatinas que la familia solía celebrar al lado de otros artistas. El autor de *Las furias* comenzó a acudir a las reuniones, en las que ofrecía lecturas de su obra, dictaba conferencias suyas de los años cuarenta, y hacía lecturas dramatizadas de sus piezas. Para estas lecturas solicitaba “determinadas condiciones”, como recuerda Yonny Ibáñez, que incluían objetos y luces.¹⁰²

⁹⁹ Carta de Virgilio Piñera a Lezama Lima, en *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁰ Jesús Jambrina, *op. cit.*, p. 154.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 176.

¹⁰² Juan Gualberto (Yonny) Ibáñez Gómez, “Virgilio en Mantilla” en Jesús Jambrina (ed.), *Una isla llamada Virgilio*, Miami, Stockcero, 2015, p. 217.

«La Ciudad Celeste» fue la designación que Piñera le dio a la casa de los Gómez, en alusión al linaje patricio de la familia.¹⁰³

“*Ars longa, vita brevis*” es un cuento con el que Piñera rinde homenaje a la familia Gómez y a sus tertulias. Título tomado de una sentencia de Hipócrates que significa “el arte es duradero, la vida es breve”, el relato presenta una serie de posibilidades *rashomonianas* que explican un evento en las distintas versiones que los cuatro miembros de la familia que protagonizan la aventura dejan por escrito. El narrador, que se dedica a la escritura, toma a su cargo la reconstrucción de los hechos, mismos que toman lugar el día que la familia ofrece una fiesta en honor a su perra Manchita. El narrador-escritor forma parte de la lista de invitados a la celebración y según lo refiere un testimonio de Yonny Ibáñez, se trata de un *alter ego* del propio Piñera.¹⁰⁴ “El *surprise-party* puso a la familia en volcánica actividad. Lidia se ocuparía de los regalos; Lola, de los dulces; Jorge, de la decoración del salón; la señora Candita, de los refrescos” (p. 263).

El día de la celebración el clima resultaba ser el “más destellante, entre los muchos que octubre” (p. 265) le había deparado, relata el invitado. Al comenzar a alistarse, “la penumbra de súbito invadió la sala”. La inminente presencia de un ciclón estaba por anunciarle que “ese sábado sería el último de mis sábados, para siempre jamás” (p. 266). Una semana después recibe una carta certificada en la que “se ofrecen cuatro versiones de dicho drama”. Nadie había podido presentarse a la fiesta, excepto una familia que era idéntica a la anfitriona.

Mientras que Jorge asegura que la familia visitante coincidía sólo en edades con la suya y que fueron obligados por aquélla a abandonar su casa, para después ser

¹⁰³ Jesús Jambrina señala sobre este periodo que “Piñera tiene en el espectáculo de la tertulia la efervescencia de la historia (...). Es bajo este desfile de los apestados, de esta corte de los milagros, en la periferia, literalmente territorial y política, que Piñera, en perfecta armonía con su antecedente en un poema como ‘Vida de Flora’, es decir, de lo amorfo, lo que no encaja porque desborda la norma, lo descentrado, se dispone a reconstruir su poesía, pero ahora con su propia figura como punto irradiante”. En *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁴ Dice Yonny Ibáñez en entrevista: “Cuando se lee «*Ars longa Vita Brevis*», que (...) narra metafóricamente parte de sus relaciones con esta casa, te das cuenta de que uno de los personajes, Lola, que vendría a ser mi hermana Olga, dice: «No digo que no tenga talento, y si quieren afirmar que es un genio, no me opongo.» Yonny se refiere a que el personaje Lola se refiere a “el viejo escritor” (p. 263) que les visita todos los sábados y quien finalmente es el que encabeza la narración. En Juan Gualberto (Yonny) Ibáñez Gómez, *op. cit.*, p. 222.

sorprendidos por una llamarada azul y un extraño artefacto en el que se introdujeron, Lidia argumenta que “apartando lo del parecido entre las vestimentas de los visitantes y las nuestras” fueron aquéllos quienes se introdujeron “en esa especie de vehículo” (p. 269). Por su parte Candita asegura que la familia visitante realizó “un minucioso registro de la casa” para después dirigirse al jardín y “distinguir a los visitantes abordar una especie de artefacto”. Lola no obstante, discrepa del resto y atribuye al fenómeno natural un efecto alucinatorio que les “predispuso a ver fantasmas”:

relámpagos, rayos, truenos, lluvia torrencial; todo eso, culminado en el huracán, devastador y apocalíptico. Secuela del sismo; extinción de luz, privación del servicio telefónico, aterradores silbidos del viento huracanado. Ya éramos propensos a ser víctimas de la alucinación” (p. 270).

Los invitados, “que caminaban lentamente, al mismo tiempo no parecían verse impedidos por la furia del viento” y se dirigieron “en pos de la verja” para después verlos meterse “en una especie de vehículo que no nos fue dable identificar” (p. 271).

El narrador introduce los testimonios en el relato y al finalizar incorpora un “Epílogo” en el que describe su última visita a la casa de “los Ramírez” poco después de su desaparición. A diferencia del “magnífico jardín, totalmente devastado”, la casa estaba intacta, según detalla; parecía que la familia había marchado sin dejar rastro alguno, sin que nadie más supiera sobre su paradero.

La ficción, en este sentido, participa de las desenfundadas formas de la naturaleza tropical, pero asimismo de esta alegoría sobre el ambiente de vigilancia al que quedaban expuestas las tertulias intelectuales no oficiales en los años setenta. Al final, el narrador se consuela con redimir a su querida familia a través de la ficción. “Dejo a la imaginación de cada cual la posibilidad de interpretar este insólito caso. Por mi parte, si bien he perdido la compañía de una familia encantadora, he ganado, a cambio, cuatro entes de ficción. ¿No es eso en lo que han venido a parar?” (p. 273).

El pensador martiniqués Édouard Glissant considera que una forma de «contrapoética» de la experiencia antillana reside en la falta de estaciones climáticas en el Caribe: “canto llano del ritmo a través del cual desconocemos el apresto de los cambios de

estación, tan provechoso para las civilizaciones occidentales, y a través del cual vivimos no sólo otra cadencia, sino algo así como otra medida del tiempo”.¹⁰⁵ Sólo el huracán es capaz de conmocionar la siesta perpetua del Caribe.

Pero el devastador ciclón de “*Ars longa, vita brevis*” amplía su significado hacia lo político. El narrador precisa que el sábado de la fiesta sería el último “para siempre jamás” de los sábados, aludiendo el hecho de que en 1977 la Seguridad del Estado prohibió los convites en la casa de la familia Gómez, “y a sus miembros, so pena de represalias, se les exigió no volverse a encontrar”.¹⁰⁶ Yonny Ibáñez señala que tras el cese de las tertulias, visitaba de vez en cuando a Piñera y reparaba que “el apartamento estaba cerrado a cal y canto”; y añade: “Para que Virgilio empezara a abrir una persiana era un problema. (...) Siempre tuve la impresión de que Virgilio creía que abrir su casa era un peligro, padecía una especie de claustromanía”.¹⁰⁷

El gesto de inmortalizar a la familia Gómez viene acompañado de la necesidad de rendir tributo a esa fiesta de la palabra que devolvía momentáneamente una parcela de realidad y existencia. Arrufat señala que cuando el último de “los contertulios” llegaba, se cerraba “la puerta que daba a la calle (...) [y] decía Virgilio alzando un dedo en el aire de la sala ‘Por fin estamos en la realidad’”.¹⁰⁸ La imaginación y la literatura se convirtieron en armas de resistencia y en la posibilidad de afirmar la vida. En carta dirigida a Juanita Gómez, fechada en la nochebuena de 1974, Piñera le agradece con estas palabras:

Para el que posee el don supremo de la imaginación la vida no es esa que nos obligan a vivir sino la vida profunda que nosotros imaginamos, conocer a Juanita Gómez fue una confirmación rotunda de mi imaginación, y en vez de verme obligado a mirar día a día el monstruo que me ponía por delante, le superpuse la imagen de Juanita Gómez, hada, maga y gran dama.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Édouard Glissant, “Poética e inconsciente” en *Discurso antillano*, La Habana, Casa de las Américas, 2010, p. 265.

¹⁰⁶ Jesús Jambrina, *op. cit.*, pp. 176-177.

¹⁰⁷ Juan Gualberto (Yonni) Ibáñez, *op. cit.*, p. 218.

¹⁰⁸ Antón Arrufat, *op. cit.*, p. 154.

¹⁰⁹ Carta de Virgilio Piñera a Juanita Gómez, en *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, *op. cit.*, pp. 244-245.

En “La muerte de las aves”, un brevísimo relato fechado a tan sólo a un año de distancia de la muerte del autor, el narrador y único personaje del cuento, indaga en las distintas versiones sobre “la reciente hecatombe de las aves (...) una, la del suicidio en masa: la otra, la súbita rarificación de la atmósfera” (p. 257). Elabora algunas hipótesis sobre tres posibles causales de la tragedia: haberse precipitado deliberadamente hacia la tierra; haberse rarificado la atmósfera; o que hubiese ocurrido “una epizootia [que] las habría hecho más pesadas que el aire” (*id.*). No obstante, el narrador aclara: “más que el terror que nos procura la hecatombe, nos llena de pavor la imposibilidad de hallar una explicación a tan monstruoso hecho” (*id.*). Es así que resultan «inciertas» estas versiones porque “el único modo de escapar al hecho ineluctable de la muerte en masa de las aves, sería imaginar que hemos presenciado la hecatombe durante un sueño. Pero no sería dable interpretarlo, puesto que no sería un sueño verdadero” (*id.*). El personaje cierra el relato con una contundente declaración de principios: “La ficción del escritor, al borrar el hecho, les devuelve la vida. Y solo con la muerte de la literatura volverían a caer abatidas en tierra” (p. 258). El vigor de la escritura se sostiene en la creación que destierra a la realidad. La paradoja plantea que la muerte en masa de las aves, el abatimiento que las extinguiría del mundo, sería factible si la literatura se ausentara del mundo. Como corolario a este juego de la imaginación, la literatura se concibe como aliento. Sin la literatura, entonces, no hay vida.

El poema “Isla”, escrito en 1979, en el año de fallecimiento del autor, anticipa, al igual que en “El que vino a salvarme”, la certeza sobre la hora del final. El autor corporaliza así el mismísimo *pathos* de su poética.

Aunque estoy a punto de renacer,
no lo proclamaré a los cuatro vientos
(...)
Se me ha anunciado que mañana,
a las siete y seis minutos de la tarde,
me convertiré en una isla,
isla como suelen ser las islas.
Mis piernas se irán haciendo tierra y mar
(...)
En la boca las palabras morirán

para que el viento a su deseo pueda ulular.
Después, tendido como suelen hacer las islas,
miraré fijamente el horizonte,
veré salir el sol, la luna,
y lejos ya de la inquietud,
diré muy bajito:
¿así que era verdad?¹¹⁰

La personificación de la isla constituye un juego con las premisas y predicamentos de la propia poética del autor, así como con las posibilidades de Piñera para eternizarse en una isla que él mismo creó: la imaginación. En la proeza imaginativa, en su apuesta infatigable por abolir lo adverso de la realidad, se encuentra una parte del origen de sus narraciones”, dice Antón Arrufat. “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”.¹¹¹

En un importante ensayo escrito durante la residencia argentina, Piñera señala en tónica batailleana, que la vida “en general es pérdida constante de soberanía”, porque “dependemos siempre de alguien”, siempre “algo nos limita y conforma en algo que está fuera de nosotros”.¹¹² Los hablantes de “Salón Paraíso”, “*Ars longa, vita brevis*” y “La muerte de las aves”, subrayan los posibles de la imaginación, enfatizan el poder que la ficción para replegarse, para hacerse autónomo frente a un mundo opresor. Por eso Bataille señala con acierto que “no es el trabajo –sustento de la razón y de la dominación–, sino el juego, el que tuvo un papel decisivo en la realización de la obra de arte”.¹¹³

El destino, siempre el destino

A manera de síntesis del capítulo, se podría decir que el destino trágico, de raigambre griega y cariz antimetafísico, atraviesa vigorosamente al corpus seleccionado. Este destino comporta determinadas características, como la ausencia de divinidad, la imposición

¹¹⁰ Virgilio Piñera, “Isla” en *La isla en peso*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 236. Originalmente se publicó en el libro póstumo de poesía *Una broma colosal*, La Habana, Ediciones Unión, 1988.

¹¹¹ Antón Arrufat, p. 47.

¹¹² Virgilio Piñera, “El País del Arte”, en *Poesía y crítica*, op. cit., p. 138.

¹¹³ Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 65.

colectiva de consensos sociales, la presentificación del tiempo, la ausencia de identidad cultural en personajes y espacios, y la desarmonización del «yo» respecto del mundo y, como consecuencia de esto último, la manifestación de un deseo, de antemano frustrado, de huir de un acecho espacial o social. De este modo se construyen imágenes, alegorías, sobre una insularidad entendida como encierro, precariedad, soledad o atraso cultural. El peso del encierro en esta poética permite establecer ciertos influjos, como la obra de Kafka, la llamada «literatura carcelaria» y las experiencias del propio autor cercanas al presidio.

En *El conflicto*, el autor subraya un divorcio tajante entre la exterioridad y la subjetividad, lo que manifiesta un irreversible exilio del mundo. El personaje se enfrenta a la sucesión temporal que le conducirá al patíbulo, emprendiendo un juego mental de posibilidades espacio-temporales, con el único propósito de solazarse en un instante de placer y belleza. “El que vino a salvarme”, por su parte, se obsesiona con aprehender el tiempo de su final, empresa que empata con la capacidad de vencer la justicia regular, y poder vengarse de la vida que le ha sido alienada. En sintonía con el Camus de *El mito de Sísifo*, este personaje pergeña su deseo de asistir a una suerte de intratemporalidad que le posibilite, como el suicidio, decidir sobre su propio final.

En “Natación”, “La montaña” y “El viaje” somos testigos de un destino hermético, en el sentido en que el mundo del cual nos informan sus respectivos personajes, no representa en absoluto una morada. Por esta razón emprenden proezas menudas o silenciosas, para poder huir o modificar sus respectivos entornos, aunque de antemano todo lo sepan frustrado. El cimarronaje, profundamente solitario de estos personajes, irradia a partir de inquietantes reflexiones sobre la orfandad en el seno de un mundo insondablemente deshumanizado y acechante.

Al destino aciago se añade que los relatos interpelan directamente al virtual lector, un fenómeno evidente en el modo dramático de presentar la narración. “El álbum” hace patente esta forma de expresión histriónica y exhibicionista, de clara raigambre caribeña, que tiene a su cargo la puesta en acto de un juego frustrado con una huida, siempre latente, hacia la libertad. De tal suerte que la ficción asume el cargo de develar las ilusiones

inherentes a la sociedad: sus máscaras, su pasividad, su “nada por defecto”. Y lo hará a través de guiños metadiscursivos que construyen un juego de imágenes mutuamente referidas, así como una crítica aguda a una sociedad que se autoimpone un destino fatal porque ha dejado de mirarse a sí misma.

Por último, los relatos escritos durante los años setenta tendrán como denominador común la formulación de un tipo de felicidad que emana de la ficción y la imaginación. “Salón Paraíso”, “*Ars longa, vita brevis*” y “La muerte de las aves”, forman parte de este corpus que se modela como cura ante la marginación oficial del autor. La imaginación literaria se concibe como una erótica: un espacio soberano y placentero –una isla– que no sólo es garante de vida, también lo es de eternidad.

CAPÍTULO 3

EL HUMOR. REBAJAMIENTOS DE LA «CIVILIDAD» Y LA «ALTA CULTURA»

Cuando las últimas muelas, las del juicio, me hubieron crecido,
fue necesario creer: el desarrollo se había cumplido,
había llegado el momento del asesinato ineludible,
el hombre debía matar al mozalbete,
elevarse en los aires como mariposa,
dejando el cadáver de la crisálida.

Debía, pues, entrar en círculos de adultos.

(...) Aunque yo no quisiera, sería llevado a la madurez.

Witold Gombrowicz, "El rapto", *Ferdydurke*

La cultura, señoras y señores,
es un problema de altura. Alta cultura en la altura
y siempre ganando altura.
Cómo exigir entonces de uno que descienda,
que diga perro pudiendo decir can,
que escuche un tango si puede escuchar
eternamente a Schömborg, jah, eternamente! No.
Hay que elevarse por encima de tales infantilismos,
encaramarse sobre los hombros de Valéry
y aspirar desde allí el tonificante oxígeno de sus alturas.
Busquemos las cumbres del pensamiento,
¡oh, señores, las más altas cumbres!
Virgilio Piñera, Victrola. Revista de la Insistencia

Podemos esbozar una idea de la cultura,
Una idea que es ante todo una protesta.
(...)

Protesta contra la idea de una cultura separada de la vida,
como si la cultura se diera por un lado
y la cultura por otro;
y como si la verdadera cultura
no fuera un medio refinado
de comprender y ejercer la vida.
Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*

Un humor entre fronteras

Tras la publicación de *Poesía y Prosa*, las críticas a esta obra conformada por ocho poemas y catorce microrrelatos, abrieron paso a un arduo y controvertido diálogo entre el autor de *La isla en peso* y Cintio Vitier, acaso el crítico que se convirtió en el “punto de partida de cualquier análisis acerca del trabajo piñeriano, sea en el campo de la poesía, de la narrativa, el teatro o el de la crítica”,¹ como bien ha reparado Jesús Jambrina.

Si bien el propio Piñera refrendó la ausencia de afecto en su poética, desde sus primeras incursiones literarias se patentiza un tipo de experimentación humorística en la que subyacen ponderaciones sardónicas sobre la historia y la cultura nacional. Es así que Piñera modela un lugar de enunciación que nos permite identificar una sensibilidad focalizada en el padecimiento corporal del entorno. En este sentido, los intereses literarios de Piñera rebasaron las expectativas de recepción de su obra.

El calificativo negativo «desustanciado» que Vitier empleó en su reseña a *Poesía y prosa* (de la que ya hablé en el primer capítulo) para describir que las criaturas de Piñera “Están y *nada más* sobre una superficie siniestra de trivialidad armando el espantoso y

¹ Jesús Jambrina, *Virglio Piñera: Poesía, nación y diferencias*, Madrid, Verbum, 2012, p. 103.

vacuo disparate que lo absorbe todo”,² se trata de una crítica que, como ha notado Jesús Jambrina

busca neutralizar las zonas desestabilizadoras de la propuesta piñeriana, (...) [y] concentra su mirada en el significado *negativo* de dicha propuesta, intentando suplantarla con una visión ejemplarizante que se yuxtapone a aquella que el propio Piñera ofrece como respuesta a las complejas preguntas que emergen de su sensibilidad.³

Vitier advierte así en la indisciplina de un colega que consideraba, en más de un sentido talentoso, cancelándole la posibilidad de ser su interlocutor. Es probable que Vitier hubiese constatado, tras esta tercera publicación de su colega a un potencial desestabilizador de eso que Duanel Díaz llama una “aventura (...) poética y espiritual; un viaje (...) a los orígenes traicionados de la nacionalidad y a la «gran tradición» de la poesía”.⁴ En este tenor, y como después podrá refrendarlo el propio autor de *Electra Garrigó*, estéticamente se acercaba más a la concepción borgeana de la creación imaginativa, y al testimonio de una modernidad constituida en la derrota de la poesía como medio privilegiado de religación. El humor comienza a erguirse así como un atributo indispensable de la imaginación y como derrotero de un llamado a ejercer el autoconocimiento, sobre todo en términos de un sujeto nacional. Los relatos que leyó Vitier –como “La carne”, “La cena”, “La boda”–, deslizan preguntas punzantes a partir de un humor profundamente crítico y a partir también, del cuerpo como agente de interrogación.

En *Poesía y prosa*, entonces, es posible advertir que el humor contribuyó a perfilar el temperamento crítico de Piñera. Su experiencia vital e intelectual en la Argentina suscitó una interlocución que hasta entonces no había tenido en Cuba, pues como ya he señalado, desde los años treinta la ficción se había consolidado como uno de los paradigmas estéticos de *Sur*.

² Vitier, Cintio. “VIRGILIO PIÑERA: *Poesía y prosa*. La Habana, 1944”. *Orígenes: revista de arte y literatura*, Año II, Núm. 5 (abril, 1945), p. 48.

³ Jesús Jambrina, “Poesía, nación y diferencias: Cintio Vitier lee a Virgilio Piñera” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 226, Enero-Marzo 2009, p. 96.

⁴ Duanel Díaz, *Los límites del origenismo*, Madrid, Colibrí, 2005, p. 13.

El largo periplo porteño de Piñera concretó su deseo de ruptura con lo que consideraba el padecimiento de cierto provincialismo cultural en su país. Pero al mismo tiempo –como ya señalé– mantuvo distancias respecto de la legitimada *Sur*, lo que le permitió afianzar sus concepciones previas sobre la cultura literaria de la isla, y ampliarlas en un programa de confrontación de la «alta cultura» porteña, que diseñaría al lado de quien sería su mejor amigo en la Argentina: el escritor polaco Witold Gombrowicz, quien entonces se encontraba cumpliendo un exilio involuntario en Buenos Aires, en razón del estallido de la Segunda Guerra Mundial. La amistad con Gombrowicz fue intensa, sobre todo entre 1946 y 1947, en el marco de las reuniones del Café Rex, con motivo de la traducción de *Ferdydurke* al español. Ello fecundó en sus respectivas poéticas, así como en un programa ideológico que se manifestó en contra de una concepción iluminista de la cultura, así como en contra de las relaciones de dependencia con respecto a las metrópolis europeas. Este programa, según veremos, se perfiló como una suerte de segundo movimiento vanguardista.

Algunas precisiones sobre el humor y la «banalización»

Desde tiempos inmemoriales, aunque fundamentalmente durante la Edad Media, el humor funcionó como mecanismo de ordenamiento colectivo en contextos jerárquico-religiosos. Tras los procesos de modernización europea en el siglo XVII, el humor se transformó en una fuente de expresión de la inocencia y del absoluto negativo del ser maldito, echado del Edén.⁵ Y es que para poder soportar el destino desprovisto de divinidad y esperanza, resulta indispensable metamorfosear la intrascendencia en una reflexión jocosa, en un mecanismo de salvación. Como señala Valeriano Bozal: “lo que se

⁵ Al respecto, cito ampliamente a Valeriano Bozal: “Invertir el orden de las cosas es algo más que componer lo discordante o lo contradictorio, pero quizá sea necesario invertir para que la verdad pueda percibirse con mayor fuerza y el sentido moral sea más intenso. El tópico del «mundo al revés» hizo reír, pero sirvió para advertir sobre un mundo descoyuntado. Aunque se ha dicho con exactitud que el topos del «mundo al revés» tal como lo percibimos hoy día es una creación en torno a 1555-1560 en Italia, Alemania y los Países Bajos, en ese «percibimos hoy día» se supone una implicación subversiva que posiblemente no se vio con tanta claridad, si es que se vio, en sus orígenes, y que en El Bosco tiene un sentido diferente: la dislocación del mundo es pecaminosa y lleva consigo el castigo, donde, también, el mundo al revés puede hacerse presente, y hacerlo con ferocidad (...)”. En “Introducción. Cómico y grotesco” en Charles Buadelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001, p. 22.

trata de mostrar (...) es el dislocamiento que en y por sí mismo sufre, la cotidianidad de esa realidad descoyuntada, la risa que produce...”⁶

Ya desde mediados del siglo XIX, Charles Baudelaire había advertido que “la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral”. Lo cómico es un “elemento condenable y de origen diabólico”:⁷ no sólo remite al caos mundano y a la materialidad corporal, propia del «mal gusto» y las costumbres «bajas» de ese «Otro» popular y salvaje, sino que además desestabiliza la autoridad (religiosa y política), la civilidad y el buen comportamiento, invirtiendo el orden y la armonía.

Reírse del mundo implica una postura frente a lo risible, es decir, una forma de enmascaramiento que haga posible el elemento «sorpresa», ese ingrediente necesario a todo momento cómico. Pero el verdadero componente de la comicidad moderna reside en develar la propia naturaleza miserable. Es así que el humor moderno abandona la antigua relación sujeto-objeto entre «yo riente» y «otro risible», para convertirse en una develación del sí mismo, lo que necesariamente demanda cuestionar las contradicciones inherentes a la propia identidad. En su teoría sobre lo cómico Baudelaire afirma que

la risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita.⁸

Como podremos constatar, en la primera etapa del humor piñeriano el cuerpo funciona como pauta de profundización del hambre y la precariedad, al tiempo que alude conflictos culturales históricos. En “La Carne” y “La Cena” asistimos a la imagen alegórica de una nación cuya identidad no puede ser sino conflictiva. La propuesta es inquietante por las veladas referencias a la esclavitud, la barbarie y la civilización, que problematizan en conjunto dos comportamientos en pugna: lo civilizado y lo instintivo. Debajo de sus

⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁷ Charles Baudelaire, en *op. cit.*, p. 84 y 87 respectivamente.

⁸ *Ibid.*, p. 94.

distintos niveles significativos, las alegorías que se construyen en esta primera etapa polemizan una identidad propiamente caribeña, marcada por la violencia y la insuficiencia. Anclado en la materialidad del cuerpo y los instintos, el autor proyecta en esta etapa intereses estético-humorísticos encuadrados en la inmediatez y la cotidianidad, oponiéndose claramente a los misterios metafísicos que sustentan el origenismo.

Una segunda etapa del humor, la del camino que ofreció la amistad con Gombrowicz, incorporó la noción de «banalización», como categoría bisagra encargada de articular los ataques a las culturas literarias de ambos autores –la de Cuba y Polonia–, así como la del país de adopción temporal: Argentina. La categoría se perfiló como un llamado a trivializar y rebajar las ideas preconcebidas del arte en un acto demostrativo que pudiese parodiar las relaciones centro-periferia. El carácter performativo de este programa desplegó su artillería en 1947 y se concretó en las publicaciones de tres ensayos, y en la distribución personal de dos panfletos,⁹ cuya disposición estrafalaria de sus textos evoca los manifiestos vanguardistas de la década de los años veinte en América Latina. Asimismo la «banalización» amplió su abanico de denuncias al interior de las narrativas de ambos autores. En el caso de Piñera comprendió la escritura de varios cuentos que en su momento no se dieron a conocer, como es el caso de la trilogía «Muecas para escribientes».

Nancy Calomarde señala que la «banalización» constituyó una praxis que hizo viable “una zona más profunda de la crítica a las literaturas periféricas a las que pertenecían tanto la cubana como la argentina en su relación hiperdependiente de las metrópolis”.¹⁰ La empresa no sólo denunciaba la «minoría de edad» de las naciones latinoamericanas, además condenaba el atraso cultural en clave hegeliana pero jocosa, reprobando la actitud de adoración a lo europeo por parte de los agentes y productores de cultura. En su ensayo “Notas sobre literatura argentina de hoy” (1947), Piñera señala lo siguiente:

⁹ Me refiero a los artículos “Notas sobre literatura argentina de hoy”, “El país del arte” y “Contra los poetas” y a los panfletos *Aurora* y *Victrola*. Cfr. Capítulo 1.

¹⁰ Nancy Calomarde, *El diálogo oblicuo. Orígenes y Sur: Fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, Córdoba, Alción, pp. 195-196.

Con sus naturales reservas, la sentencia de Hegel –América es un continente sin historia– sigue en pie. No sería exagerado decir que América está todavía en la fase del ‘existir’, y que, por lo tanto, desconoce la etapa posterior del ‘ser’. Por eso sus artistas *existen* pero no *son* (...).¹¹

El programa de ambos autores instituyó un llamado a “conseguir la independencia, la soberanía espiritual, frente a las culturas mayores que nos convierten en eternos alumnos”.¹² La independencia espiritual se conseguiría, según confiesa nuestro autor en una entrevista de 1948 para el diario habanero *El Mundo*, asumiendo “una concepción armoniosa de la vida. Equilibrio entre la cultura y el mundo bajo, el de los instintos”.¹³

La «banalización» se erigió así, como una forma de rescatar las virtudes de la «inmadurez» cultural, misma que tendría como divisa combatir la «inmadurez artificial», es decir, la que depende de los padres europeos. El «banalizador» asume una inmadurez auténtica que se define en función de lo primitivo, lo lúdico y amorfo. En “La risa” y “La transformación”, fechados en 1947, es posible ser testigos del privilegiado rol que la figura del infante ejerce como parte de este llamado programático a retornar a un estado de pureza inicial. Para ambos escritores la infancia simbolizaba la posibilidad de redescubrir la propia identidad.

Al igual que las vanguardias históricas de los años veinte, la «banalización» situó estratégicamente su mirada en el mundo «bajo» e instintivo. De ahí que sea posible leer esta empresa desde su participación de lo «popular», así como de un temperamento abiertamente crítico respecto del ámbito letrado. Viviana Gelado señala que la vanguardia histórica, tanto europea como latinoamericana, promovió “la ruptura entre arte o cultura ‘alta’ y ‘cultura popular’”. Su apuesta, dice Gelado, se sostiene “en favor de la noción de cultura por oposición a la de civilización, adoptada esta última como bandera, en nuestro

¹¹ Cito por Virgilio Piñera, “Notas sobre literatura argentina de hoy”, *Poesía y crítica*, México, CONACULTA, 1994, pp. 176-177.

¹² Virgilio Piñera, “Gombrowicz por él mismo” en *ibid.*, p. 256.

¹³ Entrevista de Ernesto Ardura a Virgilio Piñera para *El Mundo* (La Habana), Febrero de 1948. Citado en Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*, La Habana, Unión, 2011, p. 142. En esta misma entrevista Piñera anunció que se encontraba próximo a publicar una novela intitulada *El banalizador* –que nunca saldría a la luz–, y que el periodista sintetizó en las siguientes palabras: “Se lanza desde ella [de la novela] un ataque a la cultura moderna, en el empeño de conseguir un equilibrio de fuerzas a base de la vida sin simulación, sencilla y banal”. *Ibid.*, p. 143. No se tienen noticias sobre la existencia del manuscrito de esta novela. Se cree que Piñera la reelaboró en cuentos y en la novela *La carne de René* (1952).

continente, por intelectuales de los movimientos de la década anterior, contemporáneos a los centenarios de las independencias nacionales”. Si, como indica la investigadora argentina, se trata de una demanda por una modernización más equitativa, “dejando a la vista los perjuicios que la imposición del modelo adoptado por las oligarquías locales ya evidenciaba en ese momento”,¹⁴ entonces el proyecto de Piñera y Gombrowicz representó un empeño por asumir una actitud de impugnación de las prácticas legitimadoras del arte derivadas de la conquista del poder cultural y de una matriz iluminista de la cultura. Al decir de Raymond Williams, esta concepción de la cultura se constituye como “sustantivo independiente y abstracto que describe las obras y prácticas de la actividad intelectual y especialmente artística”. Este uso de «cultura», que comienza a ser más extensivo a lo largo del siglo XIX y a principios del XX, consagra las llamadas «bellas artes», a diferencia de la acepción de cultura de cuño antropológico, que remite a un modo “de vida determinado, de un pueblo, de un período, un grupo o la humanidad en general”.¹⁵

En este orden de ideas Piñera va a dirigir sus ataques tanto al grupo de Borges, como al de Lezama, además incorporando elementos caribeños, como se podrá apreciar en “La risa”. Sus reflexiones adquieren una dimensión corporal que apelan a una raíz afrocubana. El mundo «bajo» que Piñera consagra en este cuento, no sólo plantea una disolución de las jerarquías, sino que apela a la materialidad de la naturaleza humana.¹⁶

En esta misma línea el autor de *Aire frío* va a aportar algunas claves de comprensión del «choteo», ese tipo de humor que constituyó el objeto de estudio de Jorge Mañach en su *Indagación del choteo* (1928). Según Mañach, el «choteo» constituye una forma auténtica de relajamiento que “comporta una negación de la jerarquía”, una

¹⁴ Viviana Gelado, *Poéticas de la transgresión. Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, 2007, pp. 78-79.

¹⁵ Raymond Williams, “Cultura” en *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2008, p. 91.

¹⁶ En su estudio sobre los orígenes de la cultura popular de la risa en la obra de Francois Rabelais, Mijaíl Bajtín plantea que el rebajamiento hacia lo inferior y lo material comprende el destronamiento del sentido elevado y sagrado del arte. Por eso es que en el realismo grotesco “todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal”. En Mijaíl Bajtín, “Lo «inferior», material y corporal en la obra de Rabelais” en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 334-335.

subversión a todas las formas de autoridad que iguala las relaciones al nivel de un “sentimiento de familiaridad”,¹⁷ de «parejería» y ligereza frente la seriedad. Mañach advertía que cuando la autoridad “cualquiera que sea su jurisdicción, sea genuina y tiene razón de imperio, el choteo no puede justificarse sino como un resabio infantil en un pueblo que todavía no ha tenido tiempo de madurar por su cuenta”.¹⁸ La improvisación choteadora, su carácter de rebajamiento y relajamiento no representaba, en términos de Mañach, un agente de civilización. De modo que el choteo injustificado, por infantil, tendría que someterse a la domesticación. Como se aprecia, al estudio subyace la exhortación a hacer de la gracia y la jocosidad cubanas verdaderas contribuciones a la civilización y la inteligencia. Andrew Bennett señala sobre el humor en la dramaturgia de Piñera que “replantea el choteo como una función estabilizadora para el carácter nacional en ausencia de instituciones legítimas”, es decir, “sabotea el proceso de institucionalización y legitimación por el cual se crea una sociedad madura”.¹⁹ Al alejarse de la concepción civilizadora del humor, nuestro autor se acerca, más bien, a una dimensión crítica y reflexiva que incorpora al cuerpo como parte del gesto de rebajar el buen comportamiento.

En lo que sigue analizo los relatos “La Carne” y “La Cena” (1944), escritos en Cuba durante la primera etapa del autor; y posteriormente “La transformación” y “La risa” (1947), en el contexto del diálogo de Piñera con el escritor Witold Gombrowicz y de sus ponderaciones de la cultura letrada, tanto de Cuba, como de Argentina.

“La Carne” y “La Cena”: hambre, autofagia y civilidad

En “La Carne” y “La Cena” Piñera emprende la experimentación humorística a través de la yuxtaposición de valores contradictorios que suscitan «lo inesperado» –ese ingrediente

¹⁷ Jorge Mañach, “Indagación del choteo” en William Luis, *Bibliografía y antología crítica de las Vanguardias Literarias. Caribe: Cuba, Puerto Rico, República Dominicana*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 513.

¹⁸ *Ibid*, p. 524.

¹⁹ Andrew Bennett, “Una nación burlona: Virgilio Piñera y el «choteo» cubano” en *Cuadernos Americanos*, Año XXIX, Vol. 3, Núm. 153 (julio-septiembre 2015), p. 52.

universal a todo suceso cómico.²⁰ En ambos domina la inversión de la abundancia y la pobreza, en el marco de un mundo regido por un alto grado de civilidad, lo que mantiene el estado de cosas en un equilibrio suturado. Como se verá, los valores yuxtapuestos – carencia y civilidad– se nivelan discursivamente bajo una intención que es burlesca pero cuyo significado resulta ser, más bien, trágico.

En el breve relato “La Carne”, el narrador detalla las peripecias por las que atraviesa un pueblo hambriento al que se le ha dejado de suministrar su más preciado alimento, la carne. Uno de sus pobladores, el señor Ansaldo, descubre muy pronto que para recobrar la felicidad colectiva que semejante tragedia les ha arrebatado –pues “engullir toda clase de vegetales” no ha podido satisfacer sus hambrientos estómagos–, basta con filetearse el cuerpo.²¹ “Que la población fuera ocultándose progresivamente nada tenía que ver con el aspecto central de tal cosa”,²² señala el narrador hacia el final; lo prioritario reside en satisfacer el urgente llamado fisiológico (la inmediatez), sin que realmente sea relevante la inminente extinción del pueblo.

El autocanibalismo se narra, además, en un tono ligero y boyante que vela la tragedia e invierte la crudeza de los hechos en una experiencia feliz, ya que “lo que importaba era que cada uno pudiese ingerir su hermoso filete” (p. 28). El lector debe contraer un pacto de lectura que le permita ubicarse frente a la entonación ligera que intenta suprimir esta experiencia inexorable y universalmente trágica. Hambre-civilidad-autofagia-felicidad se yuxtaponen, lo que constantemente desestabiliza las expectativas del lector.

²⁰ Valeriano Bozal señala que “es lo cómico siempre nuevo y original, incluye la novedad en su concepto, la sorpresa y lo inesperado, pues sin ellos, lejos de producirse la risa, es repetitivo y enojoso por aburrido”. En *op. cit.*, p. 61.

²¹ Al respecto, Thomas F. Anderson señala sobre “La Carne” lo siguiente: “Es importante tomar en cuenta que en muchas sociedades en las que la carne forma parte de la dieta diaria, los recortes casi siempre suscitan el gran temor de padecer hambruna. Los pobladores de la historia de Piñera están alarmados por el desabastecimiento de carne, por lo que se ven forzados a subsistir con una dieta a base de vegetales, con la que no están habituados a subsanar aquello que consideran como hambruna”. En Thomas F. Anderson, “Tales of absurd hope and senseless logic” (Chapter 4) en *Everything in its place. The life and works of Virgilio Piñera*, USA, Bucknell University Press, 2006, p. 124 [el original en inglés; la traducción es mía]

²² Virgilio Piñera, *Cuentos Completos*, La Habana, Letras Cubanas, 2012, p. 28. En adelante las citas a los cuentos irán en el cuerpo del texto.

La presencia de un bailarín, seguramente de *ballet*, contribuye a asociar la civilidad del pueblo con un determinado proceso histórico de desarrollo intelectual, espiritual y estético, y consecuentemente, con el cultivo de un refinamiento artístico. De ahí la discreta desestabilización que se manifiesta cuando el bailarín decide no someter a sus dedos, recién fileteados, por la condimentación y la cocción, sino más bien optar por engullirlos en crudo:

[El bailarín] había dejado para lo último los bellos dedos de sus pies. (...) Entonces invitó a sus amigos a presenciar la operación. En medio de un sanguinolento silencio cortó su porción postrera, y sin pasarla por el fuego la dejó caer en el hueco de lo que había sido en otro tiempo su hermosa boca. (p. 28)

Entre otros incidentes de la “agradable jornada” (*id.*), se cuentan las ventajas que representan para las mujeres devorarse sus senos, ya que “no se veían obligadas a cubrir de telas su caja torácica” (*id.*). Ni siquiera una pequeña sublevación del sindicato de obreros de sostenes femeninos, en razón de su próximo y obvio desempleo, alteraría el orden y la felicidad del pueblo. Tales manifestaciones eran sólo hechos “inocentes que no interrumpían de ningún modo la consumición, por parte del pueblo, de su propia carne” (*id.*). La ritualidad y los buenos modales que acompañan el comportamiento de los habitantes, el acento formal del narrador, enfatizado en la civilidad del pueblo, colocan la autofagia en el mismo nivel semántico que el orden.

La civilidad-canibalismo permite velar, sólo superficialmente, el acto de «barbarie» y también el cariz trágico de los sucesos. La hambruna no lleva a la locura, ni la autofagia al salvajismo, pues a fin de cuentas “el grave problema de orden público creado por falta de carne, ¿no había quedado definitivamente zanjado?” (p. 29), se pregunta el narrador. Y si todo transcurre “sin afectación”, la consecuente pregunta que el lector se hace es: ¿quiénes son esos «refinados» y «civilizados» caníbales que se autoconsumen tranquilamente, haciendo gala de comportamientos tan ejemplares?

En un segundo nivel de lectura, la figura del caníbal constituye un privilegiado depósito de metáforas. Desde la concepción clásica de Homero, el antropófago anticipa ya un tipo de «otredad» que compone una semántica relacionada al bacanal, la orgía, el

incesto, la animalidad, en síntesis, lo que separa la naturaleza instintiva de la sociedad. La Real Academia de la Lengua define el vocablo «caníbal» como: “salvajes de las Antillas, que eran tenidos por antropófagos”, y también como “hombre: cruel y feroz”.²³ Carlos A. Jáuregui en su importante trabajo *Canibalia*, establece una relación directa entre el caníbal y el «descubrimiento» del «Nuevo Mundo». El caníbal es un

eje discursivo de la crítica de occidente, del imperialismo y del capitalismo; un personaje metáfora en la emergencia de la conciencia criolla durante el Barroco y la Ilustración americana; un tropo para las otredades étnicas frente a las cuales se definieron los nacionalismos latinoamericanos; una de las metáforas claves del surgimiento discursivo de Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XIX; y una herramienta de identificación y auto-percepción de América Latina en la modernidad.²⁴

La autofagia, en este orden de ideas, se organiza en torno a una «otredad» que es intrínseca a una identidad en conflicto. El cuerpo constituye una marca del discurso de la dominación, mientras que la civilidad del pueblo demuestra una domesticación superficial que comporta en sí misma “el miedo de la disolución de la identidad”.²⁵ El concepto de «civilización», dice Raymond Williams, proviene del latín medieval que significaba “trasladar una causa criminal al fuero civil y de allí, por extensión, incorporar a una forma de organización social”. Si lo «civil» en, en el medioevo, pertenece a lo ciudadano, hacia el siglo XVI, nos dice Williams, “había adquirido los sentidos ampliados de ordenado y educado”. Hacia fines del siglo XVII su uso “hacía hincapié no tanto en un proceso como en un estado de orden y refinamiento sociales, especialmente en un contraste social o histórico deliberado con barbarie”.²⁶

En “La Carne” la tensa contigüidad civilización/barbarie problematiza, en este nivel de lectura, la domesticación del cuerpo salvaje. El significante «caníbal» se despliega en una cadena semántica relacionada con la civilidad. Nancy Calomarde señala sobre este

²³ Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, 22ª edición. Entrada electrónica: <http://lema.rae.es/drae/?val=canibal>

²⁴ Carlos A. Jáuregui, “Introducción. Del canibalismo al consumo: *textura* y deslindes” en *Canibalia. Canibalismo. Calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 15.

²⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁶ Raymond Williams, “Civilización” en *op. cit.*, p. 59.

relato de Piñera que “la afinidad semántica del caníbal-América muestra una lectura tautológica del cuerpo salvado, el cuerpo que sobrevive [a la Colonia,] a la Edad Moderna y su apetito dominador”.²⁷ A diferencia de la «antropofagia cultural» del Brasil,²⁸ el caníbal de Piñera funciona como un dispositivo que cuestiona una identidad cuyo trasfondo es violento: el autofagia desplaza de su devoración el contenido cultural de la dominación colonial y de las metrópolis europeas, para someter a interrogación su propio cuerpo metafórico, es decir, las marcas de sus propios actos de barbarie. Al respecto Paul Ricoeur señala que la violencia fundadora es una de las causas de la fragilidad de la identidad y de la memoria: “Se almacenan, en los archivos de la memoria colectiva, heridas reales y simbólicas”.²⁹

Consecuentemente, “La carne” también pregunta por el lugar cultural del caníbal histórico, es decir, de los pobladores originarios de las antillas: los siboneyes, taínos y guanajatabeyes, así como el lugar de los esclavos: los negros trasplantados del África. Leído como agencia de «transculturación»,³⁰ de adaptación e intercambio como consecuencia del desarraigo y la sobrevivencia, el cuerpo caníbal se manifiesta a partir de la sutura con el cuerpo portador de la «civilización»: el blanco de origen hispano primero, y después el anglosajón. Lo que en principio era humorístico –que como vimos, residía en tensar las expectativas a través de la yuxtaposición de valores– se convierte en algo trágico.

Desde tiempos de la Colonia, Cuba ha abrigado un sentimiento de superioridad con respecto a las demás Antillas. Durante la primera República el desdén por el universo

²⁷ Nancy Calomarde, *op. cit.*, p. 247.

²⁸ Este movimiento, liderado en el Brasil por Oswald de Andrade, irrumpe en 1928 con el “Manifiesto antropófago”. Entre sus propuestas se esgrimía la necesidad de invertir el término «buen salvaje» de Rousseau y adoptar una actitud devoradora del europeo. Este «mal salvaje» sería así capaz de asimilar al otro en un gesto que invierte la pasiva relación entre colonizador y colonizado. Cfr. Jorge Schwartz, *Vanguardias latinoamericanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 171-180.

²⁹ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Taurus, 2003, p. 112.

³⁰ Empleo aquí el término de Fernando Ortiz (y no el de Ángel Rama) que hace referencia a las características de la población cubana, constituida por inmigrantes (chinos, africanos, españoles), quienes tras su desarraigo de su tierra nativa fueron sometidos a un “doble trance de desajuste y de reajuste, de *desculturación* o *exculturación* y de *aculturación* o *inculturación*”, es decir a un tránsito vital de culturas que necesariamente implica una pérdida de lo originario, una ganancia proveniente de otras culturas, y una síntesis resultante de dicho contacto. En Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991, p. 87.

antillano y en particular por el de origen africano caracterizó la idiosincrasia de una buena parte de la sociedad burguesa. El negro Menegildo Cué, protagonista de la *ópera prima* de Alejo Carpentier *Ekué-Yamba-O* (1927), ejemplifica en esta clave, el desprecio que a los negros educados de Cuba les provocaban los negros del Haití o Jamaica: “Menegildo (...) se sentía extraño entre tantos negros de otras costumbres y otros idiomas. ¡Los jamaquinos eran unos «presumidos» y unos animales! ¡Los haitianos eran unos animales y unos salvajes!”³¹

Odette Casamayor-Cisneros señala que “ya por los años 40 y 50, los poetas originistas Gastón Baquero y Cintio Vitier no titubearon en señalar el carácter «civilizado» de la isla de Cuba, en comparación con el «atraso» de otros pueblos caribeños”.³² “La Carne”, en este orden de ideas, cuestiona una matriz compartida con las demás antillas; matriz mediada por el cuerpo de la dominación y la domesticación colonial. Esta «antillanización» había sido reparada por Gastón Baquero en el *Anuario Cultural de Cuba* en un comentario a *La isla en peso* que se publicó el mismo año de aparición de *Poesía y Prosa* (1944). Es probable que el comentario también haya extendido sus consideraciones en relación a esta primera entrega de poemas y cuentos donde aparece “La Carne”. Entre otros señalamientos, Baquero reprueba lo ajeno que le resulta el poema:

Isla de Trinidad, Martinica, Barbados [...] llena de una vitalidad primitiva que no poseemos, de un colorido que no poseemos, de una voluntad de acción y una reacción que no poseemos, es precisamente la isla contraria a la que nuestra condición de sitio ávido de problema de historia, de conflicto, nos hace vivir más «civilmente», más en espíritu de civilización, de nostalgia, de Persona. (...) Esta Isla que Virgilio Piñera ha levantado (...) es Isla de una antillanía y una martiniquería que no nos expresan, que no nos pertenecen.³³

El efecto transgresor del humor piñeriano participa de la revelación de esta “vitalidad primitiva”, que contrasta con la «superioridad» de las costumbres. Al colocarlas como elementos de una identidad en tensión, Piñera contribuye a problematizar las fracturas

³¹ Alejo Carpentier, *Ekué-Yamba-O*, Madrid, Alianza, 1989, p. 69.

³² Odette Casamayor Cisneros, “Bojeo cubano. Algunas aproximaciones a la insularidad en la narrativa cubana del siglo XX” en *Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, Núm. 5 (2004), p. 528.

³³ Gastón Baquero citado en Jesús Jambrina, *op. cit.*, pp. 65-66.

insulares a través de la expresión de una experiencia vital, como el hambre, y la alegorización de contenidos culturales que subyacen al hambriento. El relajamiento humorístico posibilita traslucir las cicatrices culturales de este cuerpo metafórico.

En “La Cena” el elemento de tensión también es el cuerpo. El relato manifiesta una animalidad y precariedad cercanas al clásico *La vida del Buscón* (1626) de Quevedo, reverso cabal de las abundantes comidas y excrecencias rabelaisianas. El hambre como exceso de humanidad llega casi a su absoluto en este relato, a ese grado cero que hace de la carencia un universal.

El relato comienza así: “Como siempre sucede, la miseria nos había reunido y arrojado en el reducido espacio de los consabidos dos metros cuadrados” (p. 36). La crudeza de la descripción inicial adentra al lector en un ambiente en el que reina la precariedad, la indigencia y el confinamiento colectivo. Para comer, dice el narrador-personaje, debe andar 5 kilómetros hasta el “Auxilio Nocturno”, a donde además ha acudido en vano a solicitar la vianda del día. Cansado, con el estómago vacío, en medio de la oscuridad le “acometían a ratos los más deliciosos eructos que cabe imaginar”, los mismos que le hacían recordar el “copioso almuerzo de la mañana” (p. 36). Entonces irrumpe el factor sorpresa: el famélico narrador regresa a casa, y a pesar de todo lo hace contento, pues los eructos provocados por el “copioso almuerzo” le ayudan “a salvar aquella abominable distancia” (*id.*) hasta el lugar donde lo esperan los demás hambrientos.

Al llegar a su destino, el narrador-protagonista es sorprendido por un ceremonioso ritual de gases intestinales que sus compañeros han preparado con el objeto de aspirar “el delicioso olor de esos platos nacionales” (p. 37). La narración se desplaza de lo racional – patente en la objetivación del hambre– hacia una suerte de alucinación provocada, seguramente, por un estado de hambruna prolongado. A continuación el personaje elabora una apología de la abundancia inmaterial, que relega la necesidad del alimento por el enérgico deseo de los personajes de olfatear una gastronomía nacional, misma que con seguridad hace tiempo no han probado.

(...) [P]ronto escuché distintamente estas expresiones: «¡Carne con papas!», «arroz con camarones!», «¡rabanitos!», al mismo tiempo que percibía ese aletear característico de narices que aspiraban un olor próximo a desvanecerse. (pp. 36.37)

La ostentación culinaria opera dentro de una semántica que se quiebra: si la sobrevivencia que otorga la alimentación ha dejado de ser relevante –como sucede también en “La Carne” – al menos el ritual olfativo demuestra que este alto grado de civilidad jamás abrirá paso al desquiciamiento. Bien ha reparado Thomas F. Anderson que los personajes de este relato se esmeran en demostrar una integridad espiritual que evite siquiera la posibilidad de sugerir su estado de indigencia.³⁴

Al mismo tiempo que la abundancia imaginaria se despliega, el encierro de los sujetos, la oscuridad y la precariedad del recinto se asocian mutuamente a la despiadada carencia material, lo que contrasta con la hiperbolización del festín. Las yuxtaposiciones precariedad-abundancia obligan a contraer un pacto de lectura que sitúe al lector ante el elogio de los imposibles atributos del hambre. La descripción del bacanal de flatulencias llega a su máxima expresión humorística cuando el narrador asemeja su banquete con un festín romano (p. 37). Mientras que en el antiguo los comensales se acomodaban en un lecho, y acostados sobre un cojín recibían en sus bocas una diversidad de manjares, en el relato una ligera diferencia caracteriza la ingesta: no es por la boca, sino por la nariz que se participa del banquete:

[L]as bocas, cerradas fuertemente, semejaban ostras que hubiesen plegado sus valvas mientras cada nariz, dilatada hasta lo increíble, devoraba ávidamente empanadilla tras empanadilla. (...) [E]l cuerno de la abundancia se derramaba sobre nosotros. (...) No bien habíamos puesto la nariz en una costilla clásicamente dorada cuando la aparición de un tamal en cazuela nos exigía que lo probásemos. Aquel banquete invisible tenía sus derechos. Y, además, hacía tanto tiempo que la abundancia no nos visitaba... Pero nuestras narices, manejadas sabiamente, atendían cumplidamente a cada visitante. Y el banquete no amenazaba concluir. (p. 37)

³⁴ Thomas F. Anderson, *op. cit.*, p. 132.

Si, por una parte la evidencia de la pobreza evoca una filiación quevediana, el ritual neutraliza el efecto moralizante que en el caso del Buscón tiene su origen en lo picaresco. El cuerpo de la representación piñeriana desestabiliza el significado del hambre al magnificar una abundancia imaginaria, que bien podría sintetizarse en la frase: “No bien habíamos puesto la nariz en una costilla clásicamente dorada cuando la aparición de un tamal de cazuela nos exigía que lo probásemos. Aquel banquete invisible tenía sus derechos” (*id.*). No se trata de disponer una fábula, sino de elaborar un retrato irónico de las víctimas de la deshumanización, o dicho de otro modo, de ficcionalizar la insensatez de un mundo que podría abreviarse en esta gran ironía: “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”. (*id.*)

Uno de los efectos humorísticos más significativos del relato sucede cuando el narrador compara la cantidad y diversidad de ruidos producidos por los eructos y flatulencias con un concierto: “eran tantos (...) que habrían tapado los de una orquesta con todos sus profesores”. El espíritu, entonces, condensa suficientes poderes para dominar la pesadez y las demandas del cuerpo. Esta suerte de grotesco a la inversa desplaza la deformación corporal –la que provocaría la inanición– y nivela los hechos a través de un aparente orden y civilidad. El recato del narrador contribuye a tales efectos, quien lejos de hablar de «gases intestinales» o «flatulencias», hace uso de eufemismos como “un ruido, que mezclaba cierta música la sequedad propia de una descarga”, o “era como el aire que se escapaba de los tubos de un órgano”. (p. 36). Henri Bergson señala en su ensayo sobre la risa que “es cómico todo incidente que nos pone de relieve el físico de una persona cuando de lo que se trata es de moral”. El espíritu de la cultura, su levedad y gracia residen en la tradición, mientras que el cuerpo, pesado y material, es un “lastre inoportuno que mantiene en tierra un alma impaciente por elevarse”.³⁵ El evidente hiato que separa la pesadez corporal de la civilidad y la tradición gastronómica, posibilita sublimar el cuerpo, alejándolo de sus funciones fisiológicas. Ejemplo de ello es que los

³⁵ Henri Bergson, *La risa: ensayo sobre el significado de la comicidad*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011, pp. 36 y 35 respectivamente.

gases corporales equivalen a la posibilidad de reproducir costumbres culinarias, lo que en realidad resulta un disparate en el contexto de una reinante insuficiencia.

Thomas F. Anderson repara sobre la problemática directa que demandan “La Carne” y “La Cena” en el contexto de la Cuba de los años cuarenta que “[d]urante ese tiempo, el desabasto de carne en Cuba era común. Como ha observado R. Hart Phillips, los altos precios de la carne en los Estados Unidos generalmente significaban un aumento considerable en el precio de la carne cubana durante los años de la guerra”.³⁶ El propio Piñera, hijo de una familia azotada por frecuentes oleadas de carencia económica, confiesa que la escritura de “La Carne” fue una forma de protestar por la falta de alimento en La Habana, aunque “de haber estado llenas las carnicerías, no tenía un centavo para comprarla”.³⁷

Valeriano Bozal puntualiza que desde Quevedo el hambre es “algo más que un fenómeno incómodo o desagradable, obliga a mirar el orden establecido de otra manera, aunque la risa disuelva lo desagradable y negativo”.³⁸ Piñera participa así de una reflexión que tiene en el cuerpo a su mejor medio de expresión. Se trata de un ejercicio de autosemejanza, en el que la ironía juega con la posibilidad de subsistir por el olfato y no por el estómago; ironía que además se pregunta por las condiciones mínimas para que un pueblo y su cultura se perpetúen. Finalmente, ningún proyecto nacional –político o intelectual– pudo privar a la sociedad cubana del sentimiento de inseguridad, de precariedad y levedad durante el tiempo que duró la República, aún con el aparente crecimiento derivado de la industrialización del azúcar y la acelerada modernización que se llevó a cabo durante las tres primeras décadas de vida republicana. A lo anterior se suma que el período que va de la década del cuarenta a la del cincuenta estuvo también lejos de constituir una etapa de paz y prosperidad para los cubanos.³⁹ El mismo Piñera se aventuró, en parte, a buscar mejores ingresos económicos a Argentina. Piñera recoge su

³⁶ Thomas F. Anderson, *op. cit.*, p. 125. La traducción es mía.

³⁷ Virgilio Piñera en Carlos Espinosa, *op. cit.*, 2012, p. 182.

³⁸ Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 36.

³⁹ Cfr. Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a *Una mirada a la vida intelectual cubana. 1940-1950*, España, Renacimiento, 2007, pp. 9-23.

propia experiencia del hambre en un artículo publicado en enero de 1959, en los albores del triunfo de la Revolución y denuncia lo siguiente:

¿Cómo piensa el cubano frente al problema de su existencia más inmediata? Pues viene planteándose, desde la instauración de la República, esta pregunta angustiosa: ¿Comeré hoy? ¿Qué será de mi vida y de la vida de los míos? Porque digámoslo sin cortapisas: el gran fantasma de todo cubano, en realidad el tirano a perpetuidad de esta isla ha sido y continúa siendo el hambre.⁴⁰

A los elementos cómicos de ambos relatos subyace el mensaje de que el sufrimiento no se remedia a través de la fantasía, es decir, lo cómico queda neutralizado por el lado trágico del absurdo, lo que permite comprender que los protagonistas no tienen posibilidad de escapar de la condición que les acecha,⁴¹ en la medida en que este claustro metafórico es una imposición que proviene, nada menos, que de la irracionalidad de lo real. La función de este absurdo fantástico, que se despliega a través de la hiperbolización de la ironía y la yuxtaposición de contrarios funciona, al mismo tiempo, como interpelación de una historia nacional que de tan inverosímil resulta delirante.

En su artículo “Piñera teatral”, publicado en *Lunes de Revolución* en marzo de 1960, nuestro autor establece algunas claves de lectura sobre el humor en su obra:

A mi entender un cubano se define por la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas. Como cualquier mortal, el cubano tiene sentido de lo trágico. Lo ha demostrado precisamente con la Insurrección que acaba de cumplir, con esta Revolución que no es juego de niños. Pero al mismo tiempo, este cubano no admite, rechaza, vomita cualquier imposición de la solemnidad. Aquello que nos diferencia del resto de los pueblos de América es precisamente el saber que nada es absolutamente doloroso o absolutamente placentero. Se dice que el cubano bromea, hace chistes con lo más sagrado.⁴²

A diferencia de la obra teatral *Electra Garrigó* (1948), en la que Piñera desmitifica un símbolo cultural ciegamente respetado en la Cuba de las primeras décadas de vida

⁴⁰ Virgilio Piñera, “Nubes amenazadoras” en *Las palabras de El Escriba. Artículos publicados en Revolución y Lunes de Revolución (1959-1961)*, La Habana, Unión, 2014, p. 34.

⁴¹ Thomas F. Anderson, *op. cit.*, p. 135.

⁴² Virgilio Piñera, “Piñera teatral” en *Las palabras de El Escriba, op. cit.*, pp. 208-209. Este texto se publicó posteriormente como prólogo a la edición del *Teatro completo* (1960).

republicana, como lo era la familia, esta vocación choteadora, tan lejana de los principios del origenismo, permite leer en sus cuentos el cisma entre los temas legitimados por las instituciones culturales y círculos letrados, y el lado convencional, arbitrario e «intrascendente» de la vida. Se trata de imitar el rebajamiento cotidiano –el «choteo»– para potenciarlo en la premisa socrática «conócete a ti mismo». “Nosotros somos trágicos y cómicos a la vez. (...) Por más de cincuenta años nos hemos defendido con el chiste” dice Piñera, haciendo referencia a la ridiculización como un recurso que los cubanos encontraron para sobrevivir a los “expoliadores del patrimonio nacional”.⁴³

1947: año de la «banalización». Los casos de “La transformación” y “La risa”

Durante el segundo lustro de 1940, Piñera escribió prolíficamente. La producción comprende una serie de relatos escritos entre 1946 y 1949. No obstante, sólo tres cuentos fechados por el propio autor en 1947 se publicaron en vida: “La locomotora”, “El señor Ministro” y “La transformación” (aparecen en *El que vino a salvarme*). Por su parte, “La risa”, “Vea y oiga” y “Lo toma o lo deja” componen la breve trilogía «Muecas para escribientes»; se escribieron en este año pero sólo fueron publicados póstumamente en el libro homónimo de 1987.

En este apartado me interesa estudiar “La transformación” y “La risa”, en el marco del programa estético y crítico que Piñera emprendió al lado de su amigo, el escritor polaco Witold Gombrowicz.

Durante su viaje a Buenos Aires Piñera afianzó sus concepciones previas sobre el ambiente cultural de la isla, lo que contribuyó a sembrar él una reflexión más amplia sobre la necesidad de construir un pensamiento y una creación propias que acabasen con la imitación de modelos literarios extranjeros.

Piñera logró potenciar la creación de su propia imagen de la isla en el espacio ajeno, participando de ese característico desplazamiento y desterritorialización del escritor cubano que piensa a la isla desde otro campo de batalla. Bien señala Lourdes Gil que la «extrainsularidad» intelectual data desde el siglo XIX ha sido constitutiva de la

⁴³ *Ibid.*, p. 209.

configuración de «lo cubano».⁴⁴ Esta mirada de la isla condicionada por la lejanía es la que Ottmar Ette señala como apreciación de un paisaje, de un espacio, o de una expresión literaria, cuyo análisis implica “no tanto el fenómeno superficial de una territorialidad, con trazos fijos de fronteras o la simple localización de formas de representación artística, sino más bien de suponer una dinámica de movimientos que no deben ser territorializados estáticamente”.⁴⁵ El programa argentino de Piñera se perfiló como una dislocación de lo propio en el espacio alterno, lo que dotó a su escritura de un carácter fronterizo que cuestiona ambos sistemas.

Gombrowicz, el gran hallazgo de Piñera en la Argentina, fue decisivo en su deseo de construir un diálogo. Al respecto cito ampliamente a Milda Zilinskaite:

El largo proceso de la traducción de *Ferdydurke* dejó como resultado una interacción intelectual entre Piñera y Gombrowicz que iba más allá de las correcciones gramaticales y de estilo. En junio de 1947, el escritor cubano declaró, durante una entrevista con Gombrowicz transmitida por una radio difusora de Buenos Aires, que los trabajos literarios de ambos persiguen el mismo fin. (...) [S]i leemos «Contra los poetas» de Gombrowicz en paralelo a los ensayos «Nota sobre literatura argentina de hoy» y «El país del arte» de Piñera, podemos observar que los tres textos están completamente infundidos con las voces de cada uno de los autores: destacan por un estilo sarcástico e irreverente, formando un triángulo de crítica cultural (ataque contra los poetas, contra los escritores, y contra los pintores).⁴⁶

Los relatos que aquí estudio condensan reflexiones del autor que ya estaban presentes desde principios de los años cuarenta, a través de las cuales Piñera vitupera el elitismo, la ornamentación y la imitación de modelos foráneos, por considerarlos actos evasivos, y frente a los cuales considera que es necesario redefinirse y posicionarse de cara al tiempo.

“La transformación”, fechado en 1947 brinda luz sobre las nociones seminales de «infancia» en Piñera e «inmadurez» en Gombrowicz. Se trata de alegorías que tienen por

⁴⁴ Cfr. Lourdes Gil, “El doble discurso literario de la extrainsularidad” en *Encuentro*, Núm. 14 (Otoño 1999), pp. 144-153.

⁴⁵ Ottmar Ette, “Una literatura sin residencia fija. Insularidad, Historia y Dinámica Sociocultural en la Cuba del siglo XX” en *Revista de Indias*, Vol. LXV, Núm. 235 (2005), p. 734.

⁴⁶ Milda Zilinskaite, “Gombrowicz y Piñera, Jefes del *Ferdydurkismo* Sudamericano” en Jesús Jambrina (ed.), *Una isla llamada Virgilio*, Miami, Stockcero, 2015, pp. 113-114.

objeto elogiar al caos y la incompletud, así como desestabilizar una adultez que también es metafórica. El argumento es como sigue: los padres de unos mellizos, “gente normal. Padres amantísimos, se consideraban bendecidos por el cielo” (p. 175) cuando sus hijos nacen. Sin aparente motivo, emprenden una gradual usurpación de la infancia de sus hijos, con el deseo de suplantar su adultez en infancia. Al bautizar a sus hijos, mientras los padrinos sostenían a los mellizos en la pila, los padres se echaban agua bendita en la cabeza. Con el paso del tiempo,

Llegó la hora de apagar las dos velitas de la torta de cumpleaños.

Estaban las madrinas y tías aleccionando a los mellizos frente a las velitas, cuando se oyó un soplado. Eran el padre y la madre que las apagaban. (*id.*)

A través del arrebató de estos actos simbólicos de iniciación a la sociedad, los padres y los hijos se mudan de sí mismos, aunque no sin previo entrenamiento. La madre le enseña a la hija a “personificar la estatua del Dolor”, la prepara para que “con sus bracitos sobre el pecho, la vista baja” prorrumpe “en gritos muy parecidos a los que exhala Lucía de Lammermoor en la escena de la locura”. Por su parte, el padre transforma a su hijo Arturo en Napoleón, “un Napoleón después de la batalla de Waterloo, ‘desengañado de todo, taciturno y envejecido de golpe’” (p. 174).

La historia invita a elaborar una lectura alegórica sobre la madurez que se despoja de sus referentes occidentales, y que en este caso remiten a los procesos de secularización del siglo XVI en Inglaterra y su relación con los inicios de la modernidad europea. De ahí la alusión a la locura de la mítica Lucía de Lammermoor, quien se enamora de un enemigo de la familia que no era propiamente un reformado, así como a la derrota de Napoleón, que evoca un siglo de transformaciones profundas en la Francia decimonónica.

En esta necesidad de regresar a la infancia se desprenden numerosas lecturas que exceden los propósitos de este trabajo. Me interesa rescatar el tránsito de la madurez a la infancia como una especie de segundo «dadaísmo» que se apropia de un estadio del crecimiento caracterizado por la maleabilidad, la indefinición y el caos. La etimología de la

palabra «infante» proviene del latín *infans* que significa bebé; se compone del prefijo in: negación, y *fans* de *fari*: hablar. Un infante, entonces, es aquel que aún no es capaz de articular el lenguaje. En 1956, en el mini prólogo que el propio autor escribe para su edición argentina de *Cuentos fríos*, señala:

En realidad, dejamos correr la pluma entusiasmados. De pronto las palabras, las letras se entremezclan, se confunden; acabamos por no entender nada, recaemos en la infancia, parecemos niños con caramelos en las bocas. Y entonces, espontáneo, ruidoso, brota ese misterioso balbuceo: ba, ba, ba, ba...⁴⁷

La adopción del balbuceo posibilita también objetivar la adultez. Por lo tanto, el proceso de transformación funciona como una dialéctica de la autosemejanza que hace referencia a lo que el sí mismo ha sido, a través del otro: los adultos transformados ven en la madurez inducida de sus hijos lo que ya no desean ser. Pero la historia también revela la imposibilidad de no heredar la adultez de los padres, esa de la que todo infante, o mejor dicho, toda «nación menor» debe aprender. La suplantación condena a los hijos a investirse de la madurez de los padres, pero además en esa temprana etapa de la vida en la que aquéllos no son capaces de articularse a sí mismos, pues apenas balbucean. De tal suerte que en el deseo del reemplazo se anticipa una paradoja: a pesar de que los padres se han convertido en infantes, tampoco pueden dejar de ser «maduros», o dicho de otro modo, europeos.

La regresión a un estadio primario de la vida se proyecta aquí en función de la fecundidad del diálogo con la inmadurez *ferdydurkista*. Dicha inmadurez se ocupa de elogiar la inestabilidad del ser humano frente al mundo, elogiar su caos inherente y su capacidad instintiva para regresar a un estado de choque y desorganización de sí mismo, cuyas partes sólo comprueban la negativa a constituir una totalidad. Bien ha señalado Reinaldo Laddaga que la filosofía de *Ferdydurke* es la del teorema sobre la no-forma de la forma, es decir, la propensión humana al caos, a los instintos que luchan contra el ordenamiento, la imitación, las «Formas» establecidas por la sociedad, como la

⁴⁷ Cito por Virgilio Piñera en Carlos Espinosa Domínguez, *op. cit.*, p. 183

personalidad, el buen comportamiento y en síntesis, la madurez, que a su vez remiten a la artificialidad que ejerce la cultura libresca sobre la creación.⁴⁸

El cuento “La risa” reelabora la inmadurez en la calve de la «banalización» de la «alta cultura» y su confrontación con el mundo «bajo», rítmico e instintivo.

El narrador-protagonista teme “mortalmente” a la risa no fundada, “no a la risa que se define en el diccionario (...) o en los tratados de fisiología”. Su inquietud es contundente: “¿Por qué, mortalmente, la temo?”. Su cuerpo, que considera “lógico, racional, crítico”, exige las causas de su temor. Pero aunque la disuada, ella “continúa, implacable como las gaitas o la música china... Soilviantadora, me invalida y todo lo invalida”. El hablante del relato, un intelectual y profesor, teme a la risa natural e instintiva porque no hay libro que pueda definirla, y su cuerpo, resistente a la razón, cede al ritmo instintivo de la risa, la misma que atrapa a su oído y no, como él quiere, al intelecto: “El resto del cuerpo prosigue en su profundidad luminosa, pero el oído no, a tal punto que mis orejas empiezan a moverse como orejas de burro”(p. 393).

La composición del cuento se constituye sobre la base de dos series de yuxtaposiciones. A la serie intelecto-cultura libresca se opone risa-cuerpo-ritmo. Estas dos valoraciones entran en pugna a lo largo de la historia, manifestando tensiones en la subjetividad del protagonista, y asimismo un maniqueísmo que de fondo problematiza la identidad cultural.

El protagonista recuerda al personaje de “El enemigo” (1955), quien desconoce el origen de la culpa que lo mantiene angustiado: “¿Por qué pienso constantemente que debo pagar algo malo que he hecho?” (p. 168). El personaje de “La risa” lucha de este modo contra una culpa originada en los impulsos naturales de su cuerpo, lo que transgrede su predisposición a ser un intelectual. A toda costa debe explicarse y definirse en función de lo libresco, pero la “paz y silencio” que busca para ahuyentar la risa, sólo consiguen que su oído quede presa: “a tal punto que mis orejas empiezan a moverse como orejas de burro”. Y aunque un libro sobre su estudio exhiba “escrita varias veces, la palabra risa” (p. 393), tan sólo consigue invalidarse. Toda su lucha se dirige en contra de

⁴⁸ Cfr. Reinaldo Laddaga, *Literaturas indigentes y placeres bajos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000, pp. 82-83.

su inmadurez instintiva, ya que para justificar su existencia frente a sus amigos debe participar de una especie de celibato intelectual.

En su intento por autoafirmarse como totalidad coherente, el protagonista sólo consigue expresar su debilidad. El llamado de su destino a dejarse “culturizar”, le llevan a quedar sitiado por la risa. De ahí su inquietud: “¿Qué quiere de mí la risa, qué me pide o me ofrece? Yo, con buena casa, con buen pasar, excelentes libros y amigos cultos, con el mundo medido, cuadrulado, asistidor a teatros y conciertos, todo perfecto, en orden, y así, de pronto, la risa” (p. 394). Aunque piense en “Plotino, en César, en la cuadratura del círculo (...) todo se hace tan risible”.

Entonces, el protagonista de pronto repara en la naturaleza insular: en el “disco escolar” y su mirada burlona; ese sol que al ocultarse tras el “manto opulento de la noche” le abre la puerta a esos “blancos dientes [que] refulgen como espadas flamígeras” (p. 395). La imagen evoca dos versos de *La isla en peso*: “Las blancas dentaduras perforando la noche” y “La noche invade con su olor y todos quieren copular”,⁴⁹ que sitúan el lugar de los cuerpos jadeantes, poseídos de erotismo, que irrumpen en la noche insular. De sólo pensar en la opulencia nocturna el profesor intenta huir: “Y apenas he corrido una cuadra cuando siento un roce”: es un marinero que lo ha tomado del brazo, después le abandona, para nuevamente regresar a él “impulsado por un movimiento natural en quien se pasa la vida navegando” (p. 395). El protagonista responde al gesto “incrustándosele”, suplicándole que le de un puñetazo, pero el marinero responde riendo y con una invitación a tomar un trago. “No me choca su invitación; me choca su risa. No la escucho, la observo. ¡Oh, demonio de la sutileza! Sigo perdido en mi propia salsa cultural” (p. 395), piensa el protagonista. En adelante, esta clase de combinaciones van disponiendo el estilo absurdo y deliberadamente forzado del relato.

La yuxtaposición risa-cuerpo-ritmo parece comprenderse mejor a la luz de las palabras de Antonio Benítez Rojo sobre la necesidad de que “el caribe (...) [sea] definido como un área rítmica”, cuya aproximación al estudio de su estética sea a partir de la música y la danza, no necesariamente del signo. De lo contrario, sostiene Benítez Rojo,

⁴⁹ Virgilio Piñera, “La isla en peso” en *La vida entera*, México, Lectorum, 2012, pp. 92 y 108 respectivamente.

sería imposible explicar cómo han sobrevivido las tradiciones y religiones del África en el Caribe.⁵⁰ Con la presencia del marinero, Piñera problematiza a un «yo» insular que confronta la artificialidad de la cultura, personificada en el profesor, a partir de la raigambre rítmica que evoca el amigo nocturno.

A continuación “dos jóvenes que pasan, fascinados por este incrustamiento, tratan a su vez de incrustarse” (p. 395). El gesto recuerda “El Caso Acteón” (1944), en el que dos sujetos con sus manos penetran las regiones más profundas de sus pechos, hasta confundir sus voces con sus cuerpos y fundirse en “una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término” (p. 31). La evidencia de la corporalidad compartida y genérica en este cuento ha sido analizada por Reinaldo Laddaga como la “pérdida de distinción” que en su crueldad se hiperboliza “una comunidad que no es de diálogo ni de fusión, sino de contacto que se despliega no a la luz de un horizonte de sentido, sino en la noche infinita, absoluta de los intercambios anónimos”.⁵¹ La amalgama entre el marinero, el profesor y los dos jóvenes hace prevalecer en ellos una risa sin causa, ni motivo que invalida los pensamientos del profesor, pero además llena de indefinición y mixtura el espacio, abriendo paso también, a otro tipo de comunicación:

Digo algo y me contestan con risotadas. Entonces pienso en reírme para, a mi vez, comunicarme con ellos. Pero pensar en reírse, en cómo hacerlo, es no reírse. Sin pensar cómo reírse es como hay que reírse, y yo no podría reírme sin antes pensar en cómo hacerlo. Me pierdo en un recuento de risas históricas: la risa crispada de Napoleón, la risita de Voltaire, las carcajadas del Morgante... Mas, con todo, me río. Mi risa es una risa meditada, y ellos me responden con su risa vacía de citas y de pensamientos brillantes. (p. 396)

La risa del protagonista no es natural sino reflexiva y descontextualizada: la tradición cultural que evoca está en otro lugar, mientras que la del marinero se territorializa. Impedido para comunicarse con sus compañeros de noche, el protagonista recurre a “otro

⁵⁰ Señala Antonio Benítez Rojo que su “proposición es ampliar el concepto eurocéntrico de objeto estético con la finalidad de que incluya el ritmo, puesto que el más alto grado de experiencia estética que podemos imaginar en el Caribe (...) se deriva precisamente del polirritmo y la polimetría; esto es, algo que, además de estructurar de «cierta manera» la música y la danza, estructura muchas otras cosas.” En *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea, 1998, p. 393.

⁵¹ Reinaldo Laddaga, *op. cit.*, p. 87.

método”: orinar, acto que los jóvenes celebran “riéndose”. Esta materialidad del cuerpo permite aislar, aunque momentáneamente, las predisposiciones del lenguaje. Pero el encuentro con los jóvenes y en especial con el marinero, no deja de ser conflictivo para el profesor: mientras la risa rítmica le atrapa y le induce al relajamiento, su razón o mejor dicho, su cultura libresca, le predispone a aprehender el mundo a través de citas y procedimientos mnemotécnicos, entorpeciendo su habilidad para entablar una relación orgánica con estos sujetos nocturnos, y abismándole también de su capacidad para cuidarse a sí mismo, como alimentarse, asearse, dormir, y en síntesis, subsistir.

Conforme avanza el relato, se acentuará la naturaleza irreflexiblemente choteadora del marinero. El propio autor en su “Piñera teatral” señala que el humor cubano reside en la capacidad de hacer “más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y del grotesco”.⁵² Y efectivamente al abismar, y al mismo tiempo confrontar la aristocracia intelectual y la risa corporal, se produce un efecto deformador y performativo que todo lo rebaja y materializa en mordiscos: “Todos nos mordemos. (...) Muerdo como un poseído. Mana la sangre” (p. 397). Mientras que el cuerpo y la risa demuestran ser dinámicos y orgánicos, la «alta cultura» es estática y artificial. A propósito, Gombrowicz distingue la inmadurez natural del hombre, de la inmadurez “lograda por medios artificiales”. Mientras que, por un lado, “un hombre empuja a otro en la inmadurez”, tal como el marinero procede involuntariamente con el profesor, por el otro “actúa la cultura”. El escritor polaco señala también que “la cultura infantiliza al hombre porque ella tiende a desarrollarse mecánicamente y por lo tanto le supera y se aleja de él”.⁵³ Esta es la clase de inmadurez que el relato problematiza en función de una desvinculación radical con la subsistencia y la realidad inmediata.

En medio de la noche el profesor repara que pronto volverá quedar atrapado por sus colegas ilustres:

Llegarían, a los dos minutos, el catedrático, con toda su cátedra; el poeta, con toda su poesía; con toda su estética, el esteta. Interminable procesión de

⁵² Virgilio Piñera, “Piñera teatral” en *op. cit.*, p. 208.

⁵³ Witold Gombrowicz, “Prólogo para la primera edición castellana (1947)” en *Ferdydurke*, Barcelona, Seix-Barral, 2002, p. 17.

conocimientos, experiencias, libros, cuartillas, letras, sílabas... Sólo el marinero puede salvarme metiéndome en la boca una copa de ron; sus dientes en los míos, su lengua en la mía: hacerme reír sin pensamientos, reírme con risa solar o nocturnal. (p. 396)

Antes de que el acecho sea inminente, el marinero y el profesor se instalan en el estudio de éste, y aquél comienza a ejecutar una serie de actos relacionados con el cuidado del cuerpo: dormir, asearse y comer. Sin reparar en el espacio “repleto de cuadernos, de apuntes, de hojas escritas...” (*id.*), se echa a dormir en el sofá. Al despertar, pregunta por el baño, pero el profesor no puede “proporcionarle información acerca del cuarto de baño”, piensa, “A él le urge bañarse, y a mí, el baño me impide todo movimiento” (p. 398). Así que el agua, como el sol y la noche anteriormente, cobra significado en relación al cuerpo y la risa. Pero el protagonista no sabe cómo lidiar con el abismo que lo separa del marinero, quien se levanta a buscar el baño por su cuenta, para después dejar que el agua corra. En un acto de voyeurismo, el anfitrión observa al marinero aseándose “con las piernas muy abiertas canturreando” (*id.*). El agua, el cuerpo y el canto lo paralizan y al mismo tiempo le invitan a participar del placer. Después de ducharse, el marinero pregunta por la cocina: quiere algo de jamón. “De un salto me planto en la cocina”, piensa el narrador: “Empiezo a comprender las misteriosas órdenes. La cocina ha adquirido realidad y me encuentro por algo en ella” (p. 399).

Tan pronto el espacio comienza a serle próximo al profesor, los amigos cultos comienzan a llamar a su puerta; aquél evade el llamado con una danza, pero no podrá evitar que finalmente ingrese a su casa Honorio, “un refinado un «pensador»” (*id.*), quien le reprocha al anfitrión haberse desaparecido la noche anterior y perdido la oportunidad de ver “los pies ligeros de la Kruskaya”, la bailarina que “como respuesta trágica a la muerte se resumía en sus pies la dinámica de la vida”, para después añadir: “así debieron de ser los griegos (...). No sé por qué los *arabesques* de la Kruskaya me trajeron a la memoria el texto de Bergson sobre la *durée*” (p. 400). Movido por la lógica de Honorio, el protagonista introduce a Hegel en la conversación, y como atrapado nuevamente en «la cultura», responde a la observación de Bergson con señalamientos sobre la Historia en Hegel. Entonces, siente perder “la cocina y el cuarto de baño reconquistados (...). [Y] la

presencia del marinero se esfuma” (*id.*). Sin embargo, no podrá evitar proseguir con el diálogo:

- Hegel o la justicia [dice el protagonista].
- Más bien, la justicia o Hegel.
- Me parece que existiría un mayor rigor dialéctico si dijéramos: la justicia y Hegel.
- ¿Y por qué no —plantea Honorio— Hegel en la justicia?
- En ese caso prefiero la justicia con Hegel
- De acuerdo, pero recuerda que se podría hablar de un Hegel justificado.
- Me gusta más decir: Hegel ajusticiado.
- Hegel ajusticiado por lo justo. (p. 401)

La hipérbole invierte la «erudición», y despliega a cambio un vacío de palabras. La ironía puede leerse mejor a partir del programa que Gombrowicz y Piñera modelaron para atacar la «alta cultura» en el país de adopción de ambos. Eligieron como campo de batalla el fenómeno de la revista *Sur*, que desde mediados de los años cuarenta entraría en un proceso de expansión estética y legitimación que le permitiría “instituirse como la verdadera narrativa nacional”.⁵⁴ A través de *Sur* Piñera y Gombrowicz leyeron las debilidades de sus propias culturas literarias —las de Cuba y Polonia—, que si bien representaban modelos distintos, en su opinión poseían una misma sintomatología: inmadurez, falta de autenticidad, dependencia espiritual “frente a las culturas mayores que nos convierten en eternos alumnos”.⁵⁵ A ello responde la recuperación de la figura de Victoria Ocampo⁵⁶ —mecenas y fundadora de la prestigiosa publicación— como la simbolización del blanco de ataque en el panfleto *Victrola. Revista de la Insistencia* (1947). La bina construye con estas palabras una parodia sobre las “cumbres del pensamiento” letrado:

⁵⁴ Nancy Calomarde, *op. cit.*, p. 177.

⁵⁵ Virgilio Piñera, “Gombrowicz por él mismo” en *op. cit.*, p. 256.

⁵⁶ Nancy Calomarde señala que “La emergencia de la revista obedece a una configuración cultural nueva, en la cual el dinero y las relaciones personales de [Victoria] Ocampo serán tan decisivas como la consolidación de una relativa autonomía del campo literario argentino.” En *Políticas y ficciones en Sur. 1945-1955*, Córdoba, Universitas / Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), 2004, p. 35.

Señoras y señores. (...) Mi tema es la altura. Sin altura me sofoco. (...) Alta cultura en la altura y siempre ganando altura. Cómo exigir que uno descienda, que diga perro pudiendo decir can, que escuche un tango si puede escuchar eternamente a Shchömborg, ¡ah eternamente! No. Hay que elevarse por encima de tales infantilismos, encaramarse sobre los hombros de Valéry y aspirar desde allí el tonificante oxígeno de sus alturas.

[...]

¿Quién dijo miedo? Verdad, la altura sofoca al principio, pero pronto ella te adormece y ya no eres más tú, sino otro.⁵⁷

Haciendo una lectura cruzada con “La risa” es posible advertir su complementariedad con el *plaquette*. Una de las intervenciones de Honorio ejemplifica la ironía que se construye en torno a la adoración del arte de raíz Occidental:

–¿Qué te pasó anoche? Esperamos por ti media hora. ¿La meditación acerca de algún texto clásico te impidió asistir? Pues te diré que la Kruskaya estuvo divina. Valéry tenía razón con sus opiniones acerca de la danza... Aunque te confesaré que ya Fóscolo... (p. 400)

En algún momento el protagonista repara, como si repitiese las palabras de *Victrola*, que no podrá ser más que un reproductor de «alturas»:

Pronto ingresaré al profesorado universitario para sumarme a la legión de los zapadores de la cultura con mi pico y mi pala; echaré paletadas de citas en las cabezas de adolescentes caídos en mi cátedra. [...] De súbito, pánico. El marinero se acerca con un plato en la mano. (p. 402)

A continuación se presentan a su casa otros dos colegas más, Alfredo y Orlando, pero el profesor sólo puede sentirse acorralado y vulnerable ante la posibilidad de quedar evidenciado cuando aquéllos reparen en la presencia del marinero.

Tanto *Aurora. Revista de la Resistencia*, como *Victrola. Revista de la Insistencia*, se distribuyeron personalmente por Gombrowicz y Piñera entre los círculos literarios de Buenos Aires, en octubre de 1947.⁵⁸ En ambas los escritores reconfecionan un tipo de

⁵⁷ *Victrola. Revista de la Insistencia*, Buenos Aires, 1947, único número. Consultada en el dossier digital “Virgilio Piñera”, organizado por Teresa Cristófani Barreto.

<http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/victrola.html> [Última consulta 19 abril 2016]

⁵⁸ Cfr. nota núm 109 del capítulo 1.

escritura propia de los manifiestos vanguardistas de la década de los años veinte, además incorporando elementos visuales que provocan un efecto estrafalario. La bina articuló así una empresa iconoclasta que atacaba con agudeza a figuras relacionadas directamente con *Sur*. El ataque más expreso fue a Victoria Ocampo, aunque también incluía a otras personalidades, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, Macedonio Fernández y Oliverio Girondo, como puede leerse en las “Notas sobre literatura Argentina de hoy” (1947), ensayo que Piñera leyó en la radio y posteriormente se publicó, a petición de Borges, en *Anales de Buenos Aires*.⁵⁹

El campo de batalla, el del exilio de ambos, hizo viable la reflexión sobre las debilidades de sus respectivas patrias literarias, a través del espejo que les devolvía la cultura literaria en Argentina. En esta tónica *Aurora* condensa un grito directo:

¿Por qué no dejas en paz a Rilke por un tiempo y para ocuparte de tus propios asuntos y ver más de cerca cuál es tu propia problemática? ¿Te inspiraba siempre el mayor respeto la Poesía, el Arte, la Literatura, la Filología, la Ideología Europea, La Ciudad Luz, la Erudición y todas las demás mayúsculas? Puedes, para cambiar un poco, olvidarte de las mayúsculas y empezar a hablar con minúsculas.⁶⁰

En cercanía con el grotesco de *Ferdydurke*, el relato avanza su experimentación con la imagen del profesor confrontada con la del marinero. Es así que la cultura con «mayúsculas» es una y otra vez desestabilizada por la naturaleza corporal: el protagonista no sólo esquivo y, al mismo tiempo desea al marinero, además sostiene una lucha interna porque le resulta imposible que coexistan intelecto y cuerpo. Así lo evidencia la escena en la que los invitados reparan con alarma en la gorra del marinero sobre la mesa, como si su

⁵⁹ Virgilio Piñera, “Notas sobre literatura argentina de hoy” en *Poesía y crítica, op. cit.*, pp. 175-181. Es interesante puntualizar que, a pesar de que Piñera propinaba contra la literatura de Borges, tildándola de preocuparse más “por la altura y la entelequia del tema, que por la necesidad real de manifestar sus propias contradicciones”, el autor de *Ficciones* mostró apertura y una buena dosis de respeto frente a la visión crítica de Piñera. En la isla, en cambio, su temperamento crítico le valió la incompreensión de Vitier y de Baquero, además de un altercado físico con Lezama Lima, a propósito de la editorial de su disidente revista *Poeta*, “*Terribilia Meditans II*” (1943). Al respecto, puede revisarse el documento en el que el propio Piñera relata los hechos: *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, La Habana, Unión, 2011, pp. 47-51.

⁶⁰ *Aurora, Revista de la Insistencia*, Buenos Aires, 1947, único número. Consultada en el dossier digital “Virgilio Piñera”, organizado por Teresa Cristófani Barreto. <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/aurora.html> [última consulta 15 abril 2016].

presencia dislocara el orden que procuran los libros. Pero evadirán la amenaza con una deliberación sobre el significado de “lo marino”: “Ah ya: algo que pertenece a la Marina. Los marineros defienden el *mare nostrum* ante las incursiones enemigas”, dice uno de ellos, para después otro referirse a la “última obra del profesor Mardok sobre el mar cartaginés” (p. 401), y finalmente otro recordar que quizá “los cartagineses son citados por Dante en su *Commedia*”. Al protagonista, por su parte, le sostiene la esperanza de que sus amigos tomen a su nuevo amigo “por un marino cartaginés”, pero “¿Y si no ocurre?”, piensa, “Una gorra puede ser una pieza de museo, pero un hombre vivo que come una tortilla...” (p. 402). El marinero aparece así comiendo tranquilamente ante los contertulios, quienes no demorarán en increparle a su anfitrión si ha cedido a los instintos. En dirección opuesta, el marinero sólo “canturrea y se acompaña con el repiquetear de sus dedos sobre la mesa” (p. 403).

La cultura con «mayúsculas», la del mar de la antigua Cartago, la de la filosofía alemana y la bailarina de ballet, la de París, Rilke y Valéry es, en síntesis, una cultura distante, que además el marinero confronta con toda espontaneidad, en la medida en proviene de un mundo sensorial: el mundo del mar, rítmico y tropical. La elección de esta figura popular no es gratuita, debido a que encarna a un tipo de sujeto histórico que territorializa geográficamente el relato, y evoca una raíz profunda y popular, como la afrocubana. En la santería cubana, la diosa Yemayá es considerada dueña y señora de las aguas, fuente y esencia de vida, madre de los demás Orishas, patrona de marineros y pescadores. El canto y repiqueteo del marinero posibilita crear una imagen más completa sobre las marcas que el relato va dejando en relación a las culturas del Caribe. Antonio Benítez Rojo señala con acierto que “las más importantes expresiones culturales de la región [del Caribe] son la música y la danza”.⁶¹

En esta clave de lectura, el sujeto popular de “La risa” induce, con toda su naturalidad, a que el acartonado protagonista y sus colegas resistan, y al mismo tiempo cedan a una identidad que intelectualmente niegan pero que sus cuerpos les pautan. En esta lógica los amigos “culturizados” instan a cancelar el canturreo del marinero. Mientras

⁶¹ Antonio Benítez Rojo, *op. cit.*, p. 372.

que resisten y reclaman que no han acudido ahí “para oír cantares marineros”, el anfitrión no puede contener su indisciplina y se decide por lo “extremo”: ponerse “a canturrear y repiquetear” (p. 403).

En adelante, el marinero que sólo come y canturrea, procede a reír a carcajadas para después “coge[r] a Alfredo a Honorio y a Orlando y los encierra en el cuarto de baño”. Éstos responden como niños: “¡Ábrenos la puerta! Marinerito, sé bueno. Te regalaremos un gorrito!”. Ahora “los tres, en pañales y orinados, no podrán hablar de los cartagineses” (p. 404), piensa el protagonista. Así como ocurre en “La transformación” el marinero los rebaja a su condición de infantes. Posteriormente salen los tres y el protagonista se encierra con el marinero en el cuarto de baño. Éste ingresa a la ducha y todos lo observan, lo que los obliga, dice el protagonista, “como revulsivo, a vomitar nuestros cuerpos culturales”. Entonces, “con zapatos, con la ropa puesta, nos metemos bajo la ducha. Nos recibe la risa creciente del marinero” (p. 407). Pero al marinero poco le importa el “problema existencial” de los demás: se marcha de la regadera y del estudio. Y si la risa, el cuerpo y el baño del marinero le habían permitido al protagonista, momentáneamente expurgar “todas las Minervas que en ella anidan” (p. 408), tan pronto se aleja la víctima de sus deseos, no tendrá otra alternativa que regresar a su vida “culturizada”.

El ritmo y el cuerpo constituyen elementos de reelaboración de una infancia que, desde la perspectiva de la «banalización», densifica y alegoriza el verdadero potencial para construir nación. En esta clave se lee el mensaje que Gombrowicz da en una entrevista concedida a Piñera para la Radio El Mundo en Argentina, con motivo de la salida de la edición en castellano de *Ferdydurke*: “Nosotros [Polonia, Cuba y Argentina], las naciones menores debemos dejar la tutela de París y tratar de comprendernos directamente”,⁶² lo que en palabras de *Aurora* significa: “primero: que los mayores también son inmaduros aunque en distinto plano; segundo: que nos conviene apoyarnos firmemente sobre nuestra propia realidad”.⁶³ De modo que la clave que Piñera incorpora

⁶² Gombrowicz en Virgilio Piñera, “Gombrowicz por él mismo”, *op. cit.*, p. 256.

⁶³ *Revista Aurora, op. cit.*

en su relato para poder emprender la autocomprensión, es de origen popular y afrocubano.

El humor de “La risa” opera dentro de un campo discursivo más amplio que puede leerse a partir de una doble matriz: la «banalización» gombrowicziana que emana de una reflexión y sarcasmo intelectuales; y el «choteo» popular cubano, que el propio Piñera designa como la actitud de “desinflar al minuto” las “teatralerías” de todo lo proveniente de los discursos de «superiores»,⁶⁴ gesto que participa del “rebajamiento” corporal e instintivo que remite a esa impronta sensorial y sexual, propia del trópico y de la raíz africana.

A esta parodia se asocian otros textos ensayísticos que también salen a la luz en 1947: “Notas sobre literatura argentina de hoy” que se publica simultáneamente en *Anales de Buenos Aires* y *Orígenes* –como ya se indicó–, y el importante ensayo “El País del Arte”, que apareció en *Orígenes* en ese mismo año. El empeño por hacer visible este programa en ambos países demuestra que Piñera, al igual que Gombrowicz, tenía por objeto exhortar a los intelectuales a que asumiesen un posicionamiento ético en relación a la necesidad de mirarse a sí mismos.

Si bien la huella africana en estas reflexiones de Piñera podía parecer no ser tan novedosa, considerando el imprescindible papel que había desempeñado el negrismo al interior de la vanguardia cubana,⁶⁵ los intereses de Piñera versaban en otra dirección, sobre todo porque su momento histórico y sus interlocutores eran distintos. Su distanciamiento del folklorismo y del proyecto reivindicador de esta zona de la vanguardia, participaba de una sensibilidad que veía en el «otro», en el negro, la posibilidad de problematizarse y mirarse a sí mismo.⁶⁶

⁶⁴ Las palabras exactas de Piñera son: “Entre nosotros un Hitler con sus teatralerías y su wagnerismo, sería desinflado al minuto”. En “Piñera teatral” *op. cit.*, p. 209.

⁶⁵ El movimiento negrista en Cuba se caracterizó por la introducción de temáticas afroantillanas en la poesía. Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Ramón Guiaro y José Zacarías Tallet encabezaron este movimiento que irrumpió a fines de los años veinte. En sus poéticas se reproducen formas orales de expresión del negro y del mulato.

⁶⁶ No debe pasarse por alto que, allende la aparente democratización que posibilitaron las industrias culturales desde fines de los años veinte y la consecuente popularización de los ritmos negros, como lo fue el son, durante la República se prohibió, en reiteradas ocasiones, el uso de percusiones en la vía pública. Si por una parte lo afrocubano logró su mayor visibilidad en los años veinte y treinta, no dejó de considerarse

Además, *Orígenes* y *Sur* eran los blancos de ataque de Piñera. Los marcos de legitimidad de ambas revistas y grupos se movían en función de dos elementos esenciales que a Piñera interesaron sobremanera: la apropiación, diferente y heterogénea en cada una de las revistas, de un universalismo de raíz occidental por una parte —en cuyo centro estaba Ortega y Gasset y la *Revista de Occidente* (1923-1936)—; y el elitismo de sus líderes. Si para Victoria Ocampo la «élite letrada» era “una fracción de esta que debía poseer bases sólidas en la cultura letrada”, para Lezama Lima el elitismo era poético, lo que lo llevó a “promover la conformación de un grupo minoritario de intelectuales y artistas católicos con filiaciones hispanistas que ejercieran una suerte de resistencia creativa en un medio que estimaban corrupto”.⁶⁷ Jesús J. Barquet ha reparado que Lezama Lima concretó una propuesta “ampliamente desvinculada de los aclamados hallazgos temáticos y formales del negrismo”, llevándolo a una praxis de publicaciones en *Orígenes* que reelaboran selectivamente esta herencia. Las colaboraciones de Lydia Cabrera y Wifredo Lam, sobre todo hacia 1950, pudieron incorporarse así a la «sensibilidad insular» y al carácter religioso e integrador de nación en una fase más tardía de la revista,⁶⁸ que como puede apreciarse, es posterior a la «batalla *ferdydurkista*». La mirada de Piñera, antes de la evidente incursión de la negrista Cabrera, no versaría en esta dirección universalista y conciliadora de la publicación cubana, sino que se empeñaría en una trivialización de la tradición —en muchos sentidos de matriz europea—, ya que, a su juicio, la tradición y la institución literaria distraían de la verdadera reflexión y responsabilidad del escritor latinoamericano que, según Piñera, no otra que la de mirarse a sí mismo, conocer la propia circunstancia, sopesarla, problematizarla y criticarla.

En su importante ensayo “En el País del Arte” Piñera se cuestiona: “¿Es que nadie percibe que el arte no resiste la simulación? [...] En la base de todo sentimiento religioso

ajeno frente a otras tradiciones de origen hispano. Cfr. Leopoldo Fornés-Bonavía Dolz, *Cuba cronología. Cinco siglos de historia, política y cultura*, Madrid, Verbum. 2003; y Antonio Benítez Rojo, *op. cit.*, pp. 371-386.

⁶⁷ Francy Moreno Herrera, *La invención de una cultura literaria: Sur y Orígenes. Dos revistas latinoamericanas del siglo XX*, CIALC/UNAM, México, 2014, p. 182. Nancy Calomarde señala que Victoria “recupera una idea neoiluminista del intelectual como guía moral de su pueblo, como defensor de las ‘verdades’ que oculta su tiempo y denunciante de los excesos”. En *op. cit.*, p. 173.

⁶⁸ Jesús J. Barquet, “El negrismo en Orígenes” en *Afro-Hispanic Review*, Vol. 15, Núm. 2 (Otoño 1996), pp. 3-10.

está la adoración, pero el arte no es adoración sino acto”.⁶⁹ Con estas palabras se completa así un cuadro de concepciones que ponderan el estado de «inmadurez cultural» de las «naciones menores», y elaboran un diagnóstico sobre lo que no le ofreció el origenismo a Piñera, y tampoco encontró en *Sur*, es decir, una ética que cuestiona las contradicciones inherentes de esa «alta cultura» que se deslinda de lo vital. Ello leído en una clave que, como se apreciará en el siguiente capítulo, rechaza la institucionalización, la nacionalización y por supuesto, la industrialización de los discursos. El mismo relato otorga claves de comprensión sobre esta toma de posición que no asume una reivindicación en grueso de las expresiones populares, sino que apela a su naturaleza vital y no institucionalizada.

Es así como Piñera actualiza una ética que ya había anunciado en su importante ensayo de 1945, “El secreto de Kafka”, en el que llama al escritor a sumergirse en el torrente sanguíneo de la historia, pero no desde “lo exclusivamente ficción o sorpresa literaria”, como supondría la estética borgeana, ni tampoco desde el realismo, sino desde las “cargas de actualidad” que posibilitan, en su opinión, que una obra trascienda a través del tiempo. En Kafka el elemento de ficción “gravita de modo tal en su obra que arrastra al lector en el delirio de la ensoñación, del sueño a ojos abiertos, de la pesadilla despierto. Por otra parte es tan saludable, considera nuestro autor, que tiene el poder de apartar ese ‘horror de actualidad’ y transmutarlo en ‘horror delicioso de lo intemporal’”.⁷⁰ Sobre esta ética piñeriana Nancy Calomarde señala que “si al adorar al arte lo disolvemos, hacemos de él pura farsa, una mentira, restituirle su carácter de ficción implica, para Piñera, volver artística la propia existencia”, lo que implica rehusar de las modas, tendencias e imitaciones, en aras de modelar una especie de sacerdocio.⁷¹

Entre el caníbal y el infante, la reflexión sobre la cultura desde la periferia

A manera de síntesis, se puede decir que el humor piñeriano se perfila como parte de un llamado a conocer y renovar la cultura insular, que esencialmente cuestiona el deslinde de

⁶⁹ Virgilio Piñera, “En el País del Arte” en *Poesía y crítica*, *op. cit.*, p. 137.

⁷⁰ Virgilio Piñera, “El secreto de Kafka”, en *ibid*, pp. 233-234.

⁷¹ Nancy Calomarde, *op. cit.*, p. 181.

la «alta cultura» del lado cotidiano, arbitrario y material de la vida, y asimismo refrenda la condición periférica como ingrediente potencial de autoconocimiento.

Una primera etapa del humor piñeriano crea la imagen de una identidad insular en conflicto. En “La Cena” y “La Carne” el cuerpo abrevia la imposición del hambre como destino colectivo; cuerpo en el que irónicamente prevalece un insistente comportamiento civilizado, si bien para velar la barbarie y las vejaciones del cuerpo que conducirán a la extinción física y cultural de los colectivos que se figuran en ambos relatos, también para desplegar un ejercicio de autosemejanza que las sutiles marcas de barbarie pautan en términos de una identidad cultural irresuelta. De ahí que “La carne” posibilite establecer una relación con el caníbal y la devoración de sí mismo, lo que funciona como un llamado a problematizar una violencia histórica autoperpetrada; y por su parte “La cena” ironice la pervivencia cultural bajo el sometimiento a una inexorable precariedad. El rebajamiento choteador que suponen tales operativos, se hace ostensible a través de un anclaje en la materialidad corporal como constitutivo de salud cultural. Asimismo el choteo constituye un mecanismo de relativización de la superioridad cultural frente a los innegables elementos y raíces compartidos por las culturas del Caribe.

Un segundo momento del humor cobra su esplendor en 1947, en el contexto de la intensa amistad de Piñera con Gombrowicz en tierras argentinas. A través de la libertad que le otorgó el periplo porteño y la relación con el polaco, Piñera maduró sus ponderaciones previas sobre la cultura literaria de la isla, a través de lo que veía y experimentaba en el campo cultural argentino, en específico en *Sur*. El programa «banalizador» que diseñó al lado de Gombrowicz se perfiló como una confrontación de las concepciones iluministas de la cultura. La dislocación, los préstamos, hibridaciones y reflexiones a los que se sometió intelectual y estéticamente Piñera, formaron parte de este programa iconoclasta y «banalizador» que privilegió la figura del infante como símbolo de un estado privilegiado de inmadurez y de renuncia a la herencia europea. En esta clave se construye el relato “La transformación”, historia en la que los padres de unos mellizos emprenden la suplantación de sus respectivos estados del crecimiento, para así poder solazarse en las virtudes del balbuceo. El relato “La risa”, por su parte, se perfila en

esta lógica de alabanzas a la infancia, figurando un reiterado choque entre la organicidad corporal de un marinero y la artificialidad libresca de un profesor. Las reverberaciones de la imagen del marinero permiten establecer vínculos con las culturas del mar, con el ritmo, la sensualidad y la raigambre afrocubana, mientras que el profesor tan sólo evoca una «cultura con mayúsculas», a partir de un occidentalismo que no puede territorializarse, ni reconciliarse con los deseos.

De esta manera, Piñera cuestiona y condena la reproducción de la condición periférica del escritor latinoamericano, condena la insistente evasión de su circunstancia, instándole a asumir una postura ética que posibilite rebajar y chotear la «cultura con mayúsculas» para abrirle camino a la «inmadurez cultural», en el sentido que constituye un derrotero para el autoconocimiento.

CAPÍTULO 4

DE LA LIMINARIDAD A LA COMUNIDAD

(...)[D]espués de todo si se piensa que el bote es un pedazo de espacio que flota en un espacio sin lugar, que existe por sí mismo, que está cerrado hacia sí mismo y al mismo tiempo se ofrece al infinito del mar y que, de puerto en puerto, de viraje en viraje, de burdel en burdel, el bote va tan lejos como las colonias en busca de los más preciados tesoros que contengan en sus jardines, entonces entenderemos por qué el bote no sólo ha sido para nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta el presente, el gran instrumento del desarrollo económico, y simultáneamente una reserva para la imaginación.

Este barco es la heterotopía por excelencia.

Michel Foucault, "De otros lugares"

El cuerpo es visible, el alma no lo es.

Se ve que un parálítico no puede mover su pierna correctamente.

No se ve que un mal hombre no puede mover su alma correctamente:

Pero se debe pensar que es el efecto de una parálisis del alma.

Y que es preciso luchar contra ella y hacerla obedecer.

Éste es el fundamento de la ética, mi querido Nicómaco.

Jean-Luc Nancy, "58 indicios sobre el cuerpo: Extensión del alma"

Por tanto,
habiendo sido humillada,
ofendida, vilipendiada,
postergada y vejada,
habiendo sido configurada en esa extraña latitud

que es ser muerta en vida,
Yo,
Rosa Cagí,
en pleno disfrute de mis facultades mentales,
pido humildemente ser canonizada como santa laica
con derecho a figurar en los altares del horror.
Virgilio Piñera, "Solicitud de canonización de Rosa Cagí" (1969)

Piñera liminar y la edición argentina de cuentos de 1970

Cuando en 1970 se publica *El que vino a salvarme* bajo el sello de Sudamericana, el segundo de los volúmenes de cuentos que Virgilio Piñera estratégicamente autoriza circular en la Argentina, se asiste a un momento clave en la vida del autor de *La isla en peso* que antecede a la triste espiral de marginación y silenciamiento que se le impone en su natal isla.

A diferencia de otras ediciones argentinas de Piñera, como *Cuentos fríos* y *La carne de René* (1952), el volumen en cuestión se caracteriza por un breve pero sustancioso prólogo del escritor argentino José Bianco, quien según relata él mismo, había conocido al cubano en 1956 en la redacción de la revista *Sur*, donde le conmina a publicar en ella, no sin antes lamentarse por la fase tardía en la que comienza su relación, es decir, 9 años después de la primera llegada de Piñera a Buenos Aires:

Como le insinuara algún reproche por acercarse a *Sur* al cabo de tanto tiempo (...). Llevaba, me dijo, una vida muy solitaria; apenas frecuentaba los círculos literarios de Buenos Aires; por lo común, enviaba a *Ciclón* sus originales. En su actitud no había desdén, afectación, orgullo. La prueba es que accedió de buena gana a escribir en *Sur* y mientras yo fui Jefe de Redacción aparecieron en sus páginas, además de reseñas críticas firmadas por Piñera, varios de los cuentos que integran este volumen.¹

¹ José Bianco, "Piñera, Narrador" en Virgilio Piñera, *El que vino a salvarme*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 16. En adelante me permito citar excepcionalmente en este capítulo, la mencionada edición en el

Para entonces, Piñera contaba con dos relatos publicados en *Anales de Buenos Aires* (en 1946). Así que para 1970, después de publicar en *Sur*, su presencia como cuentista queda finalmente proyectada para el público argentino, mientras que en el cubano se desdibuja.

Llaman la atención algunos aspectos de esta edición y este prólogo que me interesa recoger para explicar el tipo de escritura cuentística que estudiaremos aquí. Como ya señalé en el primer capítulo, Piñera eligió publicar la mayoría de sus relatos en Argentina y no en Cuba. Asimismo, entre *Cuentos fríos* y *El que vino a salvarme*, median catorce años. Este último incluye relatos del anterior volumen, además de una numerosa producción que data de 1956 y 1957, que corresponde a la última etapa del periplo porteño; y otros pocos que escribe en 1962, tras su regreso definitivo a Cuba, además de relato que le da título al volumen, fechado en 1967.² La compilación, entonces, brinda un panorama amplio del Piñera cuentista.

Si para 1970 Piñera había quedado prácticamente inhabilitado en su natal isla en razón de su abierta homosexualidad y de la poca afinidad de su estética con la preconizada por el Estado en esa década,³ la edición en cuestión constituye una manera de perfilar definitivamente al cuentista que había adoptado a la Argentina como una segunda tierra, aunque realmente nunca hubiese llegado a ocupar un lugar central en el canon literario porteño.

El prólogo de Bianco y su lectura de la poética y la liminaridad piñerianas

En dicho prólogo, Bianco elabora un operativo de «traducción» que sitúa a Piñera en los lindes del «barroco» como expresión canónica de la literatura cubana, y lo re-sitúa y

cuerpo del texto. Sobre el año que Bianco señala, 1956, no debe ser preciso, ya que desde 1955 Piñera comenzó a publicar en *Sur*. Es probable que el encuentro se diera, más bien, un año antes.

² El único relato de *Cuentos fríos* que no se publica en la edición de 1970, y tampoco en la edición cubana de *Cuentos* (1964) es “El muñeco”, del que más adelante hablaré.

³ Nos referimos al intento de imposición del «realismo socialista» como la estética oficial que buscaba el adoctrinamiento del pueblo en la lucha y el trabajo revolucionarios, a través de la literatura. El llamado «Quinquenio gris» (1976-1979) que tiene como antecedente el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura celebrado en abril de 1971, promovió ampliamente esta estética y terminó de consolidar la marginación y la censura de escritores, obras y actitudes que no se ajustaban a las directrices institucionales, entre las que se incluía la homosexualidad.

legítima en frontera con la ficción del magisterio de Borges.⁴ Si por una parte, reconoce el legado continental del barroco, por otra descentra y tensa la poética piñeriana en los lindes de ambos cánones. De tal suerte que el escritor argentino contribuye, quizás inintencionadamente, a elaborar un retrato más completo sobre la liminaridad de su amigo y de su escritura.

Mucho se ha hablado en los últimos tiempos, a propósito de Alejo Carpentier y de José Lezama Lima, del predominio de lo barroco en la moderna literatura cubana. Virgilio Piñera no es menos barroco que sus dos compatriotas. A diferencia de Carpentier, no espera descifrar a través del lenguaje la realidad hispanoamericana, ni se propone como Lezama Lima, valiéndose de la imagen y de la metáfora, crear un universo poético que prefigure el sobrenatural. (...) Su barroquismo no proviene del estilo, simple, despojado, y a la vez cadencioso, coloquial, ni del ambiente que ese estilo refleja, sino de la acción misma de sus cuentos, de un conflicto que en casi todos ellos se plantea y se resuelve de modo parejo. Los personajes de estos cuentos pertenecen a la raza inextinguible de los marginados sociales. (...) Están sujetos a sus leyes, acatan de buen grado sus convenciones, pero se mantienen fieles a su íntimo sentir. Son una mezcla de civilidad y de independencia, de irreductible independencia.⁵

El recato e independencia que describe Bianco, definen una clase de temperamento en los personajes que no comulga con la reivindicación, ni el protagonismo público. Los personajes compensan la marginación y la desventura confeccionando un espacio propio de resistencia. Más adelante, Bianco se sirve de una cita de Borges para terminar de explicar el tipo de barroco y resistencia piñerianos:

“Yo diría que el barroco –ha escrito Borges- es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura.” (...) “El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística.”⁶

⁴ Nancy Calomarde, *El diálogo oblicuo*. Orígenes y Sur: Fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956), Córdoba, Alción, 2010, pp. 189-194.

⁵ José Bianco, *op. cit.*, p. 7.

⁶ *Id.*, p. 9.

El escritor argentino designa así la actitud obstinada de los personajes piñerianos, y describe una poética de la conquista de los límites, que termina desfigurando el estado apacible de las cosas. Define un barroco que no se sitúa en el derroche verbal o el exceso de imágenes, sino en una representación sobria a la que se yuxtapone una compleja crisis de significación, que tiene por objeto traslocar la *doxa* de las convenciones sociales y proponer una manera novedosa de nombrar el mundo a partir de la experiencia de la vulnerabilidad. Elsa Noya señala algunas características de *La isla en peso*, que complementan la lectura de Bianco: “la sustitución de la palabra tradicional saca del espacio insular la típica y bucólica escena criolla cubana que la contenía, pero también saca, como remarca (...) otras escenas y ritmos de bordes apocalípticos”.⁷ Las narraciones de Piñera evidencian el pulso ontológico de las alteridades. Bianco lo describe así:

[E]n algunos cuentos de Piñera este reiterado personaje enajena deliberadamente su voluntad. Busca lo absoluto en las desventuras de su condición de hombre (los organiza, las perfecciona) y si tiene algún remordimiento es el de olvidar por un instante la magnitud y el número de infortunios que padece. (p. 14)

Sin anesthesiarse del todo ante la adversidad, los personajes privilegian la dignidad y la resistencia. Asimismo Bianco describe la soledad y la autorelegación que el propio autor se impuso durante su estadía porteña: “Llevaba (...) una vida muy solitaria; apenas frecuentaba los círculos literarios de Buenos Aires” (p. 16).

Esta combinación entre automarginación y sensibilidad por la diferencia y la alteridad, posibilitó la proyección de una poética insólita que construye mundos alternos, cuyas lógicas suelen ser performativas y relativamente independientes con respecto a determinadas concepciones sociales de verdad.

Los cuatro cuentos que aquí estudio: “Las partes” (1944), “Cosas de cojos” (1956), “La cara” (1956) y “Oficio de tinieblas” (1961) tienen como denominador común la

⁷ Elsa Noya, “El peso de una isla en el ritmo del mundo. Poéticas de insularidad” en Celina Manzoni (ed.), *Poéticas y políticas de la representación en la literatura latinoamericana*, Corregidor, Buenos Aires, 2015, p. 107. La investigadora argentina señala además en esta lectura sobre *La isla en peso* que “el simple y titánico además de la operación sustitutiva es tenso oxímoron entre propuestas poéticas y subjetividades culturales del campo cubano del momento”. *Id.*

falencia física, como la ceguera, la cojera y el cuerpo mutilado. La incapacidad visual o la obligatoriedad de la ceguera son elementos que persisten en los cuatro relatos. A partir de estos condicionamientos se hace posible la confección de un mundo que ficcionaliza la resistencia y la marginación de un determinado sujeto histórico que se define, en primera instancia, por su discapacidad y desajuste social. Piñera elabora así un discurso de la diferencia que trasciende la insularización de los personajes en una propuesta que deriva en un «nosotros». Propongo, entonces, leer los cuentos a partir de dos insumos críticos: «heterotopía» de Michel Foucault y «comunidad» de Jean-Luc Nancy, con el ánimo de dilucidar, por una parte, que los mundos de estos cuentos se conciben y se viven como espacios ambiguos entre relegación e interpelación del mundo histórico y, por otra, que quienes habitan la heterotopía redimensionan una ontología del «ser-en-común», a propósito de las semejanzas originadas por los condicionamientos somáticos.

Cuerpo y significación en crisis. El mundo en “Las Partes”

“Las partes”, un cuento fechado en 1944, publicado originalmente en *Poesía y Prosa* (1944), posteriormente incluido en las ediciones argentinas *Cuentos fríos* (1956) y *El que vino a salvarme* (1970), corresponde a una poética temprana, aunque ya autocentrada del autor. Llama la atención que otros cuentos aparecidos en estas mismas ediciones, como “La caída”, “La carne”, “El caso Acteón”, “El cambio”, entre otros, la presencia del cuerpo es pertinaz. En ellos la transformación corporal es una condición de posibilidad de un mundo distinto al histórico.

Como ya se ha señalado en otras partes de esta investigación, Piñera emplea recursos dramáticos con el objeto de invitar a su lector-espectador a implicarse en un ejercicio de develación y autoconocimiento. La metadiscursividad, el modo dramático de presentación y de interpelación directa, el *performance* inherente al histrionismo piñeriano, son algunas características que aquí juegan un papel neurálgico, en la medida en que el ocultamiento y el develamiento del cuerpo nos introducen en el espacio de la

resistencia, eso que Bianco describió como “una lucha denodada y cortés” con el mundo, “en [el] cual [los personajes] llevarán sus actos a las últimas consecuencias”.⁸

En “Las partes” el narrador-protagonista describe a su lector-espectador lo que ha experimentado en una suerte de hotel o casa de huéspedes, cuyos largos pasillos que separan las habitaciones remiten a un lugar típicamente piñeriano, es decir, cerrado y austero. “Al abrir la puerta de mi cuarto vi que mi vecino estaba de pie en la puerta del suyo”. (p. 34) Así comienza la descripción del narrador-protagonista, quien después acota: “[U]na larga capa de magníficos pliegues” (*id.*) le cubría el cuerpo al vecino, lo que a su vista le

chocó precisamente [por] esa parte de su cuerpo que correspondía a su brazo izquierdo: en aquella región, la tela de la capa se hundía visiblemente y establecía una ostensible diferencia con la otra, es decir, con la región de su brazo derecho, aunque debo confesar que la cosa no era como para pedirle explicaciones. (*id.*)

Entonces, el vecino comienza a ejecutar una serie de salidas y entradas de su habitación; entre cada portazo una parte distinta del cuerpo se hunde debajo de la capa, como si se tratase de una puesta en escena para un único espectador. Aunque el narrador reitera en distintos momentos su consternación y la necesidad de una explicación, se deja llevar por la curiosidad que le provoca el «espectáculo». Es así como su mirada y el cuerpo en desagregación del vecino se van implicando: se hacen cómplices de una lógica y de un juego que mutuamente construyen y que consiste en lo siguiente: entre cada desaparición y aparición del vecino, la túnica se pliega en una parte distinta del cuerpo. Pero además este efecto requiere ser observado.

...[U]n portazo me advirtió que de nuevo había desaparecido. O, mejor dicho, que aparecía otra vez; de pie, como siempre, pero un tanto envarado en la parte donde la pierna derecha se articula a la cadera; también allí la tela de la capa formaba un profundo seno. (p.35)

⁸ José Bianco, *op. cit.*, p. 8.

Apariciones y desapariciones son, al mismo tiempo, metasignificados que alteran convenciones epistemológicas sobre las formas en las que el cuerpo aprende y aprehende el mundo, incluyendo por supuesto, lo visual. Como si de un acto ilusionista se tratara, la traslación de las expectativas de lo que se espera ver permite establecer puentes con lo plástico y lo dramático, lo que trasluce una veta poco estudiada del autor: su admiración por la plástica cubana, en especial la pintura de Wifredo Lam.⁹ Odette Casamayor-Cisneros repara en las confluencias entre las estéticas de Piñera y Lam, quienes con “fragmentos extraídos de su contexto ordinario y que manipulan a su antojo” llegan a construir “pedazos de la realidad que pierden su lógica inicial en el camino que se les impone para cumplir nuevos significados en un cosmos nuevo, imaginado y vuelto escritura o pintura por Piñera y Lam”.¹⁰

El cuerpo del vecino en el relato se va desacoplando, es cierto, al tiempo que juega con los límites de su totalidad. El narrador desea ver una totalidad, aunque también se interesa en su parcialización: “Miré rápidamente su hombro izquierdo –dice el narrador–, y en seguida, como es natural, el derecho. También ahora se hundía allí visiblemente la tela” (p. 34). El espectador espera ver algo –un tórax completo “como es natural”– pero muy pronto se adapta a lo que se le presenta. Su vista, plenamente facultada, queda sometida a una forma de ceguera infligida, en la medida en que sólo puede inferir la parte del cuerpo que se ausenta bajo los pliegues. La semejanza esperada –hombro izquierdo es a hombro derecho, cuerpo del narrador es a cuerpo del vecino– se desestabiliza, tanto en la escenificación, como a nivel perceptivo.

“Quedaba la cabeza, pero la capa comenzaba a caer justamente desde los hombros” (p. 35), dice el narrador más adelante, y en seguida corrige: “o más precisamente desde la base del cuello” (*id.*). A esta dislexia visual, que el narrador ha

⁹ Antón Arrufat señala en sus memorias que Piñera no admiraba tanto a René Portocarrero como sí a Wifredo Lam. Una tarde de 1959, sentados los dos –Piñera y Arrufat– en la Plaza de Armas de La Habana eligieron a los tres grandes de la pintura cubana del siglo XX: “Al poco rato teníamos nuestra elección y nos demoramos menos de un minuto en decírnosla. Aquí la dejo escrita: Wifredo Lam, Amelia Peláez y Carlos Enríquez. ‘En ese orden’, concluyó Piñera”. En Antón Arrufat, *Virgilio Piñera entre él y yo*, Unión, 2012, pp. 86-88.

¹⁰ Odette Casamayor-Cisneros, “Piñera, Lam y los origenistas: Suspense, tragedia o comedia de enredos con fondo tropical”, en Jesús Jambrina, *Una isla llamada Virgilio*, Miami, Stockcero, p. 36.

aceptado de buena gana en solidaridad con el desagregamiento corporal del vecino, se añade la extrañeza del mundo exterior: “en verdad, no llovía en aquel instante, había un hermoso sol, y por otra parte, ¿no se estaba bajo un seguro techo? Sin contar que mi vecino iniciaba la séptima vuelta a su habitación, y allí era de todo punto imposible la más remota inclemencia del tiempo”, (*id.*) dice el personaje. Este sutil cisma entre interioridad y exterioridad permite inferir que la insularidad que se juega en el espacio es autoimpuesta. Michel Foucault señala sobre las «heterotopías» que son espacios reservados, que sostienen ciertos vínculos con la sociedad pero que se encuentran en permanente crisis y asilamiento; se trata de espacios inclasificables que no son públicos y los habitan sujetos cuyo comportamiento es «desviado» o «fallido» en relación al significado y la norma que clasifica su diferencia.¹¹

Hacia el final, el narrador descubre que dentro del cuarto del vecino se encontraban “clavados con enormes pernos a la pared” las diferentes partes del “cuerpo humano” (*id.*), para después deducir: “como ya la capa no le sería de ninguna utilidad, me cubrí con ella para salir como un rey por la puerta” (p. 36). La mimetización entre uno y otro personaje los vuelve artífices de este ritual que reinicia cuando el narrador toma el lugar del «actor», lo que resuelve el relato de “modo parejo”, al decir de Bianco. A esta misma lógica de encadenamiento también obedecen los dos personajes de “El caso Acteón” (1944), quienes paulatinamente se encajan las uñas en el pecho del otro, para terminar siendo “una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término” (p. 33).

Una preocupación que trasluce “Las Partes” es el de los condicionamientos somáticos y su influencia en la configuración del mundo y las relaciones humanas. Es necesario infligir una forma de ceguera para poder asegurar la subsistencia del espacio, y para que el encadenamiento de los cuerpos perpetúen su propia lógica de resistencia. De ahí que el narrador-espectador se inicie viendo la escenificación del vecino para después ejecutarla. Entre cada portazo y cada aparición, al espectador sólo le queda inferir desde lo que parcialmente ve, aunque al final se le revele el misterio.

¹¹ Michel Foucault, “Of Other Spaces” en *Diacritics*, Vol. 16, Núm. 1 (Verano, 1986), pp. 25-26.

El reverso de la utopía, de la fabulación o del lirismo, como señala Foucault, es la «heterotopía»: lugares ignorados o relegados que por su naturaleza “detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases”, la claridad y el orden.¹² La gramática corporal de “Las Partes” se concibe como una articulación y desarticulación entre lo que se espera ver y la eventual parcialización de la expectativa. Así sucede cuando el narrador abre intempestivamente la habitación del vecino y observa, como si estuviera en una carnicería, las distintas partes de un cuerpo colgado sobre la pared. Su descripción de la “composición” no puede ser, a sus ojos, ergonómicamente completa, sino fragmentada.

Entonces me lancé furiosamente a la puerta, le dí un terrible empujón. Clavados con enormes pernos a la pared se veían las siguientes partes de un cuerpo humano: dos brazos (derecho e izquierdo), dos piernas (derecha e izquierda), la región sacrocoxígea, la región torácica, todo imitando graciosamente a un hombre que está de pie como aguardando una noticia. No pude mirar mucho tiempo pues se escuchaba la voz de mi vecino que me suplicaba colocar su cabeza en la parte vacía de aquella composición. (pp. 35-36)

Estas palabras bien podrían aludir a un cuerpo que está apunto de ser llevado a la mesa de disección médica. No obstante, la conciencia se manifiesta con prontitud, cuando el vecino suplica que su cabeza sea colocada en el perno correspondiente.

La eliminación de una proyección cósmica y social de los sujetos y la patentización de una imperiosa voluntad de los cuerpos para idear un espacio propio de condicionamientos y designaciones adecuados a sus deseos, configuran una lógica exclusiva. El cuidado del cuerpo es sustituido por la desagregación progresiva y el encadenamiento cíclico de dicha desagregación. Se impone así una gramática de la vida que no corresponde al de un individuo plenamente diferenciado que hace un uso «correcto» de los objetos. Así como el espectador ya nos ha hecho saber que “como es natural” a un hombro izquierdo le corresponde el derecho para dudar inmediatamente

¹² Michel Foucault, “Prefacio” a *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 2008, p. 3.

después, la capa no necesariamente sirve para cubrirse de la lluvia. Este objeto, asociado a la exterioridad y la lluvia, no se utiliza aquí como impermeable, sino como instrumento de escenificación. Si bien el narrador le anticipa al lector que podría ser, por convención, que el vecino tuviera que cubrirse, en caso de salir, para “cuidarse” de un chubasco, inmediatamente después afirma que “no llovía”. Pero aunque lloviese, ¿acaso no estaban felizmente resguardados “bajo un seguro techo?” (p. 35). La desestabilización semántica no termina en una ruptura total de los significados, sino en una exploración de los límites entre la denotación y su sentido desplazado.

La ruptura con el tiempo cronológico contribuye también a completar la construcción de una lógica paralela y relativamente autónoma. Cuando el narrador señala que su vecino se ha dispuesto a iniciar una cuarta salida de su habitación, en efecto tres han sido los portazos anteriores, pero tan pronto se espera el cuarto, la expectativa se quiebra. Si el lector contabiliza el resto de las salidas del vecino, constata que la séptima vuelta ¿debería? ser la sexta, y la séptima ¿no es? la octava. La alteración temporal no es osada, como sí ocurre en un relato como *El conflicto* (1944). La delicadeza del hiato instala el tiempo en sus confines, no precisamente en la transgresión.

A manera de corolario, las desestabilizaciones visuales, instrumentales, corporales y temporales conforman un mundo exclusivo que, no obstante, no puede prescindir de sostener un vínculo con el exterior. Esta peculiaridad dota de un cierto carácter unificado y heterotópico, en cuyo interior opera una lógica desplazada que se sitúa en los límites anteriores a la «normalidad».

Entre la oscuridad y la luz. De “Las Partes” a “La Cara”

Para 1944, año en que el propio autor fecha “Las Partes” el autor había experimentado una serie de acontecimientos vitales, como el hecho de asumir abiertamente su homosexualidad en el seno de una familia machista, y ser testigo de una vida nacional convulsionada en lo social y político. En 1925, a sus trece años, su familia mudó su residencia de Guanabacoa a Camagüey, donde el futuro escritor terminaría su bachillerato en 1934, no sin haber interrumpido sus estudios en numerosas ocasiones, en razón de los

reiterados golpes a la educación cubana por parte de la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933). En 1930, universidades y bachilleratos se clausuraron en aras de amedrentar a estudiantes, profesores e intelectuales, el bastión más importante de la oposición. Como ya lo mencioné en el segundo capítulo, en el contexto de las represiones estudiantiles, Piñera fue arrestado en dos ocasiones, una de las cuales se le encarceló junto a sus hermanos Vinicio y Juan Enrique, bajo sospecha de conspiración antimachadista.¹³ A estos hechos se añade que durante la intervención estadounidense (1900-1934)¹⁴ Cuba se vio inmersa en un proceso acelerado de modernización que privilegió a una oligarquía blanca e impuso una dinámica progresista de ordenamiento racional y étnico-sanitario de la sociedad. Los jóvenes, los obreros, los homosexuales y los negros fueron blancos de ataque, sobre todo entre mediados de los años treinta hasta fines de los cincuenta. En esta clave, los cuentos de Piñera patentizan una obstinada resistencia a la mordaza, a la represión y la exclusión.

El evidente expresionismo¹⁵ de “Las partes” interpela una historia nacional caracterizada por la inestabilidad y la represión, y propone resistir a la imposición de la conducta y del pensamiento, a través de la construcción de un universo «heterotópico» que sublima en la ficción el ejercicio del poder y dominación sobre la psique y el cuerpo. Al mismo tiempo, el relato articula otra clase de relaciones humanas condicionadas por la insuficiencia somática.

¹³ Cfr. Thomas F. Anderson, “Living in the Margins”, en *Everything in its place. The life and works of Virgilio Piñera*, New Jersey, Bucknell University Press, 2006, pp. 19-22; y Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*, La Habana, Unión, 2011, p. 62.

¹⁴ La promulgación de la Enmienda Platt en 1900 le otorgaba derechos de intervención a los Estados Unidos en los asuntos internos de la isla.

¹⁵ Sobre el expresionismo en Piñera remito al lector al valioso ensayo de Julio Ortega: “Expresionismo y melancolía en Virgilio Piñera” en *La Siempreviva. Revista Literaria*, Núm. 15 (2012), pp. 7-10. En él Ortega señala: “En la perturbadora poética de Virgilio Piñera, por su capacidad e hacer indeterminada toda articulación, incluso la del humor mundano que asoma como ironía, las mediaciones y los protocolos tienen que ver, me parece, con la visualidad grotesca del Expresionismo plástico y poético. El carnaval fúnebre de Dix está, sin embargo, elaborado por la formidable técnica de una caricatura veraz. De modo que se trata de un exceso de realismo que termina deformando la figura y produciendo, justamente, el desmembramiento del cuerpo social. En el caso de Piñera la representación empieza siendo grotesca pero pronto se hace doméstica y hasta íntima. El expresionismo sería, por ello, la forma exasperada de lo que Freud llamó la emoción de lo transitorio, el instante”. En *Ibid*, p. 10.

“La Cara”, fechado en 1956, constituye una reelaboración del mito de la Medusa, que coloca, en el centro de sus planteamientos, al rostro. El protagonista se ha refugiado en las tinieblas, sin otra razón que neutralizar los poderes destructivos y seductores de su rostro. Como su alma ya no es capaz de tolerar la violencia y los engaños que de su cara emanan, ha descubierto que la oscuridad y el confinamiento son sus mejores aliados. Si los demás la ven, la cara ejerce de inmediato una “temible seducción”: destruye a su paso, provoca disputa y división. Pero con el tiempo, la soledad de su aislamiento voluntario le resulta insoportable, razón por la que comienza a hacer llamadas telefónicas al azar en busca de que alguien le escuche. Después de numerosos rechazos y burlas, finalmente alguien se interesa en su dolor. Ese alguien, el narrador del relato, se apiada y acepta las condiciones que le impone el protagonista para poder entablar una relación.

Si al principio el narrador le sugiere hablar por teléfono dos veces por semana, posteriormente y ante el temor de que sus “conversaciones tengan que ser suspendidas por falta de tema” (p. 88), el otro solicita que mejor asistan por separado “a diferentes espectáculos para [después] cambiar impresiones” (*id.*). Así comienza una relación que obligará al narrador a no ver lo que, no obstante, le provoca una “curiosidad tan intensa” (*id.*).

[C]uando volvíamos [de las funciones] a nuestras conferencias por teléfono, y yo le contaba estas rebeldías, él me suplicaba, con voz llorosa, que ni por juego osase nunca verle la cara, que tuviese por seguro que tan pronto contemplara yo su “cara sobrecogedora”, me negaría a verlo por segunda vez. Que él sabía que yo me quedaría tan campante, pero que pensase en todo lo que él perdería. Que si yo le importaba un poco como desvalido ser humano, que nada intentase con su cara. (p. 89)

En la medida que el narrador se relaciona con él, va creciendo la curiosidad y la necesidad instintiva de ver lo que se le ha prohibido. A diferencia de “Las Partes”, el narrador de “La Cara” no se mimetiza del todo a las condiciones del otro, más bien se debate entre la compasión y la tentación de traicionarlo. Los personajes construyen una relación en los bordes de la (a)normalidad, de la que deriva una profunda reflexión sobre las condiciones

públicas de la apariencia, la necesidad del ocultamiento y la compañía humana en el seno de la desventura.

La imaginación, un pasaje

Antes que la ceguera infligida, la imaginación constituye una puerta de entrada al mundo de estos personajes. Cuando el narrador recibe la llamada del protagonista, aquél comenta que su profesión es la de escritor. Entonces, en algún momento de la conversación, al narrador se le ocurre que quizá, del otro lado de la línea se encuentre un amigo queriendo espolearle la imaginación. No obstante, repara que la voz “tenía un tal acento de sinceridad, sonaba tan adolorida”, y en vez “soltar la carcajada” (p. 87) se interesa en el “mal incurable” y la soledad que aqueja al pobre sujeto, quien confiesa que ha encontrado en el teléfono a su único consuelo, porque desgraciadamente

la gente tiene tan poca imaginación... Todos, sin excepción me toman por loco. Los hay que cuelgan diciendo frases destempladas; otros, me dejan hablar y el premio es una carcajada estentórea; hasta los hay que llaman a personas que están cerca del aparato para que también disfruten del triste loco. (*id.*)

La imaginación, en este sentido, media esa suerte de locura que aqueja al protagonista. El novelista, entrenado en el ejercicio de la imaginación, sella así un pacto con el afligido y se abre camino hacia el conocimiento del otro, desplazándose, metafóricamente, de la luz a la oscuridad, de la superficie de las cosas a los misterios del alma.

La imaginación, la agudeza inventiva, la fantasía, no son habilidades ponderadas positivamente por las sociedades modernas, de modo que este tipo de señalamientos sutiles proyectan una concepción del autor que se encuentra presente otras ficciones. La imaginación no sólo vehicula la posibilidad de profundizar en sí mismo y en el otro, sino que también expresa lo incomprensible a los ojos de una determinada normatividad y taxonomía social. Mientras que el padecimiento del sujeto de “La Cara” es clasificable en los términos de una sociedad que sólo le queda burlarse de él, la imaginación compensa la relegación: es un pasaje hacia otro mundo.

Pero la transgresión al mundo de la oscuridad tiene sus costos. Al tiempo que las disyuntivas atormentan al narrador, emergen indicios que remiten al hecho de que adentrarse en la oscuridad del otro, necesariamente implica reconocer la propia.

–¡Al diablo su teléfono –casi grité–. Yo tengo absoluta necesidad de verlo a usted. ¡No, por favor! –me excusé, pues sentí que casi se había desmayado–. ¡No, no quiero decir que tenga que verle la cara expresamente! Yo nunca osaría vérsela; sé que usted me necesita, y aún cuando muriese literalmente de ganas de contemplar su cara, las sacrificaría por su propia seguridad. Viva tranquilo. No, lo que quiero decir, es que yo también sufro. No es a usted solo a quien su cara juega malas pasadas, a mí también me las juega... Quiere obligarme a que yo la vea; quiere que yo también lo abandone. (pp. 89-90).

Cuando al conversar por primera vez al teléfono, el narrador había dicho que su cara, en cambio, “sí la quieren ver todos o casi todos. Soy escritor, y ya sabe usted lo que eso significa” (p. 87). De tal suerte que, si por una parte se pondera positivamente la imaginación, también se advierte que el oficio no puede quedar exento de vicios y complacencias superficiales.

“Lo menos humano del género humano”

Cuando el afligido poseedor de la cara confiesa que ha sido abandonado por el género humano y se trata “solamente con lo menos humano del género humano...” (p. 86), no sólo manifiesta el estado de abandono al que se ha sometido en casa, sino que sólo se trata con quienes parecen quedar fuera de la taxonomía de «lo humano».

No es azar, entonces, que la ausencia de luz se asocie a la inferioridad humana. La alegoría posibilita inferir que la oscuridad remite al color de piel de los esclavos: los confinados y excluidos del proyecto de nación. ¿Será probable que los sirvientes del protagonista sean negros? ¿Serán éstos los únicos que pueden ver el rostro del amo?, son las preguntas que se desprenden de las reverberaciones de esta oscuridad. El propio protagonista ha explicado que su alma depende de la oscuridad para que su cara no se eleve sobre él, y pueda así confiar en su bondad interna. El alma pierde injerencia sobre la conciencia y sobre los actos, si el rostro queda expuesto a la luz de los demás, de ahí que

el protagonista reitera a su amigo que “Jamás intent[e] (...) ir más allá de estas tinieblas”. La oscuridad protege y neutraliza los efectos de la cara, pero si el protagonista se deja tratar, y con seguridad, dejarse ver por la servidumbre es porque el color, en sí, condensa un significado múltiple.

Piñera codifica una realidad compleja, al cuestionar oblicuamente la presencia ineludible del negro en la cultura. Esta estética del «diferido» indica el grado de implicación del autor en una realidad que no logra objetivar del todo, aunque no por ello le resulte ajena.¹⁶ La misma educación de Piñera fue la del criollo ciudadano promedio de las primeras décadas de vida republicana. En este contexto, la oligarquía, el campesinado blanco y un grueso de intelectuales, médicos y políticos se dieron a la tarea de construir una identidad y un futuro nacional respaldado en concepciones raciales de corte positivista que advertían sobre la necesidad de higienizar la cultura.¹⁷ Piñera provenía de una familia de clase media blanca, económicamente quebrada pero con privilegios de raza. A propósito, es iluminadora la descripción que el mismo autor hace sobre su primera experiencia cercana con una familia «de color», cuando en 1937 se trasladó a La Habana para comenzar sus estudios universitarios y se vio obligado a alquilar una pieza de estudiante.

¹⁶ Para ampliar estas ideas, hago mía una aguda descripción que Édouard Glissant elabora en torno a la escritura faulkneriana: “Faulkner inventó de forma casi natural un lenguaje que asume *al mismo tiempo* las dos funciones, que describe y *al mismo tiempo* busca decir *aquello* que en la descripción es indecible y que sin embargo significará plenamente (fundará la razón desvelada) de lo descrito. El cabeceo de su escritura proviene de que, en tercer lugar y *al mismo tiempo*, da a entender constantemente que tal razón desvelable es a la vez inalcanzable.” En Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Madrid/México, Turner/Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 135.

¹⁷ Al respecto, me permito citar ampliamente a la historiadora Consuelo Naranjo Orovio: “La peligrosidad social que el negro representaba a principios del siglo XX, denunciada por Fernando Ortiz y, a lo largo de la república, por Israel Castellanos, quienes establecieron fuertes paralelismos desde la antropología entre la delincuencia y el origen étnico de las poblaciones más propensas al crimen, caracterizadas en el brujo, el ñáñigo cubanos y, en menor medida en los chinos, se incrementó a medida que la década de 1910 avanzaba.” El ingreso de cuantiosos antillanos de origen jamaicano y haitiano, a raíz del incremento de la producción azucarera entre la segunda y la tercera décadas del siglo XX, compitieron con la inmigración hispana, lo cual alertó sobre “la fragilidad de la integridad nacional”, ya que se trataba de poblaciones “perseguidas por su carácter asocial, tanto desde un punto de vista criminológico como higiénico.” En Consuelo Naranjo Orovio, “Creando imágenes, fabricando historia: Cuba en los inicios del siglo XX”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, núm. 210 (2003), pp. 156-177. Recuperado de: <http://nuevomundo.revues.org/2041> [última consulta 2 marzo de 2016].

En la calle de San Lázaro, a sólo dos cuadras de la Universidad, de una casa como tantas colgaba, del balcón, un cartelito: «Se alquila habitación con comida por quince pesos». (...) ¿Qué crimen, qué desgracia, o qué peste albergaba aquella casa, que ofrecía por quince lo que en todas partes se daba por treinta?

(...)[T]oqué el timbre. (...) Vi entonces una cara negra, abotargada, un pelo negro de estopa con todas sus mechass al aire como una bandada de totíes, y una boca negra que decía: -Aquí está lo que usted busca..., y finalmente una mano negra que tomaba mi mano. (...) Me sabía de memoria los altares del culto católico pero éstos del culto afro-cubano, aunque réplicas de aquéllos, borraban la imitación en virtud de lo bárbaro. (...) ¿Qué estúpido pensamiento ya afloraba en mi cabeza? Lo negro manchando lo blanco... Me avergoncé al instante de haberlo tenido. Enseguida, otro pensamiento no menos estúpido sobrevino: si, como por arte de magia, apareciese un pintor que blanquease a estos negros. Mi cuadriculado mundito provinciano, todas estas mentiras que desde la niñez nos dicen sobre los negros brotaban, contra mi voluntad, como fango espeso que se vertía contra mí mismo. (...) ¿Qué pensaría mi madre? (...) ¿No sería un borrón en la «inmaculada» pureza de la nuestra? Además, lo negro, ¿no contaminaría mi cuerpo y mi alma? ¿Podría yo convivir con esos negros, yo, que en los parques provincianos ocupaba la fila de los blancos? ¿Y no se situaba dicha fila junto a la estatua del prócer de turno como indicando que, por nuestra condición de blancos, estábamos con la majestad, potestad, santidad y blanquedad? (...) La tía era blanca pero me echaba de su casa, los blancos eran senadores y representantes, pero hacían todo lo posible para verme perecer por hambre (...). De pronto recordé a mi criandera, que era negra, que me había puesto el pezón en la boca, que había limpiado, sin protestar, mis caquitas. Me sentí tan niño, tan lejos de todo color y de todo prejuicio que le dije a Mercedes como si clamara por el pezón de la infancia: -Señora, aquí tiene los quince pesos.¹⁸

Piñera condensa una concepción arraigada entre la pequeña burguesía cubana. En su relato pone de relieve a los negros, a esos trabajadores del latifundio y del ámbito doméstico, “los negros ñáñigos [que] bajan sus puñales acompasadamente [...con sus] blancas dentaduras perforando la noche”;¹⁹ los negros eternamente desplazados.

Entonces, el cuento otorga sus propias claves de lectura sobre la luz y la sombra. Mientras que la primera hace referencia a la dominación del espacio público, en la oscuridad habita “lo menos humano del género humano”, pero también la posibilidad de dirimir la violencia y la maldad. La relevancia de esta mirada que imita el carácter latente y

¹⁸ Virgilio Piñera, “De mi autobiografía *La vida tal cual*” en Virgilio Piñera, *Las palabras de El Escriba. Artículos publicados en Revolución y Lunes de Revolución (1959—1961)*, La Habana, Unión, 2014, pp. 323-324.

¹⁹ Versos del poema “La isla en peso” en Virgilio Piñera, *La vida entera*, México, Lectorum, 2012, pp. 91-92.

deliberadamente negado del negro, reside en la capacidad que el artista tiene para atender el llamado de una zona socialmente vulnerada y marginada, una zona que además no tiene voz.

La denuncia oblicua

A medida que transcurre la historia, los personajes entablan una relación que, se podría decir, es de amistad. Si por una parte se esmeran en hacer de su relación algo más o menos «normal» –convivir, compartir y dialogar–, por otra deben asumir que a pesar de que no haya impedimento físico para verse, deberán mediarse por la oscuridad. En un inicio procuran visitar salas de cine y de espectáculos, lo que les cancela la posibilidad de verse en la oscuridad de estos recintos, pero les permite hacerse de un repertorio de información cultural con el que intercambiarán sus impresiones al teléfono. Un avance en la relación toma lugar cuando el protagonista concede abrirle las puertas de su casa al escritor, siempre y cuando sea en penumbras; reunión en la que aquél hará una confesión primordial:

[...]La historia de mi cara tiene dos épocas. Hasta que fui su aliado, cuando pasé a ser su enemigo más encarnizado. En la primera época, juntos cometimos más horrores que un ejército entero. Por ella se han sepultado cuchillos en el corazón y veneno en las entrañas. Algunos han ido a remotos países a hacerse matar en lucha desigual, otros se han tendido en sus lechos hasta que la muerte se los ha llevado. Tengo que destacar la siguiente particularidad: todos estos infelices espiraban bendiciendo mi cara. ¿Cómo es posible que una cara, de la que todos se alejaban con horror, fuese, al mismo tiempo, objeto de postreras bendiciones? (p. 92)

La imagen invierte el pacto semántico que haría legible el mal en los términos de una raigambre judeo-cristiana. Ya desde el Génesis la oposición luz-tinieblas se encuentra presente: el nacimiento del mundo es hacia la luz, la bondad y realidad de la creación del mundo y de sus criaturas se conciben bajo el manto de la iluminación.²⁰ A esta gran

²⁰ Cfr. Génesis (1:14-23) en *Santa Biblia*, Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602). Revisión de 1960, Sociedades Bíblicas Unidas, Corea, 2004.

metáfora del Occidente obedece la concepción de “buscar la luz”, “caminar hacia la luz”, “salvarse por la luz”; es un principio divino y originario que comprende, por supuesto, su contrario: alejarse de las tinieblas, condenarse en la oscuridad... Pero la inversión semántica en este cuento es radical: la luz se significa en función de los engaños del poder y la seducción. La oscuridad, en cambio, neutraliza la violencia, posibilita la purificación y el encuentro, pero requiere necesariamente de la falencia visual.²¹

Esta noción de luz a su vez se desdobra en otro significado: luz y rostro como alegorías de «blanquitud», en el sentido que Bolívar Echeverría le atribuye al comportamiento –la ética o el «espíritu»– que reproduce un tipo de sociedad moderna basada en el capitalismo, es decir, una ética centrada en el trabajo, la productividad y el orden. Se trata de un “racismo identitario, promotor de la *blanquitud* civilizatoria, que no de la *blancura* étnica”.²² De este modo, lo que queda a la vista es aquello que domina el espacio público, es decir, ahí donde se disputa una nación al interior de un proyecto elitista que busca su emancipación del «subdesarrollo», y consecuentemente demanda la higienización de sujetos indomesticables: el negro, el homosexual, el viejo, el discapacitado y en síntesis, quienes representen un obstáculo para llevar a cabo una adecuada modernización.

Pero la oposición luz-tinieblas no se agota en un maniqueísmo simplista. En primer lugar, al confesarse el protagonista señala la encarnizada violencia que su rostro ha ejercido sobre los demás, es decir, acota su faceta tiránica. En segundo, la enunciación: “algunos han ido a remotos países a hacerse matar en lucha desigual (...)”, profundiza en el poder expansivo y en la división ideológica que la cara ha provocado. En tercer lugar, la alusión a la bendición de la cara corrobora también el carácter fetichista de la lucha ideológica. Por último la frase: “¿Cómo es posible que una cara, de la que todos se

²¹ El tópico de la luz adquiere múltiples connotaciones en la obra de Piñera. Reinaldo Arenas señala sobre la obra dramática que “Piñera nos muestra la intemperie de un país donde la claridad avanza avasalladoramente, no para mostrarnos *lo luminoso*, sino el desamparo y la desnudez (...). En sus mejores piezas, *Aire frío*, *Electra Garrigó*, *Jesús*, *Dos viejos pánicos*, se instituye, *casi se corporiza*, un resplandor infernal; esa luz que desciende se apodera de todo mientras nos corroe”. En “La isla en peso con todas sus cucarachas” en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002, p. 30.

²² Bolívar Echeverría, “Imágenes de la *blanquitud*”, en *Modernidad y blanquitud*, México, ERA, 2011, p. 63.

alejaban con horror, fuese, al mismo tiempo objeto de postreras bendiciones?” patentiza la violencia inherente a toda lucha por el poder, sea ésta legítima o no.

Resulta pertinente señalar que Piñera es contemporáneo de las dos Guerras Mundiales, que las dictaduras en Cuba y Argentina marcaron sus primeras décadas de vida. En su país fue testigo de las cruentas y continuas represiones estudiantiles y obreras en el contexto de machadato, como ya se dijo, y de las sucesivas crisis políticas que llegarían a su clímax con la dictadura de Fulgencio Batista (1952-1959). Cuenta su hermana Luisa que

Virgilio terminó el bachillerato en 1934. Trató de matricular en la Universidad de La Habana ese mismo año, pero en eso se produjo el cierre por Machado; y no fue hasta marzo de 1937 cuando por fin pudo comenzar la carrera de Filosofía y Letras.²³

“La Cara”, de este modo, ficcionaliza la experiencia del asecho, de inestabilidad, opresión ideológica y racismo.²⁴ En su inherente posicionamiento político reside su capacidad para alegorizar la violencia, la pasión, la división y la muerte en el seno de una lucha cruda y desigual. El autor reflexiona en el rostro de estos acontecimientos públicos, en su visibilidad y sus engaños, y se solidariza con la zona más oscurecida por el poder. El espacio que construyen sus personajes es inquietante, porque invierte semánticamente el lenguaje y desafía desde la raíz, toda posibilidad de una gramática del mundo.

En un artículo publicado en julio de 1959 en *Revolución*, Piñera analiza retrospectivamente su negativa a haberse dejado seducir por la adulación y el poder; se

²³ Testimonio de Luisa Piñera Llera en Carlos Espinosa, *op. cit.*, p. 75. Es necesario precisar que para agosto de 1933 Machado presentó su renuncia posteriormente huyó a Nassau. Por las fechas, es imposible que en 1934 Machado fuera el responsable del cierre universitario. Quizás Luisa se refiera a la ocupación militar de la Universidad de La Habana, perpetrada en marzo de 1935 por el entonces jefe del Ejército, Fulgencio Batista. No es sino hasta el 30 de diciembre de 1936 que la Universidad de La Habana vuelve a abrir sus puertas, sólo recobrando su autonomía hasta enero de 1938. Cfr. Leopoldo Fornés-Bonavía Dolz, *op. cit.*, p. 166.

²⁴ Tan sólo en el periodo de la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933) estallaron en huelga numerosas agrupaciones obreras de distintos gremios. Y aunque en agosto de 1933 Machado dimitió, la figura del coronel Fulgencio Batista comenzó a emerger con fuerza, al encabezar ese mismo año un golpe de Estado que derrotó al gobierno de Carlos Manuel de Céspedes y después en 1934 el de Ramón Grau San Martín, favoreciendo el modelo intervencionista de los Estados Unidos. En adelante Batista cobró un papel central en la represión de numerosas agrupaciones estudiantiles, obreras y periodísticas de corte comunista.

enorgullece de no haber permitido “condecorar[se] por un Presidente que ha sido el émulo del tirano Rosas –refiriéndose a Batista”.²⁵ A las experiencias en su natal isla, se añade que durante la estadía rioplatense, Piñera atestigua el ascenso, el mandato y derrocamiento de Juan Domingo Perón como presidente (1946-1955) de la Argentina, país al que había arribado el mismo día que fue electo Perón: el 24 de febrero de 1946. Se presume que el cuento “El muñeco”, fechado en ese año, constituye una crítica al mandatario argentino.²⁶ El narrador-protagonista de esta historia, insiste que su presidente ha quedado presa de la emulación, por lo que emprende la tarea de salvarlo de esta condición maldita, sugiriéndole que se mande a hacer un muñeco sustituto. El presidente concuerda y el fetiche, entonces, lo sustituye en la dirección de la nación.

En un gesto de solidaridad con la revista *Sur*, Piñera reprueba la faceta tiránica del peronismo en una de sus columnas de *Lunes*.²⁷ El antecedente de “El muñeco” brinda luz sobre una concepción arraigada en el autor respecto del carácter destructor de las ideologías políticas; ideologías investidas de imágenes engañosas, confeccionadas por las industrias culturales.

En síntesis, la configuración de este mundo interior en el cual, escritor y poseedor de la cara se introducen en el conocimiento de sí mismos y del otro, propicia la articulación de una resistencia frente a la insensatez del mundo histórico, y asimismo de un mundo sometido a un acelerado proceso de modernización. La dupla modernidad-dominación ha resultado cara a las naciones latinoamericanas, esencialmente porque las dictaduras han sido eficaces aliadas del progreso. De modo que la desagregación del

²⁵ Virgilio Piñera, “Las plumas respetuosas” en *Las palabras de El Escriba*, op. cit., p. 58.

²⁶ Investigadores como Teresa Cristófani Barreto y Thomas F. Anderson presumen que el relato fue enviado a *Sur* en ese mismo año a un concurso convocado por los editores, pero no fue premiado ni publicado por temor a represalias del mismo Perón. Por su parte, Nancy Calomarde señala no haber podido comprobar estas afirmaciones, debido a que la fecha del posible concurso no concuerda con el año 1946, sino con 1948, cuyo ganador fue Juan Rodolfo Wilcock, quien se adscribía a la línea de “la ficción rigurosa y condensada de la *constelación* Borges, que difícilmente podía ser leída en e[l] cuento [‘El muñeco’]”. En Nancy Calomarde, “La ficción sin límites (La ruta argentina de Virgilio Piñera)” en *Tinkuy*, Núm 13, Junio 2010, p. 158; Teresa Cristófani Barreto, “Los cuentos fríos de Virgilio Piñera”, en *Hispanamérica*, Año 24, Num. 71 (Agosto 1995), p. 24; Thomas F. Anderson, op. cit., p. 50. Es importante señalar que este cuento no se recoge en la edición cubana de *Cuentos* (1964) y tampoco en *El que vino a salvarme*, muy probablemente, como anota Cristófani, por la crítica implícita a la figura de un dictador.

²⁷ Cfr. Virgilio Piñera, “La Nueva Revista Cubana” (27 junio de 1959) en *Las palabras de El Escriba*, op. cit., p. 53.

cuerpo y la falencia visual participan de una estética que resiste –como pasa también en el barroco–, a través de una construcción de relaciones humanas que emanan de una condición liminar. Como señala Martha Morello-Frosch sobre estos relatos: “la tiranía del cuerpo [integrado] requiere la ceguera –sacrificio corporal liberador, acto restitutivo de signo negativo– en situación totalmente anti-Edipo, ya que se trata de no ver, para poder conocer. La voluntad de *no* dejarse ver, es en el texto, connatural a la voluntad de encontrar «al otro»”.²⁸

El efecto disfórico y expresionista de esta poética permitiría, hasta cierto punto, leer estas ficciones en clave fantástica. Nancy Calomarde señala que José Rodríguez Feo elabora un dispositivo de lectura sobre el asedio de lo fantástico en la cuentística de Piñera:

el delirio –el principal insumo fantástico de esta narrativa– no se diseña para Rodríguez Feo como una figuración, vale decir como un artificio retórico que ordena la referencia, sino en términos de una contaminación proveniente de una historia tan inverosímil como monstruosa y, precisamente por eso, mucho más fantástica que cualquier delirio literario. [Porque] lo irreal, lo monstruoso, lo irracional no proviene de la literatura sino de la historia.²⁹

La comunidad. “Cosas de cojos” y “Oficio de tinieblas”

En el seno de este delirio explicado por Rodríguez Feo, se establecen las condiciones para un *locus* de enunciación situado en los confines de la dominación y la normatividad. Foucault señala que la heterogeneidad es un fenómeno propio del espacio contemporáneo. Algunos de estos espacios cumplen la función de una ilusión que expone el interior de todos los sitios donde la vida humana acontece, o bien, crean una compensación, igual de real y meticulosa que el espacio normativo.³⁰ Los relatos aquí estudiados no sólo despliegan un universo de marginados y relegados, también una escrupulosa lógica en la que, si bien se cancela la identidad subjetiva o cultural, se

²⁸ Martha Morello-Frosch, “La Anatomía: Mundo fantástico de Virgilio Piñera” en *Hispanamérica*, Año 8, Núm. 23/24 (Agosto-Diciembre 1979), p. 27.

²⁹ Nancy Calomarde, *El diálogo oblicuo*, *op. cit.*, pp. 219-220.

³⁰ Michel Foucault, “Of other spaces”, *op. cit.*, p. 27. El pensador francés ejemplifica ambas heterotopías de la siguiente manera: para el caso del espacio de «ilusión» el burdel, y para el de «desviación» las colonias jesuitas del Paraguay.

disponen cuerpos somáticamente falentes que compensan el mundo resquebrajado. Piñera trasciende la insularidad originada en la condición liminar, enfatizando las resonancias y vínculos solidarios entre cuerpos en condiciones similares, apelando así a una dimensión primigenia y ontológica de las relaciones humanas.

Como hemos visto en “Las partes” y “La cara”, los relatos extienden una mirada fraterna que, como ha señalado Jesús Jambrina, atiende a esos sujetos que no caben en la fallida nomenclatura nacional.³¹ En su *Isla en peso* el propio Piñera lo designa como un estar “siempre más abajo, hasta saber el peso de su isla; / el peso de una isla en el amor de un pueblo”.³² Así se lee el poema “Vida de Flora”, que recupera la figura de una mujer cuyos “grandes pies ocupan todo el espacio”³³, y “no caben en el río que te ha de conducir a la nada, al país en que no hay grandes pies ni pequeñas manos ni ahorcados”. Hacia el final del poema el hablante hace una declaración de principios: “Flora, te voy a acompañar hasta tu última morada.”³⁴

En la clave de esta alteridad desplazada de los marcos discursivos y normativos, Piñera compone relatos que se mimetizan con formas de marginación, pero que madejan, de entre las ruinas de la sociedad, la posibilidad de enmendar la angustia por el «ser-en-común», al decir de Jean-Luc Nancy. Para el pensador francés el ser finito es singular, nunca es un individuo, en el sentido que la noción de individualidad delimita y clausura al sujeto, mientras que la singularidad reside en exponerse a otra singularidad. En otras palabras, la singularidad del ser es alteridad. La importancia del pensamiento de Nancy, a la luz del trabajo de Piñera, estriba en concebir el carácter axiomático del ser-comunidad, es decir, en remitirse a una condición primigenia de inclinación a los demás, anterior a toda sociedad.³⁵

³¹ Cfr. Jesús Jambrina, “Poesía, nación y diferencias: Cintio Vitier lee a Virgilio Piñera” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 226, enero-marzo 2009, p. 98.

³² Virgilio Piñera, “La isla en peso” en *La vida entera*, op. cit., p. 109.

³³ Virgilio Piñera, “Vida de Flora” en *ibid*, p. 110.

³⁴ *Id.*

³⁵ Jean-Luc Nancy llama a esto el *clinamen*, es decir, la «declinación» o «declive» del individuo en la comunidad. El pensador francés hace una interesante distinción entre el individualismo como “un atomismo incosecuente, que olvida que lo que está en juego en el átomo es un mundo” y la «comunidad» como “la gran ausente de la metafísica del sujeto, es decir –individuo o Estado total–, de la metafísica del para sí

En “Cosas de cojos” (1956) el narrador inicia con un señalamiento contundente: “Los cojos, a pesar de su cojera, van y vienen por las calles. (...) [P]ero (...) apenas si obtienen que el público repare distraídamente en su cojera” (p. 52). Los lisiados son una variación de “lo menos humano del género humano”: permanecen relegados, oscurecidos e inadvertidos a los ojos de la sociedad. Resulta además relevante que el narrador haga uso del vocablo «público», y no de «sociedad» o «pueblo», como si intentase llamar la atención sobre una suerte de inherente performatividad en estos sujetos. No obstante, la anestesia visual del «público» contrarresta el aspecto interpelador del cojo.

A esta evidente patología de la cordura, los cojos responden obstinada y silenciosamente, pues aunque “se decidieran a marchar en bandadas exigiendo que se les devolviera la pierna perdida (...), está visto que un cojo evita la compañía de otro cojo” (*id.*), ya que la “soledad y [el] recato [son] inherentes a la cojera” (*id.*). José Bianco describe apropiadamente este fenómeno: “Es como si el mundo estuviera enfermo de cordura y ellos se empeñaran en devolver la salud ponderando hasta el delirio ese rigor lógico que permite a los hombres entenderse y buscar el camino de la verdad”.³⁶

Obstinados, los cojos de Piñera son además de una “lógica implacable”; obedecen silenciosa y sutilmente al ritmo de su tenacidad y también al de su pobreza. La historia del relato cuenta: una vez un cojo “tenía que comprar un zapato para su pierna buena” (*id.*), entonces decidió apostarse discretamente “frente a una zapatería en espera de otro cojo que tuviera necesidad de un zapato para su pierna derecha. [...] ¿por qué iría a comprar dos zapatos si con uno le bastaba? (...) ¿por qué perder tontamente la mitad de esta suma?” (*id.*). El narrador también enfatiza el carácter solitario de estos cojos, en la dificultad de coincidir entre ellos: “no hace mucho dos cojos estuvieron a dos dedos de encontrarse” (*id.*). No basta señalarlo una vez, sino tres, que a los cojos difícilmente los reúne el azar.

absoluto”. La comunidad, como el ser, no es límite sino apertura. En Jean-Luc Nancy, *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena Libros, 1999, p. 17.

³⁶ José Bianco, *op. cit.*, pp. 8-9.

Ahora bien, como la vida no es tan sencilla como parece, ocurre que ese cojo, que él aguardaba anhelosamente, había tenido su misma ocurrencia, pero, en cambio, no había escogido la misma zapatería. (*id.*)

En su “proverbial tenacidad” (p. 53) los cojos permanecen años afuera de sus respectivas zapaterías, pero “el feliz encuentro nunca se producía” (*id.*). Del mismo modo como pasa en un relato como “El álbum”, el tiempo se encapsula, se relativiza. Comer o dormir no es primordial para estos cojos, pues la vida circundante nada puede contra su obstinada decisión de evitar pagar dos zapatos, en vez de uno. El tiempo, el aparador de la zapatería, los cojos expectantes pero distantes entre ellos, constituyen elementos de confección de una lógica de la resistencia, de la que subyace una latente necesidad de romper las ataduras de la soledad.

Las interconexiones de esta heterotopía con el mundo exterior se manifiestan, sobre todo, hacia la mitad del relato, cuando el narrador realiza que “La multitud, que sólo tiene imaginación para las escenas de sangre y de horror, imaginó que estos cojos eran nada menos que espías internacionales, pero como ellos sólo miraban melancólicamente los zapatos, no creyó necesario denunciarlos a la policía” (*id.*). Esta vez la palabra «público» queda sustituida, despectivamente, por la de «multitud», sugiriendo que los cojos sólo provocan el despertar de la anestesia visual de esta sociedad de masas, siempre y cuando ésta sospeche de actitudes desviadas respecto de su expectativa y de su normativa.

Esta ponderación permite ser testigos de la crítica implícita en el relato con respecto a las sociedades modernas, mismas que, según se propone, no sólo homogeneizan sus prácticas, sino que desplazan de su discurso a sujetos que no caben ideológica, religiosa o sexualmente en su repertorio taxonómico.

Hacia la final de “Cosas de cojos” ocurren dos esperanzadores hechos: virar de la necesidad material a la dicha del encuentro.

Sin embargo, no todo es rigor y drama en esta vida. 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. (*id.*)

El objetivo inicial, coincidir con otro cojo para no pagar completo el par de zapatos, se transforma en una mejor recompensa. “Si un zapato de mujer no casa con uno de hombre, ¿qué papel pintaban allí esas cojas?” (*id.*), se pregunta el narrador, para después reparar con ironía: “la atracción de los sexos es poderosa. Un día, los cojos y las cojas acabaron por mirarse amorosamente, y apoyándose en sus muletas se estrecharon para escuchar el latido de sus corazones” (*id.*). Previo al encuentro, las cojas, al igual que los cojos, habían esperado a otra coja, por las mismas razones de los cojos. Al final del microrrelato las dos parejas entran a su respectiva zapatería a comprar zapatos para poderse casar con dignidad, “pues, ¿se ha visto alguna vez que un cojo y una coja marchen al altar con el zapato roto?” (*id.*). A todas luces, el acto constituye la parodia de un final feliz, lo que a su vez ironiza sobre las posibilidades reales que estos cojos tienen de gozar un amor convencional. La ironía le recuerda al lector que el amor de estos cojos no cabrá en los marcos de la normatividad social, y que el amor «normal» no será un derecho del que podrán gozar. La violencia de esta normatividad, no obstante, se trasciende a través de los vínculos y relaciones de proximidad que entablan estos cuerpos falentes, depositarios de afecto y silenciosa paciencia.

La duplicación de los cojos y la simultaneidad del encuentro hacia el final del relato anuncian la cancelación del azar que los mantenía aislados, lo que hace ostensible la emergencia de relaciones alternas, de comunidades dispersas y no articuladas, que ponen de manifiesto la preeminencia del cuerpo y de su constitutiva fragilidad.

La presencia del doble y de la duplicación representa, asimismo, una forma dialéctica de la autosemejanza que también implica al autor con su obra.³⁷ Se podría aducir, también, que la homosexualidad del autor arroja luz sobre su relación con una estética performativa que emana de una identidad de género «desviada» y de la

³⁷ El tema del doble también está presente en “El cambio” (1944), “El muñeco” (1946), “El que vino a salvarme” (1967), “El otro yo” (1976), “Salón Paraíso” (1975), entre otros.

marginación que implica esta identidad.³⁸ Mientras la cojera es perceptible, la homosexualidad no siempre lo es; aunque tan pronto se evidencie, es sometida a una normatividad. La duplicación funciona también como un espejo que increpa y autodevela la diferencia sexual como cojera social.

Es interesante que a lo largo de su vida Piñera estrechó profundos lazos de amistad con escritores que también eran homosexuales o que demostraban apertura y sensibilidad al respecto: Emilio Ballagas, Antón Arrufat, José Rodríguez Feo, Witold Gombrowicz, Humberto Rodríguez Tomeu y el mismo José Bianco. No obstante, alguna vez Piñera le confesó a Antón Arrufat que no le interesaba hacer literatura con su homosexualismo, “ni con el de nadie”;³⁹ lo que no significa que no modelara estéticamente su propia «falencia» sexual.

Piñera asiste así a una profunda escritura del cuerpo que contempla la posibilidad de hacer comunidad para los que no tienen comunidad. Bien señala Jean-Luc Nancy que “Un ser singular *aparece* en tanto que la finitud misma: en el fin (o en el comienzo), en el contacto de la piel (o del corazón) de otro ser singular, en los confines de la *misma* singularidad que es, como tal, siempre *otra*, siempre compartida”.⁴⁰ La duplicación de los cojos hace énfasis en el carácter disperso, no institucionalizado de la comunidad; una comunidad que además demanda el tacto como necesidad primordial.

“Oficio de tinieblas” es un microrrelato fechado en 1961. En aquel entonces, el padre de Piñera era un anciano de más de ochenta años que padecía de una enfermedad que le había deteriorado la vista desde años atrás. En 1946 Piñera viajó a Argentina y fue hasta su regreso definitivo en 1958 que pudo hacerse cargo de su padre. José Bianco cuenta que había visitado a Piñera en 1961 en su casa de Guanabo —el lugar en el que Piñera viviría entre 1957 y 1962—, en donde conoció al señor “de mucha edad, frágil, de facciones acusadas”. Repara haberle llamado “la atención sus ojos apagados, su aspecto tenue, casi

³⁸ Sobre “el doble” y su relación con la normatividad sexual remito al lector al artículo de Pilar Cabrera Fonte: “Prótesis y sexualidad en ‘Un hombre así’ y ‘Cuando vengan a buscarme’, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 226 (enero-marzo 2009), pp. 21-32.

³⁹ Cfr. Antón Arrufat, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁰ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 56.

fantasmal” y que “Piñera se refirió a su padre con tristeza: ‘No ha hecho sino luchar en la vida, como todos nosotros. A los ochenta y pico está ciego, o casi ciego’”.⁴¹

Si bien la complejidad de “Oficio de tinieblas” es menor que la de los cuentos anteriores, llama la atención la ponderación de la oscuridad como una virtud, tal como se propone en “La Cara”. En segundo, resulta relevante biográficamente, sobre todo por la clase de afectividad que invoca y porque su tono celebratorio lo hace excepcional.

El narrador describe una serie de vivencias que la familia ha experimentado desde que la ceguera de su padre ha sido confirmada por un médico. La historia es como sigue: el padre del narrador “se ha quedado ciego sin remedio” (p. 29) a los ochenta años. Ante su desconsuelo, “se distrae ejercitando (...) [a su esposa] en el arte de la ceguera” (*id.*). Pero la madre parece fracasar en su intento de ser una buena ciega, a pesar de que el esposo le ha vendado los ojos. En cambio, con la nieta el ciego está encantado: “Hay que ver sus manos: palpan, tantean las paredes como abriendo camino al resto del cuerpo, que, victoriosamente, atraviesa el dédalo de cuartos” (p. 29). Como suele ocurrir en los relatos aquí estudiados, la ceguera se vuelve una condición indispensable para entablar relaciones humanas fuera de los marcos discursivos de la «normalidad», es decir, fuera del requerimiento visual para poderse desempeñar en la vida.

Al cumplir un año de ciego, la familia decide celebrar, no su cumpleaños sino su ceguera. Vecinos y familiares acuden al festejo y se les entregan anteojos. “La reunión quedó animadísima –dice el personaje–, y lo que es más singular: los invitados no hicieron torpezas” (*id.*). Aunque es verdad que las muestras de afecto y la naturalidad con la que los comensales asumen la ceguera del viejo, hacen de esta falencia una virtud, las gafas hacen las veces de máscaras protectoras de la facultad visual ordinaria, es decir, de esa suerte de ceguera de la cordura. Como es evidente, ningún invitado está entrenado en el “oficio de tinieblas”, como sí la esposa o la nieta del ciego.

Entre “La Cara” y “Oficio de tinieblas” hay similitudes y también distancias. A pesar de que se está facultado para ver, la obligatoriedad de la ceguera constituye un elemento esencial de vinculación con el otro. Mientras que el personaje que encabeza la narración

⁴¹ José Bianco, *op. cit.*, p. 17.

en “La Cara” no resuelve la tensión entre conservar la amistad y traicionar al amigo en su necesidad de verle el rostro, en el último se acepta la discapacidad como un tránsito del desconsuelo a una nueva lógica de vida. Familiares y amigos se disponen de buena gana a disfrutar de las penumbras, pues incluso “se brindó con champaña y hasta se bailó” (*id.*). Pareciera que los comensales abandonan momentáneamente la abulia cotidiana, para adentrarse en la lógica de un mundo más estimulante. Resulta interesante que la ceguera colectiva requiera también de la alteración temporal. Mientras que el narrador señala primero que el festejo se debe al primer año de ceguera del padre, sin embargo, durante la celebración el viejo “apagó dieciséis velas en las ochenta y una puestas en el ‘cake’” (*id.*). ¿Por qué dieciséis velas?, se pregunta el lector. Esto podría responderse al remitirse a un dato sobre el propio padre de Piñera. Según testimonia Juan Enrique Piñera –el hermano menor–, después de que su padre obtuvo un puesto en Obras Públicas en La Habana en 1944 –motivo por el cual el resto de la familia se mudó de Camagüey a la capital– “enfermó de la vista” por lo que, entre 1945 y 1946, se vio obligado a dejar el trabajo.⁴² Si se hacen cuentas, entre 1945 y 1961 median dieciséis años, los mismos que corresponden a las dieciséis velas del relato. Es así que el padre de Piñera se hace presente en el ciego de su ficción.

La inversión del mundo de la luz por el mundo de las tinieblas posibilita elaborar lecturas sobre una poética que aporta cuantiosos elementos sobre otras formas de significar las relaciones humanas. La ceguera y las tinieblas se nominan, según lo planteado, como dones.

Comunidad y heterotopía

A manera de cierre de este capítulo, se puede decir que los personajes de estos cuatro relatos comparten una semejanza íntima y corporal en los términos de una “socialidad ontológica” que no descansa ni en el *zoon politikon*, ni en la comunión de identidades plenas, cerradas o trascendentes (totalitarias), sino en la coexistencia, en la exposición

⁴² Testimonio de Juan Enrique en Carlos Espinosa Domínguez, *op. cit.*, p. 91.

permanente al semejante,⁴³ ahí donde “un cuerpo empieza y termina contra otro cuerpo”,⁴⁴ como dice Jean-Luc Nancy. No piden ni quieren ningún tipo de reivindicación pública; se alejan con prudencia o son relegados al silencio o a la oscuridad. Resisten con dignidad a la tiranía del mundo, pero de entre los escombros y los retazos del mundo, los personajes emergen de su soledad para relacionarse, de algún modo, haciendo eco de su sufrimiento en un registro casi siempre corporal. La discapacidad somática se convierte en piedra angular de un mundo y una lógica sumamente peculiares.

Esta comunidad piñeriana no depende en absoluto de individualidades, identidades, ideologías o instituciones, porque la comunidad, tal como la propone el autor y la entiende Jean-Luc Nancy “no puede depender del dominio de la *obra*. No se la produce, se hace experiencia de ella (o su experiencia nos hace) como experiencia de la finitud”.⁴⁵ Lo que quiere decir que la trascendencia no se sitúa en «obras», es decir, en productos objetivables, sino en la comparecencia: la inclinación inherente del ser hacia su semejante. El principio fundamental del ser finito, el «ser-en-común» recae en su incompletud y su insuficiencia –como señala Maurice Blanchot, a propósito de Georges Bataille y Nancy.⁴⁶ La comunidad de los personajes de Piñera se basa en una asociación libre, nunca definitiva, nunca aprehensible, ni clasificable. Y aunque en efecto la comunidad mantenga ciertos vínculos con las prácticas cotidianas para poder sobrevivir, su autonomía es relativa y, al mismo tiempo, efímera: en cuanto se le define, se disipa. Esto quiere decir que se constituye de momentos donde las semejanzas se atraen, coinciden, se hacen cómplices y después probablemente se dispersen. La virtud de esta «heterotopía» reside en el afecto que construye, y asimismo en la inversión semántica y la traslocación de la gramática del mundo exterior.

Como se pudo constatar, la vista adquiere centralidad en los cuestionamientos que formula esta poética. Si por una parte la facultad visual se pondera engañosa y propia de una «patología de la cordura», por otra la oscuridad y la ceguera proveen de una sensibilidad que posibilita crear otro mundo.

⁴³ *Ibid.*, pp. 54-61.

⁴⁴ Jean-Luc Nancy, *58 Indicios sobre el cuerpo: Extensión del alma*, Buenos Aires, La Cebra, 2007, p. 13.

⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *La comunidad desobrada*, op. cit., p. 61.

⁴⁶ Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena Libros, 2002, p. 18.

A manera de *coda*, me permito citar un testimonio del escritor Pablo Armando Fernández sobre el cariz solitario y frágil del autor:

Virgilio poseía una personalidad contradictoria. Fue una persona noble, bastante ingenua, que no tiene mucho que ver con ese personaje terrible y diabólico que algunos han querido presentar. En una oportunidad en que charlábamos sobre grandes anhelos, me confesó: “Lo que yo más he deseado en la vida es encontrar alguien que me dijese: Espérame dentro de cinco años en el banco de este parque, y que al cabo de cinco años yo fuera al parque y lo hallara sentado en el banco esperándome”. Ahí comprendí su infinita necesidad de cariño.⁴⁷

⁴⁷ Testimonio de Pablo Armando Fernández en Carlos Espinosa Rodríguez, *op. cit.*, p. 222.

CONSIDERACIONES FINALES

A partir de la isla desierta no se procede por pura creación,
sino por re-creación, no un comienzo, sino un recomenzar.

Es el origen, pero el origen segundo

A partir de ella, todo vuelve a empezar.

La isla es el mínimo necesario para este nuevo comienzo,
el material que ha sobrevivido del origen primero,
el núcleo o el huevo radiante que debe bastar para reproducirlo todo.

Gilles Deleuze, "Causas y razones de las islas desiertas"

Hacer un ejercicio de refiguración de sí misma no es tan sencillo. El camino ha sido largo, mediado por múltiples lecturas, escrituras, reescrituras, conversaciones y experiencias.

No quisiera repetir las síntesis que ya esboqué al final de cada capítulo; me gustaría dedicar este espacio a hablar, de lo que considero, una especie de resultado de mis indagaciones, y posteriormente esbozar las deudas y los siguientes derroteros de investigación.

En primer lugar, la insularidad que propone la cuentística estudiada es esencialmente una ontología: una manera de estar y de sentir el peso de un mundo opresor; una forma de enunciar, comunicar y problematizar la sobrevivencia, la inestabilidad de la historia, la sumisión, la relegación y la ingravidez de una herencia cultural. Su formulación es desoladora, punzante y también irónica; vuelve esplendorosa la sensibilidad por el dolor, el hambre y la marginación. Piñera revelaba, en él mismo y en su obra, ser un hijo de su época, al haber sido receptivo del carácter alienatorio de la modernidad y de la inestabilidad de un mundo y un continente convulsionados por la guerra y las dictaduras. Tuvo la virtud de percibir y expresar esta realidad en su cuentística, de escamotearla a través de una maquinaria ficcional performativa que entroniza pequeños actos y sujetos anónimos y relegados.

En segundo, uno de los grandes hallazgos de este trabajo es la intrínseca insistencia de esta cuentística por una ética; un hecho que atraviesa transversalmente cada uno de los capítulos, y nos devuelve la imagen de un escritor que se procuró un tesoro con el cual pudiera conocerse mejor a sí mismo y problematizar su identidad y su circunstancia. En su apuesta por la imaginación reside la resistencia y la pregunta por un «nosotros». Se trata de un tesoro que irradia una enorme capacidad para condensar, ocultar y develar significados culturales a través de imágenes alegóricas, y cuya complejidad además le demanda al lector un papel activo. De esta ética subyace la preocupación por un sujeto colectivo, que no es otro que un sujeto nacional, así como un llamado a los escritores y virtuales lectores a que penetren con inteligencia y sensibilidad en la compleja realidad en la cual se encuentran inmersos; realidad que pasa por lo cotidiano tanto como por lo culto. Esta ética dista de ser cabalmente afín a las praxis culturales que se preocuparon por el rol del intelectual en el contexto de la posguerra y de las reelaboraciones del modernismo decimonónico; praxis que en los grupos «Orígenes» y «Sur» osciló heterogéneamente entre el americanismo y el occidentalismo. La insistencia del autor en la soberanía del arte y en la adopción de la divisa «conócete a ti mismo» le llevó a adecuar ese “mirar desde la periferia” en una escritura que se preocupa por figurar aquellos sucesos y sujetos imperceptibles o deliberadamente ignorados, por volver esplendorosa la subjetividad, la alienación y el cuerpo, además apelando a una relativización de la identidad cultural.

A esta ética responde el hecho de que Piñera modeló estratégicamente un perfil cuentístico en frontera con dos cánones, haciendo viable una indagación relativamente independiente sobre una insularidad que, por una parte es consecuencia de la imitación y la admiración de lo ajeno y lo reputado, y por otra de la inestabilidad política, el hambre, el acecho y la ingravidez histórica. La ficción, en este sentido, asume a su cargo la develación de las ilusiones que reproducen la insularidad cultural. Alegorías como el caníbal, el famélico y el marinero pautan una relación de significados no sólo en función de la inestabilidad política, sino esencialmente de una identidad cultural conflictiva, irresuelta y cargada de violencia. De ahí esa mirada volcada hacia esas figuras veladas y

acalladas como la del negro, el bárbaro o el discapacitado. En este sentido, la obra de Piñera constituye una especie de segundo momento vanguardista que ancla elementos inherentes, aunque omitidos, de la cultura cubana. Pero a diferencia de la vanguardia histórica, su carácter es fragmentario, escindido, descentrado y dubitativo también. Con esto quiero decir que su poética evita toda clase de reivindicaciones identitarias, incluyendo por supuesto la de carácter folklórico.

El autoconocimiento constituye, entonces, el atributo principal de la ética que despliega esta escritura cuentística. Ello posibilita comprender que las traslocaciones semánticas forman parte de una actitud indagatoria que asume el reto de nombrar nuevamente a la isla a partir de aquellos rincones y sujetos escindidos o sin historia. Esta ética tuvo a su mejor ejemplo el propio autor, quien llevó una vida de eremita a cambio de una fidelidad indoblegable al ejercicio de la literatura.

Esta ética también permite comprender por qué estéticamente se insiste en el carácter metadiscursivo y vital de la literatura, por qué interpela sobre el sentido primigenio y primordial de la imaginación.

Restaría, según lo dicho, poder hacer un ejercicio que profundizara en la ética piñeriana en un *corpus* más amplio y en debate con el “paraíso de la eticidad” origenista.

Por último, me gustaría señalar que uno de los interrogantes que deja esta tesis para futuras investigaciones, es el de los vasos comunicantes que la poética piñeriana extiende con respecto a otras literaturas y sensibilidades del Caribe. El mismo tema de la insularidad así lo demanda. Si bien me lo planteé algunas veces, parecía que escapaba a la maduración y decantación del trabajo, sobre todo porque me exigía desplazar el foco de atención hacia otros géneros, y considerar a otros agentes culturales. No obstante, el perfil cuentístico me pautó la necesidad de situar a este autor frente al grupo que asumí inicialmente como su generación («Orígenes») y frente ese otro que eligió para legitimarse allende las fronteras insulares («Sur»). Estoy consciente de que hay una veta en Piñera que se abre hacia un ámbito geográfico desplazado de lo continental y se encuadra, quizás de manera deslocalizada, en una herencia cultural antillana. De alguna forma procuré iniciar este ejercicio leyendo a Piñera a la luz de algunas proposiciones

teóricas de Antonio Benítez Rojo. Asimismo, las efímeras relaciones de juventud con Césaire, Wifredo Lam y Lydia Cabrera permiten vislumbrar a un autor que comparte sensibilidades y miradas que se dirigen hacia el Caribe. El marcado interés de Piñera por el existencialismo francés permitiría asimismo ubicarlo en un mapa de producciones artísticas e ideoestéticas que van y vienen del archipiélago a Europa. Sobre todo esto aún queda mucho por pensar y escribir.

ANEXO

El presente anexo pretende orientar al lector sobre los caminos de publicación del *corpus* seleccionado. Enlisto por orden cronológico y de acuerdo a la fecha anotada por el propio autor.

El conflicto (1942). Se publicó originalmente como folletín en la editorial homónima de la revista *Espuela de plata*. Posteriormente se incluyó en *Cuentos fríos* (Losada, 1956), *Cuentos* (Unión, 1964) y *El que vino a salvarme* (Sudamericana, 1970). Fue enviado a Adolfo Fernández de Obieta en ese mismo año y se sospecha que pudo haber influido en el relato de Borges “El milagro secreto” (*Ficciones*, 1944).⁴⁸

“La carne” (1944). La fecha que figura al final del relato no coincide con su primera publicación, que fue en 1943 en el diario humorístico habanero *Zigzag*.⁴⁹ Además se publicó en los libros *Poesía y prosa*, *Cuentos fríos*, *Cuentos* y *El que vino a salvarme*. Y junto con “La caída” y “El infierno”, salió en el núm. 242 de *Sur* (1956). Junto con “La boda” y “Unas cuantas cervezas” fue seleccionado por Ambrosio Fornet para la *Antología del cuento cubano contemporáneo* (1979) que se publicó en México (Era).

“La cena”, “El álbum”, “Las partes” (1944). Aparecieron en *Poesía y prosa* (1944), y posteriormente en *Cuentos fríos*, *Cuentos* y *El que vino a salvarme*.

“La transformación” (1947). Se publicó en *El que vino a salvarme*.

“La risa” (1947). Forma parte de la trilogía “Muecas para escribientes” que comprende este relato y “Vea y oiga” y “Lo toma o lo deja”. La trilogía intitula el libro de cuentos póstumo y comprende tres relatos más: “Un jesuita de la literatura”, “Concilio y discurso”

⁴⁸ Antón Arrufat, *Virgilio Piñera entre él y yo*, La Habana, UNEAC, 2011, p. 46.

⁴⁹ Así lo señala Antón Arrufat en “Algunos cuentos súbitos” en *República de las letras. Revista de la Asociación Colegial de Escritores de España*, Núm. 114, p. 23.

y “El caso Baldomero”. Después de la muerte de Piñera, la edición de *Muecas para escribientes* (Letras Cubanas, 1987) constituye una de las primeras recuperaciones del autor en Cuba, al lado de *Un fogonazo* (1987).

“**El viaje**”, “**Cosas de cojos**”, “**La cara**” (1956). Originalmente aparecieron en *Cuentos fríos*. Solamente “El viaje” figuró también en la revista *Crítica. Suplemento literario* (núm. 14, 1956).

“**Natación**”, “**La montaña**” (1957). Se publicaron en *Ciclón* (año 3, núm. 1, 1957), al lado de “Grafomanía”, “Una desnudez salvadora” y “Un parto insospechado”. Después se compilaron en *El que vino a salvarme*.

“**Oficio de tinieblas**” (1961). Vio la luz en *El que vino a salvarme*. Fue uno de los relatos con los que la revista *Unión* hizo su debut (año 1, núm. 1, 1962), en el que también aparecieron “Alegato contra la bañadera desempotrada”, “Amores de vista” y “Unión indestructible”. El escritor argentino Rodolfo Walsh lo incluyó en su antología *Crónicas de Cuba* (Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969).

“**El que vino a salvarme**” (1967). El cuento da título al volumen que auspició Sudamericana en 1970. También figuró en la antología editada por José Manuel Caballero Bonald, *Narrativa cubana de la Revolución* (Madrid, Alianza 1968).

“**Salón Paraíso**” (1975). Se publicó póstumamente, primero en la revista *El Caimán Barbudo* (1986) y un año después en el libro *Un fogonazo*.

“**Ars longa, vita brevis**” (¿1977?). Originalmente se publicó en *Un fogonazo*. No se encuentra fechado, aunque infiero que su escritura coincide con el año en el que la Seguridad del Estado del gobierno revolucionario prohibió las tertulias que Virgilio Piñera encabezaba en «La Ciudad Celeste», la casa de la familia de Juanita Gómez y de los

descendientes del patriota Juan Gualberto Gómez. Este relato es un homenaje a la generosidad que esta familia extendió hacia Piñera y hacia otros escritores marginados, entre 1971 y 1976.

Sobre otras ediciones

Después de los dos volúmenes póstumos que el propio autor dejó preparados antes de morir (*Un fogonazo* y *Muecas para escribientes*) se han publicado las selecciones *Cuentos fríos* de la mexicana Lectorum, *Cuentos selectos* de Corregidor, y *Cuentos de la risa del horror* (Bogotá, Norma, 1994). En 1999 la española Alfaguara editó por primera vez los *Cuentos completos*, que un año más tarde reeditó la habanera Ediciones Ateneo. En 2011 se reimprimó nuevamente este volumen como parte de las obras completas por el centenario del natalicio del autor. Esta es la edición que yo cito en los capítulos 2 y 3, que además incluye casi una decena de cuentos inéditos. En el capítulo 4 cito la edición original de *El que vino a salvarme*.

BIBLIOGRAFÍA

OBRA CITADA Y CONSULTADA DE VIRGILIO PIÑERA

- Piñera, Virgilio, “Cartas de Piñera a Emilio Ballagas” en *La Gaceta*, Núm. 4 (julio-agosto de 2012), pp. 23-24.
- , “Cuba y la literatura” en *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 2 (marzo de 1955), pp. 51-55.
- , *Cuentos Completos*, La Habana, Letras Cubanas, 2011.
- , *Cuentos fríos*, selecc. y pról. Julio Travieso Serrano, México, Lectorum, 2006.
- , *Cuentos selectos*, pról. Celina Manzoni, Buenos Aires, Corregidor, 2009.
- , *Dos viejos pánicos*, Premio Teatro 1968, La Habana, Casa de las Américas, 1968.
- , *El que vino a salvarme*, pról. José Bianco, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- , *Ensayos selectos*, ed., introd. y selecc. Gema Areta Marigó, Madrid, Verbum, 2015.
- , *La carne de René*, Edición del Centenario, La Habana, Unión, 2011.
- , *La isla en peso*, Barcelona, Tusquets, 2000 / pról. Antón Arrufat, Barcelona, Tusquets, 2000 / Edición del Centenario, La Habana, Unión, 2011.
- “La gata” en *La gaceta de Cuba*, núm. 4 (julio-agosto 2012), p. 19.
- , “La pintura de René Portocarrero” en *Caravelle*, Núm. 80 (junio 2003), pp. 237-244.
- , *La vida entera*, ed. y notas Yunuen Gómez, México, Lectorum, 2012
- , “La vida tal cual” en *Unión*, Año III, Núm. 10 (abril-junio 1990). Recuperado de: <http://www.lajiribilla.co.cu/2002/nro66agosto2002.html> (última consulta, 7 octubre de 2016).
- , *Las palabras de El Escriba. Artículos publicados en Revolución y Lunes de Revolución (1959-1961)*, comp., pról. y notas Ernesto Fundora y Dainerys Machado, La Habana, Unión, 2014.
- , *Muecas para escribientes*, La Habana, Letras Cubanas, 1987.
- , “Notas sobre la vieja y la nueva generación” en *La Gaceta de Cuba*, Núm. 2, (1ero de mayo de 1962). Recuperado de:

<https://diazmartinez.wordpress.com/2008/03/31/de-mi-archivo-notas-sobre-la-vieja-y-la-nueva-generacion-1/> (última consulta 8 agosto de 2016).

- , *Órbita de Virgilio Piñera*, selecc., pról. y notas David Leyva, La Habana, Unión, 2011.
- , *Pequeñas maniobras*, Edición del Centenario, La Habana, Unión, 2011.
- , “Piñera Teatral” en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, Núm. 165 (octubre-diciembre de 2012), pp. 4-17.
- , *Poesía y crítica*, selecc. y pról. Antón Arrufat, México, CONACULTA, 1994.
- , *Presiones y diamantes - Pequeñas maniobras*, México, Lectorum/Unión, 2002 / *Presiones y diamantes*, Edición del Centenario, La Habana, Unión, 2011.
- , “Se habla mucho...” en *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano* Núm. 165 (octubre-diciembre de 2012), pp. 18-19.
- , *Teatro Completo*, comp. y pról. Rine Leal, La Habana, Letras Cubanas, 2006.
- , “Vida del pintor” en *La gaceta de Cuba*, Núm. 4 (julio-agosto 2012), p. 20.
- , *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ed. Patricia Semidey Rodríguez, pról. Roberto Pérez León, La Habana, Unión, 2011.
- , *Victrola. Revista de la Insistencia*, Buenos Aires, 1947, único número. Consultada en el dossier digital “Virgilio Piñera”, organizado por Teresa Cristófani Barreto. <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/victrola.html> (última consulta 19 abril 2016).

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA Y GENERAL

- Abreu Arcia, Alberto, *Virgilio Piñera: Un hombre, una isla*, La Habana, Unión, 2012.
- Adsuar Fernández, María Dolores, *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*, España, Editum, 2009.
- Altmann, Robert, “Evocación de Virgilio” en *Matanzas. Revista artística y literaria*, Año XIII, Núm. 2 (mayo-agosto 2012), pp. 42-45.
- Anderson, Thomas F., *Everything in Its Place. The life and works of Virgilio Pinero*, USA, Bucknell University Press, 2006.
- , “Piñera corresponsal: Una vida literaria en cartas” en Jesús Jambriña (ed.), *Una isla*

- llamada Virgilio*, Miami, Stockcero, 2015, pp. 51-76.
- Arcos, Jorge Luis, *República de las Letras. Revista de la Asociación Colegial de Escritores de España*, Núm. 114, pp. 185-190.
- Arenas, Reinaldo, “La isla en peso con todas sus cucarachas” en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002, pp. 29-48.
- Arencibia, Lourdes, “El traductor Virgilio Piñera”, *Matanzas. Revista Artística y Literaria*, Año XIII, Núm. 2 (mayo-agosto 2012), pp. 45-49.
- Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2010.
- Arrufat, Antón, “Algunos cuentos súbitos” en *República de las Letras. Revista de la Asociación Colegial de Escritores de España*, Núm. 114, pp. 19-26.
- , *Virgilio Piñera entre él y yo*, Edición del Centenario, La Habana, UNEAC, 2011.
- Artaud, *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 2001 [1938].
- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1990 [1941].
- Balderston, Daniel, “Estética de la deformación en Gombrowicz y Piñera” en *Explicación de textos literarios*, Año 19, Núm. 2 (1990-1991), pp. 1-7.
- , “Lo grotesco en Piñera: lectura de ‘El Álbum’”, *Texto Crítico*, Año XII, Núm. 34-35 (1986), pp. 174-178.
- , “Los caminos del afecto: la invención de una tradición literaria queer en América Latina” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 32, Núm. 63-64 (2004), pp. 117-130.
- , “Piñera y cuestiones del canon, 1953-1990” en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002, pp. 463-470.
- Barquet, Jesús J., “El grupo Orígenes ante el negrismo” en *Afro-Hispanic Review*, Vol. 15, Núm. 2 (Otoño 1996), pp. 3-10.
- , “El inicio de una disidencia esencial en los años cuarenta: Virgilio Piñera como editor de Poeta y crítico generacional” en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria*

- del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002, pp. 365-382.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, México, Tusquets, 2011 [1957].
- , *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, selecc., trad., y prol., Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.
- , *Las lágrimas de Eros*, trad. David Fernández, introd. J.M. Lo Duca, Barcelona, Tusquets, 2010 [1961].
- Baudelaire, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, trad. Carmen Santos, introd. Valeriano Bozal, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001.
- Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea, 1998.
- Benjamin, Walter, “Destino y Carácter” en *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 1999, pp. 131-137.
- , *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990 [1928].
- Bennett, Andrew, “Una nación burlona: Virgilio Piñera y el «choteo» cubano” en *Cuadernos Americanos*, Año XXIX, Vol. 3, Núm. 153 (julio-septiembre 2015), pp. 49-66.
- Bergson, Henri, *La risa: ensayo sobre el significado de la comicidad*, trad. Rafael Blanco, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011 [1924].
- Bernabé, Mónica, “La isla Lezama” en *Confluencia*, Vol. 13, Núm. 1 (otoño 1997), pp. 170-176.
- Bianco, José, “Piñera, Narrador” en Virgilio Piñera, *El que vino a salvarme*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, pp. 7-19.
- Blanchot, Maurice, *La comunidad inconfesable*, trad. Isidro Herrera, Madrid, Arena Libros, 2002.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995 [1992].
- Bozal, Valeriano, “Introducción. Cómico y grotesco” en Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001, pp. 13-77.

- Cabrera Fonte, Pilar, "Prótesis y sexualidad en 'Un hombre así' y 'Cuando vengan a buscarme'" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 226 (enero-marzo 2009), pp. 21-32.
- Cabrera Infante, Guillermo, "The Death of Virgilio" (Introduction), *Cold tales*, transl. Mark Schafer, New York, Eridanos, 1988.
- , "Tema del héroe y la heroína" en *Vidas para leerlas*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- Cairo, Ana, *La revolución del 30 en la narrativa y el testimonio cubanos*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- Caisso, Claudia, "Avatares de la crueldad: Artaud en Virgilio Piñera" en *Inti: Revista de literatura hispánica*, Núm. 59-60 (Primavera-Otoño 2004), pp. 177-194.
- , "Sobre Virgilio Piñera" en *Literatura y lingüística*, Núm. 15 (2004), pp. 119-139.
- Calderón, Damaris, "Virgilio Piñera: una poética para los años 80" en *República de las Letras. Revista de la Asociación Colegial de Escritores de España*, Núm. 114, pp. 178-184.
- Calomarde, Nancy, *El diálogo oblicuo. Sur y Orígenes: Fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, Córdoba, Alción, 2010.
- , "Escritura y experiencia argentinas de Virgilio Piñera" en *Revista Surco Sur*, Vol. 3, Núm. 5 (2013), pp. 25-31.
- , "La ficción sin límites (La ruta argentina de Virgilio Piñera)" en *Tinkuy*, Núm. 13, Junio 2010, pp. 157-174.
- , *Políticas y ficciones en Sur. 1945-1955*, Córdoba, Universitas / Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), 2004.
- , "Por los caminos del coloquio" en Teresa Basile y Nancy Calomarde (comp., ed. e introd.), "Lezama Lima: Orígenes, revolución y después..." en Buenos Aires, Corregidor, 2013.
- , "Un barroco a lo argentino (mientras Bianco lee a Piñera)" en *Confluenzi. Revista di studi iberoamericani*, Vol. 2, Núm. 1, pp. 82-98.
- Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, trad. Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada / Alianza, 1997 [1951].

- Carpentier, Alejo, *Ecué-Yamba-O*, Madrid, Alianza, 1989 [1933].
- Casado Fernández, Ana, "Carlos Montenegro y la literatura carcelaria: espacio, cuerpo y violencia" en Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete Navarrete (eds.), *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*, Roma, 2013, pp. 137-146.
- , "Cuerpo y poder en dos obras de la literatura carcelaria cubana: *Antes que anochezca* y *Perromundo*" en *Impossibilia. Revista Internacional de estudios literarios*, Núm. 4 (octubre 2012), pp. 120-137.
- Casamayor Cisneros, Odette, "Bojeo cubano. Algunas aproximaciones a la insularidad en la narrativa cubana del siglo XX" en *Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, Núm. 5, 2004, pp. 524-537.
- , "Piñera, Lam y los origenistas: suspenso, tragedia o comedia de enredos con fondo tropical" en Jesús Jambrina (ed.), *Una isla llamada Virgilo*, Miami, Stockcero, 2015, pp. 13-50.
- Césaire, Aime, *Retorno al país natal*, trad. Lydia Cabrera y Lourdes Arencibia, La Habana, Colección Sur Editores, 2011.
- Crespo, Regina (coord.), *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*, México, CIALC / UNAM, 2010.
- Crisatófani Barreto, Teresa, "Los cuentos fríos de Virgilio Piñera" en *Hispanamérica*, Año 24, Núm. 71 (Agosto 1995), pp. 23-33.
- Del Risco, Enrique, "Violencias de la geografía: nación e ideología en Virgilio Piñera" en *La Habana Elegante*, Núm. 10 (Verano 2002). Recuperado de: <http://www.habanaelegante.com/Summer2000/Cafe.htm> (última consulta 29 de junio de 2015).
- Del Pino, Amado, "La bendita circunstancia de la teatralidad" en *La gaceta de Cuba*, Núm. 4 (julio-agosto 2012), pp. 6-9.
- Deleuze, Gilles, "Causas y razones de las islas desiertas" en *La isla desierta y otros textos*, trad. José Luis Pardo, ed. David Lapoujade, España, Pre-Textos, 2005, pp. 103-111.
- Díaz Quiñones, Arcadio, *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2006.

- Díaz, Duanel, *Los límites del origenismo*, Madrid, Colibrí, 2005.
- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, 22° edición, versión electrónica:
www.rae.es
- Domingo Cuadriello, Jorge, *Una mirada a la vida intelectual cubana. 1940-1950*, España, Renacimiento, 2007.
- Echeverría, Bolívar, *Modernidad y blanquitud*, México, ERA, 2011.
- Elias, Norbert and Scotson, John L., *The stablished and the outsiders. A sociological enquiry into community problems*, London, Sage Publication, 1994 [1965].
- Espinosa Domínguez, Carlos, *Virgilio Piñera en persona*, edición del centenario, La Habana, Unión, 2011 [2003]
- Espinosa, Norge, *Notas "en" Piñera*, La Habana, Extramuros, 2012.
- Estenoz, Alfredo Alonso, "Tántalo en Buenos Aires. Relaciones literarias y biográficas entre Piñera y Borges" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 226 (enero-marzo 2009), pp. 55-70.
- Ette, Ottmar, "Cuba: la isla de las islas" en Walter Bruno Berg y Vittoria Borsó (eds.), *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana: géneros, identidades y medios*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 43-58.
- , "De islas, fronteras y vectores. Ensayo sobre el mundo insular fractal del Caribe" en *Iberoamericana*, Vol. IV, Año 16 (2004), pp. 129-143.
- , "Una literatura sin residencia fija. Insularidad, Historia y Dinámica Sociocultural en la Cuba del siglo XX" en *Revista de Indias*, Vol. LXV, Núm. 235 (2005), pp. 729-753.
- Fatone, Vicente, *Introducción al existencialismo*, Argentina, Columba, 1962.
- Fletcher, Angus, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, trad. Vicente Carmona González, Madrid, Akal, 2002 [1964].
- Fornés-Bonavía Dolz, Leopoldo, *Cuba cronología. Cinco Siglos de Historia, Política y Cultura*, Madrid, Verbum, 2003.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 2008 [1966].
- , "Of Other Spaces" en *Diacritics*, Vol. 16, Núm. 1 (Verano, 1986), pp. 22-27.

- Fowler Calzada, Víctor, "Cuerpo, poder, escritura: variaciones a Piñera" en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002, pp. 199-214.
- Frisby, David, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, trad. Carlos Manzano, Madrid, Visor, 1992 [1985].
- Fundora, Castro y Dainerys Machado, "Itinerario de El Escriba" (Introducción) en Virgilio Piñera, *Las palabras de El Escriba. Artículos publicados en Revolución y Lunes de Revolución (1959-1961)*, La Habana, Unión, 2014, pp. 9-28.
- Garrandés, Alberto (selecc. y estudio preliminar), *Aire de luz: cuentos cubanos del siglo XX*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- , *La poética del límite. Sobre la cuentística de Virgilio Piñera*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- , "Textos capsulares: el sujeto distópico" en *La gaceta de Cuba*, Núm. 4 (julio-agosto 2012), p. 10-13.
- Gelado, Viviana, *Poéticas de la transgresión. Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- Gil, Lourdes, "El doble discurso literario de la extrainsularidad" en *Encuentro*, Núm. 14 (Otoño 1999), pp. 144-153.
- Gilgen, Read G., "Virgilio Piñera and the short story of the absurd" en *Hispania*, Vol. 3, Núm. 2 (mayo 1980), pp. 348-355.
- Glissant, Édouard, *Discurso antillano*, trad. Aura Marina Boadas, pról. J. Michael Dash, La Habana, Casa de las Américas, 2010 [1981].
- , *Faulkner, Mississippi*, trad. Matilde París, Madrid, Turner / Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Gombrowicz, Witold, *Aurora, Revista de la Insistencia*, Buenos Aires, 1947, único número. Consultada en el dossier digital "Virgilio Piñera", organizado por Teresa Cristófani Barreto. <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/aurora.html> (última consulta 15 abril 2016).
- , *Diario argentino*, trad. Sergio Pitol, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

- , *Ferdydurke*, trad. del autor con asesoría de un comité de traducción, pról. Ernesto Sábato, Barcelona, Seix-Barral, 2002 [1937].
- Gutiérrez Coto, Amauri (introd., transcripción, notas), *La amistad que se prueba. Cartas cruzadas. José Lezama Lima, Fina García Marruz, Medardo Vitier y Cintio Vitier*, Oriente, Santiago de Cuba, 2010.
- , *Orígenes y el paraíso de la eticidad*, Caserón, Santiago de Cuba, 2010.
- Hernández Busto, Ernesto, “Los reyes del Rex: Piñera y Gombrowicz en Buenos Aires” en *Biblioteca de México*, Núm. 22 (julio-agosto 1994), pp. 42-43.
- , “Una tragedia en el trópico” Prólogo a Virgilio Piñera, *El no*, México, Vuelta, 1994, pp. 7-25.
- Hernández R., Rafael, “Cuando los barcos no llegan” en *La Habana Elegante*, Núm. 40 (Invierno 2007), recuperado de: <http://www.habanaelegante.com/Winter2007/Verbosa.html> (última consulta 29 de junio de 2015)
- Ibáñez Gómez, Juan Gualberto (Yonny), “Virgilio en Mantilla” en *Una isla llamada Virgilio*, Miami, Stockcero, 2015, pp. 215-226.
- Isola, Laura, “Síndrome de fatiga formal: profilaxis y tratamiento en Virgilio Piñera” en Celina Manzoni (ed.), *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, pp. 301-312.
- Jambrina, Jesús, “Poesía, nación y diferencias: Cintio Vitier lee a Virgilio Piñera” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 226, Enero-Marzo 2009, pp. 95-105.
- , *Virgilio Piñera: Poesía, nación y diferencias*, Madrid, Verbum, 2012.
- Jáuregui, Carlos A., *Calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- Kanzelposky, Adriana, “Acerca de algunos extranjeros: de Orígenes a Ciclón” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núms. 208-209 (julio-diciembre 2004), pp. 839-855.
- , *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- Koch, Dolores M., “Virgilio Piñera y el neo-barroco” en *Hispanamérica*, Vol. 13, Núm. 37 (1984), pp. 81-86.

- Laddaga, Reinaldo, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Buenos Aires, 2000, Beatriz Viterbo Editora.
- Lazo, Raimundo, *Historia de la literatura cubana*, México, UNAM, 1974.
- Leal, Rine, “Piñera todo teatral” (Prólogo), en Virgilio Piñera, *Teatro Completo*, La Habana, Letras Cubanas, 2002 [1960], pp. v-xxxiii
- Leyva González, David, “El ángel-diablo de la literatura cubana” en *La gaceta de Cuba*, Núm. 4 (julio-agosto 2012), pp. 12-15.
- , *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*, La Habana, Letras Cubanas, 2010.
- Lezama Lima, José, “Alrededores de una antología” en *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*, Año IX, Núm. 31 (1952), pp. 63-68 [ed. facsimilar, Madrid, El Equilibrista / Turner, Vol. VI, pp. 71-76].
- , “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Obras Completas*, Tomo II (Ensayos / Cuentos), México, Aguilar, 1977, pp. 44-64.
- Lezama Lima, José, “El Pen Club y Mallarmé”, en *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*, Año V, Núm. 19 (otoño de 1948), pp. 46-40 [ed. facsimilar, Madrid, El Equilibrista / Turner, Vol. IV, pp. 44-48].
- Li, Axel, “Piñera y su crítica de arte” en *La gaceta de Cuba*, Núm. 4 (julio-agosto 2012), pp. 16-18.
- Machado, Vento, Dainerys, “El disentir piñeriano” en *Cuadernos Americanos*, Núm. 153 (julio-septiembre 2015), pp. 11-28.
- , “Virgilio Piñera en los años 90: Un escritor que renació de una generación que nació de él”, Partes I y II, recuperado de: www.ahs.cu/secciones-principales/critica-investigacion/noticias/un_escritor_que_renacio_d-e_una_generacion_2.html (última consulta 4 octubre de 2014).
- Manzoni, Celina, “Posibles de la imaginación: Virgilio Piñera y la escritura como desafío” (Prólogo) en Virgilio Piñera, *Cuentos selectos*, Buenos Aires, Corregidor, 2009, pp. 7-24.
- , “Prólogo” a Virgilio Piñera, *Cuentos selectos*, Buenos Aires, Corregidor, 2009, pp. 7-24.
- Mañach, Jorge, “Indagación del choteo” en William Luis, *Bibliografía y antología crítica de*

- las vanguardias literarias. Caribe: Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 503-530.*
- Martí, José, *El presidio político en Cuba*, Linkgua, 2010.
- Milanés, Modesto, “La cuentística de Piñera: un ensayo de periodización” (Partes I y II) en *Cubaliteraria, Portal de literatura cubana*, 21 y 29 de diciembre de 2009. Recuperado de:
<http://www.cubaliteraria.com/articulo.php?idarticulo=6633&idseccion=35> (última consulta 20 de octubre de 2016)
- Molinero, Rita (ed.), *Virgilio Piñera, la memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002
- Morello-Frosch, Marta, “La Anatomía: Mundo fantástico de Virgilio Piñera” en *Hispanamérica*, Año 8, Núm. 23-24 (Agosto-diciembre 1979), pp. 19-34.
- Moreno Herrera, Francy, *Cartografía cultural de Ciclón (1955-1957 / 1959)*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, agosto 2015.
- “De Buenos Aires a La Habana: dos textos contra *Orígenes*” en Luzelena Gutiérrez de Velasco y Sergio Ugalde Quintana (eds.), *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, México, El Colegio de México, 2015, pp. 227-250.
- , *La invención de una cultura literaria: Sur y Orígenes. Dos revistas latinoamericanas del siglo XX*, México, CIALC / UNAM, 2014.
- Müller, Erika, “Abilio Estévez, Virgilio Piñera y la claustrofobia: el espacio dramático cerrado y la Isla” en Janett Reinstadler y Ottmar Ette (eds.), *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2000, pp. 143-152.
- Nancy, Jean-Luc, *58 Indicios sobre el cuerpo: Extensión del alma*, trad. Daniel Álvaro, Buenos Aires, La Cebra, 2007.
- , *La comunidad desobrada*, trad. Pablo Perera, Madrid, Arena Libros, 2001.
- Naranjo Orovio, Consuelo, “Creando imágenes, fabricando historia: Cuba en los inicios del siglo XX “ en *Historia Mexicana, El Colegio de México, Núm. 210 (2003), pp. 156-177*. Recuperado de: <http://nuevomundo.revues.org/2041>
- Navarrete Turrent, Lucila, “De la destrucción a la salvación: el ser y la literatura en la cuentística de Virgilio Piñera”, en Jesús Jambrina (ed.), *Una isla llamada Virgilio*,

- Miami, Stockcero, 2015, pp. 147-166.
- , “Del destino aciago al *eros* de la creación: apuntes sobre la cuentística de Virgilio Piñera”, en *Cuadernos Americanos*, Núm. 153 (Julio-Septiembre 2015, Año XXIX, Vol. 3), pp. 29-47.
- , “Piñera en México” en *Revista Surco Sur* (University of South Florida), Vol. 6, Núm. 9, (Febrero 2016), pp. 23-26.
- Noya, Elsa, “El peso de una isla en el ritmo del mundo. Poéticas de insularidad”, en Celina Manzoni (ed.), *Poéticas y políticas de la representación en la Literatura Latinoamericana*, Buenos Aires, Corregidor, 2015, pp.
- Ortega, Julio, “Expresionismo y melancolía en Virgilio Piñera” en *La Siempreviva. Revista Literaria*, Núm. 15 (2012), pp. 7-10.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991 [1940].
- Pimentel, Luz Aurora, *Constelaciones I*, México, Bonilla Artigas/UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 2012.
- , *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI / UNAM, 2008.
- Retamar Fernández, Roberto, “«Orígenes» como Revista” en *Thesaurus*, Tomo XLIX, Núm. 2 (1994), pp. 193-323.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira, Madrid, Trotta, 2003 [2000].
- , “Tiempo del alma y tiempo del mundo” en *Tiempo y narración*, Vol. III, trad. Agustín Neira, México, Siglo XXI, 1996 [1985], pp. 643-661.
- , “Tiempo y narración: la triple ‘Mímesis’” en *Tiempo y Narración*, Vol. I, trad. Agustín Neira, México, Siglo XXI, 1995 [1985], pp. 113-161.
- Rivas Iturralde, Vladimiro, “Virgilio Piñera, ¿desterrado del Caribe?” en *Revista de la Universidad de México*, Núm. 42 (2007), pp. 43-49.
- Rodríguez Feo, José, “Virgilio Piñera, cuentista” en *Hispanamérica*, Año 19, Núm. 56-57 (agosto-diciembre 1990), pp. 107-113.
- Rodríguez Tomeu, Humberto “‘Épater le bourgeois’: Piñera y Gombrowicz en Argentina”

- en *Biblioteca de México*, Núm. 22 (julio-agosto 1994), pp. 44-45.
- Rojas, "Lezama y los castillos" en Luzelena Gutiérrez de Velasco y Sergio Ugalde Quintana (eds.), *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, México, El Colegio de México, 2015, pp. 27-43.
- , "Newton huye avergonzado" en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002, pp. 249-260.
- , *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- , *Un banquete canónico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Romero, Cira, "El virgiliano piñera y Poeta" en *Matanzas. Revista Artística y Literaria*, Año XIII, Núm. 2 (mayo-agosto 2012), pp. 69-71.
- Saíenz, Enrique, "El grupo Orígenes en la cultura cubana" en *Espacio laical*, Núm. 1 (2012), pp. 101-107.
- , *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*, La Habana, Letras Cubanas, 2001.
- Santa Biblia*, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602). Revisión de 1960, Sociedades Bíblicas Unidas, Corea, 2004.
- Santí, Enrico Mario, "El fantasma de Virgilio" en *Por una politeratura. Literatura hispanoamericana e imaginación política*, México, CONACULTA / El Equilibrista, 1997, pp. 198-212.
- Schwartz, Jorge, *Vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Torres-Robles, Carmen L., *Estrategias humorísticas en la cuentística de Virgilio Piñera*, Ugalde Quintana, Sergio, "El joven Lezama, Casal y la crítica literaria" en Luzelena Gutiérrez de Velasco y Sergio Ugalde Quintana (eds.), *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, México, El Colegio de México, 2015, pp. 201-226.
- , *La biblioteca en la isla. Una lectura de La expresión americana de José Lezama Lima*, Madrid, Colibrí, 2006.
- Valerio-Holguín, "La frialdad de los puros hechos. La perturbadora frialdad de los cuentos de Virgilio Piñera" en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*,

- Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002, pp. 451-462.
- , *Poética de la Frialdad. La narrativa de Virgilio Piñera*. Maryland, University Press of America, 1997.
- Vignerat, Louis-André, *La búsqueda del paraíso y las legendarias islas del Atlántico*, Valladolid, Casa-Museo de Colón / Seminario de Historia de América de la Universidad de Valladolid, 1976.
- Vitier, Cintio, *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación / Úcar, García S.A., La Habana, 1952.
- , “El *Pen Club* y los “Diez Poetas Cubanos” en *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*, Año IV, Núm. 19, (otoño de 1948), pp. 41-43 [ed. facsimilar, Madrid, El Equilibrista / Turner, pp. 49-52].
- , *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Departamento de Relaciones Culturales, 1958.
- , “VIRGILIO PIÑERA: *Poesía y Prosa*, La Habana, 1944” en *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*, Año II, Núm. 5 (abril, 1945), pp. 47-50 [ed. facsimilar, Madrid, El Equilibrista / Turner, pp. 263-265].
- V.V.A.A. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, coord. Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, México, Siglo XXI / Instituto Mora, 2009.
- , *Diccionario de la Literatura Cubana*, La Habana, Letras Cubanas / Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, 1984. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/> (última consulta 20 de octubre de 2016)
- , *Espuela de Plata. Cuaderno Bimestral de Arte y Poesía*, La Habana, (1939-1941), ed. facsimilar, ed y pról. Gema Areta, Sevilla, Renacimiento, 2002.
- , *Historia de la Literatura Cubana*, Tomo II, ed. Rinaldo Acosta, Ingrid González y Ana María Muñoz, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística «José Antonio Portuondo Valdor» / Letras Cubanas, 2003.
- , *La poesía cubana en 1936*, pról. Juan Ramón Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2008 [1937].
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, trad. Guillermo David, Buenos Aires, La

- Cuarenta, 2009 [1977].
- , *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Nueva Visión, 2008 [1976].
- Yelin, Julieta, “¿De qué está hablando? Las primeras lecturas de Kafka en el ámbito hispanoamericano” en *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*. Centro de Estudios de Literatura Argentina / Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR. Rosario, Argentina, 2009, pp. 1-10. Recuperado de: http://www.celarg.org/int/arch_public/yelin_julieta.pdf (última consulta 13 de julio de 2016).
- Zambrano, María, “Franz Kafka, mártir de la miseria humana” en *Espuela de Plata*, Núm. H, pp. 3-8 (Agosto de 1941), edición facsimilar, Sevilla, Renacimiento, 2002, pp. 189-194.
- , “La Cuba secreta” en *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*, Año IV, Núm. 20 (invierno de 1948), pp. 3-9 [ed. facsimilar, Madrid, El Equilibrista / Turner, Vol. IV, pp. 63-69].
- Zilinskaite, Milda, “Gombrowicz y Piñera, jefes del ferdydurkismo sudamericano” en Jesús Jambrina (ed.), *Una isla llamada Virgilio*, Miami, Stockcero, 2015, pp. 113-130.
- , “¿Qué tal? ¿Virgilio?’: apuntes sobre la relación intelectual entre Virgilio Piñera y Witold Gombrowicz” en *Cuadernos Americanos*, Año XXIX, Vol. 3, Núm. 153 (julio-septiembre 2015), pp. 67-85.