

PI
ÑE
RA

ROGELIO CASTRO ROCHA

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

VIRGILIO PIÑERA

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

Rogelio Castro Rocha

VIRGILIO PIÑERA

DIGRESIONES SOBRE EL CUERPO
EN ALGUNOS DE SUS CUENTOS

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Primera edición, 2013

D.R. © *Del textos:*
Rogelio Castro Rocha

D.R. © *De la presente edición:*
Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana 5
Centro, C. P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
Argentina 12, Centro, Del. Cuauhtémoc,
C. P. 06010, México, D. F.

Todos los derechos reservados. Se prohíbe la reproducción total o parcial de la presente obra, a través de cualquier medio, sin el consentimiento previo del editor.

ISBN volumen: 978-607-441-769-2
ISBN obra completa: 978-607-441-767-8

Editado en México
Edited in Mexico

La colección Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano es parte del proyecto “Literatura: diversidad y subalternidad” del Departamento de Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato.

Este libro se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales en su emisión 28-2012.

Índice

<i>Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano</i>	9
<i>Prólogo</i>	11
I	
Literatura, actitud crítica y forma de vida	
Las “tres gorgonas”: automarginalidad y literatura	
Distancia de <i>orígenes</i> y encuentros argentinos	
“La muerte civil”: últimos años en La Habana	

II

Mutilación en los cuentos
de Piñera

Antropofagia

Epílogo

Bibliografía

Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano

“Leer no es poseer un texto, y (como bien sabían los antiguos bibliotecarios de Alejandría) la acumulación de saberes no equivale a conocimiento. Conforme aumenta nuestra capacidad de atesorar experiencias, aumenta nuestra necesidad de hallar formas más penetrantes y profundas de leer las historias codificadas. Para ello necesitamos prescindir de las tan cacareadas virtudes de lo rápido y lo fácil y recuperar el valor positivo de ciertas cualidades casi perdidas: la profundidad de la reflexión, la lentitud del avance, la dificultad de la empresa”, escribe Alberto Manguel en su maravilloso libro La ciudad de las palabras (Almadía, 2010).

Estas tres cualidades, profundidad, lentitud y dificultad, son algunas a las que aspira la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano; cualidades que se trenzan con tres objetivos fundamen-

tales: acercar, dar a conocer y fomentar la lectura de escritores hispanoamericanos fundamentales del siglo XX y del XIX. Bien vistos, estos objetivos se sintetizan en uno: invitar a la lectura.

Esta colección, además, surge del tesón y del interés, no de un grupo de académicos, sino de un grupo de lectores que si bien no pueden desprenderse de su formación, creen fervientemente que el fomento a la lectura es una labor que implica alumbrar aquello que el poema, el cuento, el ensayo o la novela buscan transmitir o significar a los lectores.

*El título de la colección proviene o está inspirado —en el sentido etimológico de la palabra inspiración, compuesta del verbo latino spirare: ‘respirar’— en el ensayo de Walter Benjamin “Pequeña historia de la fotografía”. Creemos, quienes participamos en esta colección, que la escritura sobre las obras literarias no debe ser un encorsetamiento, sino un respirar, un inspirar; esto es, como la *¡* palabra inspiración lo indica en su acepción etimológica, la necesaria iluminación del espíritu, previa a cualquier acción humana.*

La Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, resta decir, busca ser un encuentro de corazones, de pareceres y de sensibilidades en torno a la literatura.

Prólogo

EN NUESTROS DÍAS EL ESCRITOR CUBANO VIR-
gilio Piñera es cada vez más estudiado y sus
obras, principalmente sus relatos, son publica-
das por diversos antologadores tanto en Cuba,
como fuera de ella. Sin embargo, esto que de-
bería considerarse algo común para un autor
que dominó varios géneros literarios desde la
narrativa, la poesía, el teatro hasta el ensayo—
con una propuesta estética única y una lucidez
extraordinaria—, que dejó una impronta rele-
vante, pero de forma discreta, en la literatura
y en otros autores de generaciones posteriores
a la de él en la Isla, quienes le reconocieron su
trabajo literario y le dieron su lugar en el mun-
do de las letras cubanas, de forma autónoma,
independiente a las instituciones y políticas
culturales. Entre estos escritores se pueden
mencionar a Antón Arrufat, Reinaldo Arenas,
Severo Sarduy, Abilio Estévez, entre varios

otros. Todo lo anterior resulta clarificador si se conoce un poco de su biografía literaria.

Por ello, aquí tal vez sea pertinente mencionar que a Piñera se le ha ubicado dentro de los “raros” o marginales de la literatura hispanoamericana, al igual que su contemporáneo de *Lunes de Revolución* Calvert Casey. El crítico Reinaldo Laddaga en su estudio *Literaturas indigentes y placeres bajos* ubica a Virgilio Piñera junto con Felisberto Hernández y Juan Rodolfo Wilcock en esta periferia. Esto porque los tres escritores comparten esta característica de “raros”, de excluidos; pero más que nada porque propusieron un estilo literario muy singular con una estética propia en sus obras, distanciada quizá de lo que predominaba en su entorno literario y cultural. De este modo, “Hay una propensión [...] a considerarlos ‘raros’, absolutamente, prescindiendo de su recepción: extraños, a la vez, de las legiones de escritores más o menos convencionales que la región ha dado y sigue dando a luz, y respecto a los grandes innovadores de su literatura, a un José Lezama Lima, un Octavio Pazo un Julio Cortazar” (Laddaga, 2000: 10-11).

En el caso de Piñera se podría hablar de una marginalidad y una automarginalidad, que es parte de su existencia. Este autor parece

autoexcluirse de los grupos dominantes de la cultura y de la literatura, pues como menciona Antón Arrufat, a Piñera “no le interesaban poses, modelos literarios ni autoridades académicas” (Arrufat, 1994: 17). En este sentido, Piñera tuvo siempre una actitud crítica hacia las hipocresías de su entorno, fue un polemista reflexivo en un contexto cerrado caracterizado por una “falsa moral”. Tuvo siempre una actitud crítica y mordaz, sobre todo cuando se trataba de literatura, en ocasiones era aguda y precisa otras provocativas o polémica pero siempre con una profunda reflexión sobre lo que más le interesaba: el arte y la literatura.

Sin embargo, estas provocaciones tenían un trasfondo que conformaría elementos relevantes de su escritura literaria, pues muchas veces las razones de sus polémicas eran por ese interés único que tenía en la literatura. De ahí que expresara su inquietud por una búsqueda de una originalidad en el arte, para tratar de evitar que se cayera en la cómoda repetición. Como lo escribe en su segunda “*Terribilia meditantis*” al referirse a Lezama Lima, después de que éste logró una obra de excepción con *Enemigo rumor*, quien marca el paso a su generación o grupo. Por otro lado, desde su perspectiva, le hace notar a Borges que su literatura

es tantálica. En este sentido, Piñera también considera que la literatura argentina es tantálica, porque al escritor se le escapa “el mundo verdadero de la realidad”. Más adelante en este ensayo el autor cubano destaca refiriéndose a la figura de Borges:

Si Borges se decidiera, si Borges se acabara de decidir, pasaría inmediatamente a ser, digamos, un Proust, un Kafka o un Melville. Para serlo lo tiene todo: dominio de la lengua, vigor de artista, poder de imaginación; al mismo tiempo, para serlo sólo le falta una cosa: despojarse de su tantalismo, dejar de segregar tantalismo, no tantalizar más a sus lectores (Piñera, 1994: 179).

La razones para tal afirmación de Piñera pueden ser discutibles, pues toma como ejemplos de textos tantáticos los relatos: “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius” y “Pierre Menard, autor del Quijote”. Estos son tantáticos porque le ha dado mayor peso a la construcción del relato que está regida “por la construcción misma”. Así, “El lector se queda en el plano de la cosa pero no en la cosa misma”. De este modo “Borges está más preocupado [...] por la experiencia libresca, por la altura y la entelequia del tema, que por la necesidad real de manifes-

tar sus propias contradicciones (Piñera, 1994: 179-180)¹.

En este texto presento un acercamiento a la biografía literaria de Virgilio Piñera, no se trata de un hacer un trabajo exhaustivo sobre su obra, debido a limitaciones de espacio. Como el título indica ofrezco una mirada a la vida literaria de este genial escritor y desarrollo en algunos de sus cuentos, lo que considero uno de los motivos centrales en su literatura: la problematización del cuerpo mediante la escritura. Para Virgilio Piñera la vida y la literatura eran inseparables, no podía concebir el mundo sin esta relación que para él era natural, pues se convirtió en un compromiso de vida, ético y estético. Por su parte, el cuerpo representa una forma de experimentar y aprehender el mundo, porque le permite a Piñera una modo de desvelar una preocupación recurrente centrada en la coporalidad, en relación con el entorno.

1 Por su parte, Maria Dolores Adsuar profundiza más sobre este punto en Virgilio Piñera. Esta autora menciona: “El rasgo distintivo que con mayor virulencia parece fustigar Virgilio Piñera vendría dado por el hecho de que el escritor –‘tantalizado’ por su imposible inmersión en la esfera de lo real– contamina a sus lectores con dicha actitud, provocando también en ellos un evidente tantalismo” (2009: 71).

De este modo, el acto de escritura es el proceso y resultado en como el autor experimenta literariamente su cuerpo, por medio de lo corporal en el espacio escritural.

Después de todo, este texto presenta a un escritor, que afortunadamente es cada vez más conocido, por tanto más leído y más estudiado. Sin embargo, no ha perdido ese sesgo de diverso y acaso aún de extraño, por las características y calidad de su literatura. El acercamiento que pueda tener cualquier lector con su obra será correspondido de alguna forma, pues Piñera es un autor que no nos deja indiferentes y provoca toda una “experiencia vital”, derivado del efecto literario de sus obras.

I

Literatura, actitud crítica y forma de vida

DECIR QUE CUBA CUENTA CON UNA RICA TRADICIÓN literaria es una realidad, pero también puede ser un pequeño cerco para autores que como Virgilio Piñera no suelen aparecer entre los primeros nombres de este amplio caudal poético. Si bien es cierto que admitió el margen como parte de su existencia y de su pensamiento literario, profundamente infundido por una actitud crítica a su entorno, la obra de Piñera es, desde sus orillas, fundamental para dar cuenta de la posibilidad de la palabra de arraigarse en la vida. Esto porque Piñera hace de la experiencia poética una forma de vida. La literatura le es tan cercana, tan propia, que rebasa el plano del intelecto o la imaginación para habitar su propia carne, para convertirse en un nutriente vital, necesario para enfrentar

al mundo, indispensable para lidiar con las circunstancias. Esta actitud abarca toda su obra y está presente desde sus primeras incursiones literarias.

Originario de la provincia de Matanzas, específicamente de Cárdenas, donde nace un 4 de agosto de 1912, tendrá un primer contacto con la literatura a partir de textos como *Los tres mosqueteros*, *El tesoro de la juventud* y *Don Quijote de la Mancha*, además de otras páginas de Verne y Salgari presentes en la pequeña biblioteca familiar, según relata su hermana Luisa. Será ella también quien destacará la relación cercana de Virgilio con autores como Chejov, Flaubert, Dostoievski, Zola, Tolstoi, Stendhal, además de otros escritores cubanos como Miguel de Carrión y Alfonso Hernández Catá. No obstante, probablemente sea la presencia de Marcel Proust la que más lo marcó y apasionó durante años. A esta lista, elaborada por su hermana, es necesario agregar su cercanía con autores como Julián del Casal y Valery.

Al poco tiempo, su experiencia con la lectura se ve marcada por el ambiente provinciano de su lugar de origen. Como él mismo escribe en su autobiografía, los prejuicios y el “provincialismo” reflejan la estrechez social y cultural de aquel momento:

Me había tocado en suerte vivir en una ciudad provinciana, pero esto que no es cosa grave y hasta positiva si se sabe que allá existe una capital en toda la acepción de la palabra, significaba, en el caso nuestro, una tal ausencia de comunicación espiritual y cultural que, a la larga, terminaría por encontrarnos. Vivía, pues, en una ciudad provinciana de una capital provinciana, que, a su vez, formaba parte de seis capitales de provincia provincianas con una capital provinciana de un estado perfectamente provinciano (Piñera, abril-junio 1990: 23).

De estos primeros años e incursiones lectoras, su hermana Luisa recuerda que en su casa existió también un ejemplar de las *Meditaciones* de Voltaire, libro que Virgilio y ella empezaban a leer cuando su Tía Julia, quien “ignoraba quién era ese Voltaire”, decidió consultar a su confesor sobre la pertinencia de esta lectura. La respuesta del sacerdote fue determinante: el libro debía ser quemado o amenazaba con excomulgarlos².

² La anécdota la refiere Carlos Espinoza a partir de varias entrevistas realizadas a familiares y amigos del escritor, recogidas en el libro *Virgilio Piñera en persona* (2003: 29). Este libro contiene también fragmentos de la autobiografía de Piñera, así como otros escritos antes inéditos.

La insatisfacción y el pesimismo son propiciados por estas circunstancias, aunados a la miseria que se vivía en todo el país en aquel momento. Tanto en Cárdenas, como posteriormente en Camagüey, a donde se traslada la familia en 1925, la pobreza será una constante y, desde su propio relato, deja una marca en estos primeros años: “En este vaivén nos íbamos haciendo. La miseria ponía su nota abyecta en esta formación”. De esta experiencia *provinciana*, Piñera destaca la convivencia de la miseria con esa cerrazón “moral” y cultural que no permite dar una mejor respuesta a las pésimas condiciones de vida: “la economía del país andaba tan mal que resultaba un verdadero triunfo ganarse un peso. Por otra parte a nadie se le ocurría protestar, se partía del supuesto absurdo de que tal estado de cosas era incambiable. Todo se resolvía cruzándose de brazos y diciendo: ‘No podemos hacer nada’” (2003: 38).

La respuesta de Piñera se encuentra en la actitud crítica presente en toda su escritura. La literatura se convierte así en el modo y espacio para mostrar estos extremos, para dar cuenta de cómo la experiencia poética no se limita a una relación con lo histórico o a la búsqueda del conocimiento, como proponían algunos de

sus contemporáneos, la poesía es una acontecer de la vida, algo inseparable de ella. Al respecto, ha dicho Valerio-Holguín: “La miseria, el hambre y el sufrimiento son elementos con los que Piñera comienza a construir tempranamente su martirio. Además existe en Piñera la voluntad estética para identificar el martirio de su vida con fenómenos estéticos. Es en este sentido, entonces, que Piñera identifica su vida con la escritura” (Valerio-Holguín: 1997: 3).

Como también apunta este crítico, el vínculo entre vida y literatura no se reduce a una reproducción autobiográfica o a una estetización del mundo para apartarse de él. Si bien, la literatura funciona para Piñera como un “escudo” es porque le permite permanecer en un mundo caracterizado por lo trágico y ver lo terrible de esta experiencia desde el arte para poder enfrentarlo. La escritura es catártica porque “la representación conjura aquello a lo que se teme” (1997: 4), e incluye tanto lo vivido como lo no vivido. Por eso todo es literatura para él, porque sufre su escritura como una puesta al límite de sí mismo, la vive en carne propia. La literatura adquiere así la capacidad de potenciar los límites, al tiempo que constituye un modo de postergar la muerte –límite

insalvable— o de enfrentarse a ella. De “Elegía así” son los siguientes versos:

Ladra un ave celeste por el cielo
para alejar la muerte.
Con flores de la noche la descubre,
con palabras de perro la seduce,
con una copa de tierra la sepulta.
Todo es triste.
Invito a la terrosa palabra
que perfora la vida y los espejos
y el eco de su imagen dividido.
Todo es triste.
Un juego de palabras con ladridos.
Todo es triste. [...]
Y cuando llegue el tiempo de la muerte
ponedme ante el espejo para verme.
Todo es triste.
(Piñera: 1969: 15-16)³

La conciencia de la muerte, así como angustia y la crueldad son la materia que no cede

³ En adelante, con relación a los fragmentos de sus poemas, me remitiré a esta edición. También se pueden consultar otras ediciones como Virgilio Piñera, *La isla en peso*, comp. y pról. de Antón Arrufat, (2000: 27); Virgilio Piñera, *La isla en peso: Obra poética*, comp. y pról. de Antón Arrufat (1998: 24-25) y Virgilio Piñera, *La Vida entera (1937-1977)*, ed. y pról. de Joaquín Juan Penalva, Huerga y Fierro (2005: 22-23).

ante las tendencias de la literatura cubana emergente en su tiempo o ante cualquier búsqueda de perfección o paraísos. Para Piñera, la poesía se muestra como un espacio vital, ya que como autor concibe el hecho literario de forma distinta a algunos de sus contemporáneos del grupo de la revista *Orígenes*. Situarse en el margen es paradójicamente una elección necesaria. El poeta ha dejado de cantar en sus versos, ahora sus palabras son un aullido “que perfora la vida” y lo enfrenta consigo mismo, con la existencia humana.

En esta relación primordial, donde el lenguaje vuelve a buscarse en lo profundo de los cuerpos, la razón occidental se pone en suspenso, para dejar que sea la danza, el roce, el grito del escritor el que vuelva a preguntarse, a dar nombre. Así lo muestra en uno de sus poemas más famosos, “La isla en peso” (1943):

Llegué cuando daban un vaso de aguardiente
[a la virgen bárbara,
cuando regaban ron por el suelo y los pies
[parecían lanzas, [...]]
Solamente el europeo leía las meditaciones
[cartesianas.
El baile y la isla rodeada de agua por todas partes:
plumas de flamencos, espinas de pargo, ramos de
[albahaca, semillas de aguacate.

La nueva solemnidad de esta isla.
¡País mío, tan joven, no sabes definir!
(1969: 26-27)⁴

Este mundo sin lenguaje, esta isla, no es realmente un paraíso para Piñera, a pesar de situarse en el momento del nombrar se trata de despojarse de definiciones ajenas y de un retorno a la materia, a la tierra, a la carne: “El paraíso y el infierno estallan y sólo queda la tierra”. Un poco más adelante, en el mismo poema apostará por una “poesía natural”, aquella fuera de los códigos, la que viene a los labios y está llena de tonalidades, olores y toda la música, porque es ahí donde la vida vuelve a aferrarse a la poesía, a la literatura.

La angustia experimentada por Piñera por el provincialismo –su “abyecta formación”–, sumada a su visión de la isla, se concretará mediante la escritura, como se muestra desde

⁴ En relación con las ediciones antes mencionadas se aprecia una ligera variación en el estructura de los versos, en algunas no hay encabalgamientos, como en la edición de *La isla en peso* del año 2000. Ver las ediciones de *La isla en peso* de 1998 y 2000; en la primera este fragmento aparece en la página 34, en la segunda en la página 27; en la edición de 2005 de *La vida entera (1937-1977)* el fragmento de este poema se encuentra en la páginas 25 y 26.

las primeras líneas de este poema: “La maldita circunstancia del agua por todas partes/ me obliga a sentarme en la mesa del café./ Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer/ hubiera podido dormir a pierna suelta” (1969: 25). En este poema, el yo poético a lo largo del discurso lírico muestra la tristeza y el agobio experimentado por el monótono y limitado ambiente. Para ello, recurre a un lenguaje cotidiano. Desde el primer verso, “La maldita circunstancia del agua por todas partes”, el poema mantiene a la gente y al poeta en una situación espacial prácticamente carcelaria, una limitante para las fuerzas vitales y creativas. De este modo, como menciona López Lemus: “ese pueblo no vive con plenitud sobre su isla, a pesar de que ella es una maravilla, una fiesta de olores. El pueblo siempre ‘más abajo’, desea y siente el paisaje y en él siente su yo, que se ha perdido entre pintoresquismos musicales, paisajistas y edulcoraciones [...]. La isla vive su nada su sin razón, lo que abunda, la luz, nada puede hacer para dar alegría ‘en un pueblo tan triste’” (López, 2002: 142). La luz abruma, porque como se lee en el poema: “Todo un pueblo puede morir de luz como puede morir de peste” (Piñera, 1969: 36). Es esta claridad la que hace brotar lo inconfesable, la que deja a

un lado a la razón para ceder ante la *lógica* de los cuerpos. En el poema, encontramos recurrentes imágenes de estos cuerpos danzando, gritando o siendo presa de este mediodía sin tregua, de ese encierro. La piel está en primer plano y los estímulos sensibles captan la atención desde la primera lectura, porque se relaciona con la vida antes del orden.

En este mismo sentido, la voz poética de Piñera afirmará en “Poema para la poesía” que es “Imposible pensar la vida a través de una lluvia matemática”. No conforme con ello, se lanza contra otras tradiciones, otros símbolos, y sus palabras brotan como un golpe desde las entrañas:

No queda una sola fotografía del Partenón ni
[tampoco del Vaticano,
nada queda sino el Amor.
¡Oh, perro, perro mío, aúlla,
ofrécame un poema de aullidos, concédeme esta
[gracia extrema,
tú mismo lo leerás,
mientras yo quemo los demás poemas.
(Piñera, 1969: 63)⁵

⁵ Lo mismo se observa en el fragmento de este poema, ver ediciones de *La isla en peso* de 1998 y 2000; en la primera se encuentra en la página 62, en la segunda en la página

Literatura hecha con provocaciones, con una oceánica necesidad de dejar a un lado los símbolos que ya no dicen nada, para crear ese “poema de aullidos”, un poema que no rechace el dolor, que dé cuenta del riesgo, del abismo que la poesía le abre a cada paso. La escritura literaria es para Piñera una necesidad, al mismo tiempo que un peligro; en otro verso se lee: “Estoy impulsando este poema y eso puede matarme” (1969: 60). Por todo ello, cuando se habla de Piñera cobra sentido afirmar que la experiencia poética se convierte en alimento y las lecturas logran corporizarse a través de la palabra, de su palabra puesta en poemas, obras de teatro, ensayos o textos narrativos. No es gratuito que uno de sus grandes temas sea el cuerpo llevado al extremo, ese cuerpo inseparable de su poética.

67; en la edición de *La vida entera (1937-1977)* de 2005, el fragmento aparece en la página 55.

Las “tres gorgonas”: automarginalidad y literatura

EN EL AÑO DE 1937, PIÑERA SERÁ INVITADO a impartir una conferencia sobre “Vivencias poéticas” en el Conservatorio Peyrellade de La Habana. En aquella ocasión, compartió el ciclo de conferencias junto con otros críticos y autores, y se podría decir que fue el comienzo público de este escritor en el medio de las letras cubanas, pues ya había aparecido un poema suyo (“Un grito mudo”) en la antología *La poesía cubana en 1936* de Juan Ramón Jiménez (Espinosa, 2003: 70).

En este punto no hay que pasar por alto el aprendizaje o descubrimiento que Piñera hizo de sí mismo, que está relacionado con aspectos esbozados anteriormente, y con la forma de enfrentar su escritura literaria:

No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo más que soltar la baba y agitar los bracitos, *me enteré de 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.* Lo primero, porque un buen día nos dijeron que no «se había podido conseguir nada para el almuerzo». Lo segundo, porque también un buen día sentí que una oleada de rubor me cruzaba el rostro al descubrir palpitante bajo el pantalón el abultado sexo de uno de mis numerosos tíos. Lo tercero, porque igualmente un buen día escuché a una prima mía muy gorda que apretando convulsivamente una copa en su mano cantaba el brindis de «Traviata» (Piñera, abril-junio 1990: 23)⁶.

En relación con la cita, estas tres cosas “bastante sucias” que Piñera denominará “las tres gorgonas”, influirán en su vida. En cuanto a la literatura, la homosexualidad es un motivo latente no explícito, en ocasiones está sugerida pero no es tema directo de su obra: su interés radica en el texto literario como expresión artística. Además, en sus páginas muchas veces están más presentes el tema del hambre y la muerte, y en algunos textos de manera muy

⁶ Las cursivas son mías.

explícita la reflexión sobre el acto creador de la escritura y su ficcionalidad, sobre la potencia de la imaginación en correspondencia con la normalidad. Al mencionar sus vivencias asociadas con la escritura me refiero a una predominancia de sensaciones y experiencias vividas mediante su cuerpo-carne y expresadas literariamente en su escritura. El acto de escribir le resulta tortuoso y sufridor, y lo experimenta emocionalmente en su cuerpo. De este modo, “Hablar del texto como cuerpo, a través de la metonimia de la carne, significa no ya una pura y simple referencia sino el planteamiento de la identidad entre vida y escritura. Dicha relación no es armoniosa sino más bien torturadora. Piñera se plantea como un sujeto agónico de la escritura” (Valerio-Holguín, 1997: 4-5)

En este sentido, el mismo Piñera fue un automarginal en el entorno socio-cultural de su época, debido a que conservó su postura intelectual, no negó su homosexualidad y se mantuvo fiel a su escritura en relación con los estilos literarios predominantes de José Lezama Lima o Alejo Carpentier. Piñera manejaba un lenguaje sencillo que según Arrufat: “fue-
ra consustancial con su mundo, y que a su vez hiciera ese mundo. Afanoso de ser natural y

antilibresco, su poética repudia la solemnidad, la seriedad” (Arrufat en Piñera, 1999: 30)

Virgilio Piñera, a diferencia de José Lezama Lima, mantendrá una escritura sencilla sin aparente complejidad retórica, caracterizada por los recursos creativos del absurdo, el humor negro, la ironía o la representación grotesca del cuerpo violentado, que en conjunto constituirán su estética literaria. La misma que se sostendrá, también, ante las tendencias que se seguirían en las artes, según la narrativa cultural del gobierno revolucionario. Algunos de los elementos de la obra de Piñera mencionados, ya han sido estudiados antes por la crítica como se observa en el trabajo de Carmen L. Torres sobre el humor negro en los cuentos de Piñera. Ella, a partir de este humor, plantea una perspectiva del “humor absurdo” y del “humor grotesco” en los cuentos del escritor. Vicente Cervera y Mercedes Serna, por su parte, estudian la ironía y el absurdo en los cuentos y en la obra de Piñera. Carmen Ruiz Barrionuevo se concentra en la corporalidad presente en los cuentos piñerianos como parte de su estética. Estos son sólo algunos, de entre varios críticos, que han tratado la obra de Virgilio Piñera desde diversos enfoques.

En este sentido, por su estilo literario, Piñera fue considerado un autor polémico, orillado a la marginación e incluso experimentó esta marginalidad tanto en su literatura como en su vida. Anton Arrufat menciona que “durante la mayor parte de su vida, Virgilio Piñera integró la categoría social de marginado. Vivió con frecuencia voluntariamente y otras como consecuencia de su propia escritura, apartado de los centros de poder, tanto en Cuba, como después en la Argentina, donde residió más de diez años” (1999: 12). Rita Molinero, Reinaldo Laddaga, Daniel Balderston y el escritor cubano Reinaldo Arenas, son otros de los que tratan este tema de la marginalidad en Piñera. Balderston, en uno de sus trabajos sobre el autor de *Cuentos fríos* –“Piñera y cuestiones del canon, 1953-1990”–, hace un recuento de su narrativa breve y su inclusión en las antologías del cuento cubano e hispanoamericano. Así, según Balderston: “Piñera desaparece de las antologías cubanas en 1969, en un momento en que sus dificultades con el régimen se agravaron” (Balderston en Molinero, 2002: 463-470). Para ilustrar la poca relevancia dada a la obra piñeriana, el mismo autor señala: “Lo que más sorprende en las antologías más generales del cuento latinoamericano es cómo Piñera ha

figurado en muy pocas. Mi bibliografía sobre el cuento latinoamericano, en 1992 [...], examinó más de 1300 antologías, la mayoría de ellas publicadas a partir de 1960. Piñera pudo haber sido incluido en por lo menos doscientas de ellas (las antologías tanto de cuento del continente entero como las de Cuba y el Caribe), pero sólo aparece en diecisiete” (2002: 460-469)⁷.

⁷ Con relación a las antologías, Balderston marca una comparación entre Piñera y otros autores hispanoamericanos, menciona como “Cortazar aparece en 37, Borges en 71, García Márquez en 48, Felisberto Hernández en 27” (468-469). Anotaré sólo algunas antologías que señala este autor, la de Salvador Bueno, *Antología del cuento en Cuba, 1902-1952*, publicada en Cuba por el Ministerio de Educación en 1953, ésta sería la primera en que se antóloga un cuento de Piñera, la de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios* de 1955, la antología de José Rodríguez Feo, *Aquí 11 cubanos cuentan* de 1967 y la de Rogelio Llopis, *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario* de 1968. Desde luego, como el contenido del texto de Balderston lo muestra su investigación abarca hasta 1992; por ello, menciono sólo una de ciertas antologías, que han aparecido en los últimos años, en las que se incluye la obra de Piñera —después de la recuperación de su literatura a partir de la década de los ochenta— la antología de Jorge Fornet y Carlos Espinosa Domínguez, *Cuento cubano del siglo XX*, editada por el FCE, México, 2002. Por otro lado, como ya lo mencioné, Reinaldo Laddaga trata esta marginalidad de la literatura

De este modo, Piñera mantuvo su estilo de escritura, primero en una sociedad cubana dominada por los moralismos y posteriormente en el régimen revolucionario que apuesta por un compromiso social del arte. En cuanto a este punto, aquí sería oportuno mencionar las palabras de Rita Molinero: “Virgilio Piñera fue víctima de burócratas, reformadores de la cultura y celosos perseguidores de toda literatura que no respondiera a las directrices del realismo social. Lo que es peor aún, pagó las consecuencias del disimulo y el miedo” (Molinero, 2002: 18). Así, el mismo régimen que después de algunos años de haber triunfado la revolución promovió la cultura, la fue acotando y cerrando las formas de expresión de algunos intelectuales y escritores considerados no promotores o seguidores del régimen. Entre ellos Virgilio Piñera, al grado de que sus textos literarios dejaron de publicarse y las obras dramáticas de representarse; principalmente a partir de la década de los setenta: en el llamado “quinquenio gris” (1970-1975). Para Piñera,

piñeriana a partir de las semejanzas formales con dos escritores hispanoamericanos: Felisberto Hernández y Juan Rodolfo Wilcock. A los tres escritores los considera “raros” literariamente en correspondencia con la literatura hispanoamericana.

como señala Arrufat fue más de un decenio, pues no se le publicó nuevamente hasta después de su muerte, a partir de la década de los ochenta⁸.

⁸ Entre los críticos que desarrollan esta problemática de la marginalidad en Piñera y su obra, se encuentran: Antón Arrufat, Enrico Mario Santí, Leonardo Padura Fuentes, el escritor Guillermo Cabrera Infante.

Distancia de *Orígenes* y encuentros argentinos

A PIÑERA SE LE ASOCIA CON EL GRUPO *ORÍGENES* en sus inicios, y según Antón Arrufat fue el más destacado de los antagonistas literarios de la poética de Lezama: “Piñera descubrió en Lezama [...] a su necesario antagonista [...], el otro del cual necesitamos para comprendernos [...]. En vida Piñera y Lezama tuvieron amistad y enemistades, grandes disgustos y solemnes reconciliaciones, largas separaciones y duraderas concordias” (Espinosa, 2003: 125).

Otro autor que estudia las diferencias entre estos escritores cubanos y su postura ante la literatura, primordialmente con respecto a la poesía, es Jesús Barquet. Él menciona que después de la desaparición o escisión de la revista *Espuela de plata* (1939-1941), dirigida por

Lezama Lima, se derivan tres revistas: *Nadie parecía* (1942-1944), *Clavileño* (1942-1944) y *Poeta* (1942-1943) –la última dirigida y editada por Piñera. De todas éstas surgirá la revista *Orígenes* (1944-1956) (Barquet en Molinero, 2002: 365), publicación que brinda su nombre a sus editores y colaboradores en tanto grupo. Barquet agrega que Piñera –miembro disidente de *Orígenes*– en las editoriales “*Terribilia meditans*” de *Poeta*, reconoce la importancia en la literatura cubana de esa “excepcional generación de 1936” y también hace una crítica y autocrítica para no caer en el conformismo formal, ni la imitación o autoimitación como grupo. De manera más directa, Piñera señala en “*Terribilia meditans*”:

Y nosotros padecemos la fatal delectación. Lezama, tras haber obtenido un instrumento de decir, se instala cómodamente en el mismo y comienza a devorar su propia conquista. Después de *Enemigo rumor* –testimonio rotundo de liberación– era preciso, ineludible haber dejado atrás ciertas cosas que él no ha dejado. Era absolutamente preciso no proseguir en la utilización de su técnica usual; hacer un verso más con lo ya sabido y descubierto por él mismo, significaba repetirse genialmente pero repetirse al fin y al cabo. Era preciso que no se hubiese escrito una

página más como ésas, cierto es, muy deliciosas, de “los directores” ni un poema más como ese arcaicamente dogmático de “Sacra, Católica Majestad”. Era preciso haber escrito otra cosa o permanecido en ese sustantivo silencio del Valéry de *La joven parca*.

Y nosotros, claro está, en su misma tesitura. Todos nos sentíamos satisfechos porque “estábamos bien”, porque comenzábamos a “ser discretos”, porque nuestra obra entraba en una discreción que muy bien podía significar la esterilidad⁹.

Esto revela la inquietud de Piñera por no conformarse con lo ya alcanzado formalmente en la literatura de esa apertura del grupo *Orígenes* presidida por Lezama. Parecería ser una llamada, un aviso para no ceder ante la repetición de un estilo, y no sólo una crítica a la escritura Lezamiana¹⁰. En esta línea de ideas anoto las

⁹ Esta cita se toma del libro de Virgilio Piñera, *Poesía y crítica* (1994: 173-174). En éste aparecen las dos “*Terribilia meditant*”. No obstante, en el estudio de Barquet se señala como este fragmento se publicó en el número 2 de *Poeta*. Además, la parte de la cita en la que se alude a Lezama ha sido utilizada por otros críticos para señalar las diferencias entre éste y Piñera.

¹⁰ No es propósito del presente trabajo profundizar sobre las diferencias estéticas que existieron entre los dos escritores —quizá quienes tenían una literatura más vigorosa,

palabras de Piñeradirgidas a los editores de *Orígenes*, cito un fragmento extenso porque en él se aprecia la postura del autor de *Las furias* y la relevancia de sus pensamientos. Como mencioné en líneas anteriores, para Piñera es muy importante no repertirse en el arte:

Lo que funcionaba hace un lustro con *Espuela de Plata* hoy sería letra muerta; y precisamente, lo que más debe importar a *Orígenes* es el movimiento a fin de poder –y sólo después– mover la masa de sus lectores; evitar con suma inteligencia, con clara realidad que los sucesivos números de *Orígenes* sean lo que su primero, esto es, un imponente estatismo que nada sostiene. Recuérdese que sólo se podrá entrar al gabinete después de haber paseado anchamente la calle. Es molesto escuchar cuando nos dicen: –‘Advierta que *Doña Bárbara* o *Grapes of Wrath* carecen de arte pero tiene fuerza’–, pero es igualmente molesto escuchar: –‘*Orígenes* tiene arte pero carece de fuerza’– Y no pretendo establecer aquí con simplista dialéctica ese confuso dua-

completa y diferente entre sí del grupo–, sólo señalo estas divergencias para ilustrar cómo Piñera a pesar de un estilo de escritura que predominaba en la Isla, se mantuvo fiel a su estética, primero en relación con el grupo (*Orígenes*) y posteriormente con el régimen revolucionario que pedía un arte comprometido con el mismo.

lismo que ustedes tan bien han sabido arrojar por la borda y desenmascarar a tiempo, sino que señalo un dramático problema americano que ya es muy hora de ponernos a resolver. Nosotros por no caer en la barbarie de esas obras citadas y de otras de su genealogía, fuimos a dar, en cambio, en el peligroso mecanismo de la fundación vacía, del estuche desolado¹¹.

Antes he mencionado que a Piñera se le relaciona con el grupo de la revista *Orígenes* (1944-1956), publicación que tendrá como directores y fundadores a José Lezama Lima y al crítico José Rodríguez Feo. Esta revista agrupa a colaboradores que participaron en publicaciones periódicas anteriores como *Verbum* (1937), *Espuela de plata* (1939-1941), *Nadie parecía* (1942-1944), *Clavileño* (1942-1944) y *Poeta* (1942-1943). Por tanto, puede decirse que el grupo inicia su actividad literaria como grupo en 1937 con *Verbum* y en cierta forma termina con *Orígenes* en 1956; mejor dicho, con este suceso se da una escisión y surge la revista *Ciclón* —un año antes en 1955— iniciada por Rodríguez Feo y Piñera con una propuesta

¹¹ El fragmento pertenece a una carta dirigida a los editores de *Orígenes* fechada en La Habana el 19 de mayo de 1944 (en Piñera, 2011b: 62-63).

completamente diferente a la que venía postulando el denominado “centro de Orígenes”. En este punto considero pertinente mencionar las anotaciones de Arcos en relación con el grupo:

Orígenes pudo secretar de su centro toda una constelación de poéticas, si concurrentes en algunas actitudes y proyecciones esenciales, diferentes en sus diversas formas de expresión. Incluso más: dentro de una misma tradición creadora, las obras particulares de un Virgilio Piñera o un Lorenzo García Vega, marginales, digamos, con respecto al origenismo central o clásico, preponderante en la teorización y recepción del grupo, parecen adueñarse en la actualidad en un lugar preeminente. De manera que coexiste, dentro del propio seno de este movimiento un Orígenes y un anti-Orígenes (Arcos, 2002: 9).

Además de Virgilio Piñera, quienes conformarían lo que se llamaría el grupo Orígenes serían un número diverso de escritores que tuvieron su primera aparición conjunta en la antología de Cintio Vitier *Diez poetas cubanos (1937-1947)* publicada en 1948, en ella además de Vitier aparecen: José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Ángel Gaztelu, Justo Rodríguez Santos, Eliseo Diego, Fina García

Marruz, Octavio Smith, Lorenzo García Vega (2002: 7). Además a estos autores los acompañarán como parte del grupo, el músico Julián Orbón y el pintor René Portocarrero.

Este grupo inicia su presencia en el medio literario cuando se encuentra en Cuba el poeta español Juan Ramón Jiménez—quien publica en 1937 la antología *La poesía cubana en 1936*, donde aparecen algunos originistas como Virgilio Piñera, José Lezama Lima y Ángel Gaztelu—, y cuando publica la primera de sus revistas *Verbum* en 1937. Como señalé antes, este grupo se distinguirá por la publicación de seis revistas de arte y literatura con énfasis en poesía, durante casi dos décadas, manteniendo así su presencia en el medio literario de la Isla y por consecuencia se da un intercambio literario y cultural con otros países como Argentina, México y España, sólo por nombrar algunos; esto último sucede principalmente con la revista *Orígenes* que es cuando logran reconocimiento internacional y se reconoce a esta publicación como una de las mejores de nuestro idioma:

El aperturismo y trascendencia de *Orígenes* se muestra también en la relación que se establece con revistas paralelas en otros países, que que-

dan reseñadas en las últimas páginas de cada número. A parte de *Sur*, de Victoria Ocampo y el grupo de Borges, cita la aparición de los números correspondientes de *El hijo Pródigo* (mexicana, como *Contemporáneos*), *Las Moradas* (dirigida por Emilio Adolfo Westphalen en Lima), *Letras de México*, *Horizon* (de Cyril Connoly), *Poésie* (de Pierre Seguers) *Revista de Occidente* en España, con Ortega y Gasset al frente [...]. *Orígenes* da cabida a multitud de colaboradores, traductores, intelectuales de diversa calaña (Esteban, 2006: 181-182).

La publicación se vio beneficiada por este intercambio constante entre revistas con otros países y por la colaboración de una gran cantidad de escritores e intelectuales. Por tanto, resultó un referente de la literatura hispanoamericana del siglo XX, al igual que otras publicaciones como *Contemporáneos* y *Sur*. Como ya señalé esto puso en el escenario internacional al grupo *Orígenes*, que aún en la actualidad es considerado como uno de los grupos literarios más importantes que ha marcado y enriquecido nuestra literatura en el siglo XX. En este sentido, menciono las palabras de Jesús Barquet en relación con las revistas origenistas, para él estas publicaciones se tratan de un

proceso motivado por un impulso que hacía de cada revista un proyecto utópico:

Las seis publicaciones [...] prefieren ser estudiadas como lo que fueron: un *continuuus* (o proceso) animado por un impulso unívoco que hacía de cada revista y de cada número, no una mera compilación de textos y de ilustraciones dispares, sino la orgánica configuración material de un proyecto utópico que, orientado hacia la difícil tarea (o función) de salvaguardar y mejorar lo nacional, encontraba entonces sólo en lo cultural una forma visible y no contaminada por la corrupción social, de comenzar a manifestarse (Barquet, 1992: 55-56).

Por medio de sus publicaciones los originistas crean sus propios espacios para la reflexión no sólo sobre la literatura, con la que tenían un compromiso inquebrantable, sino también sobre el entorno cultural de la Isla, esto para evitar entrar en polémica directa con otros grupos de intelectuales que los acusaban de elitistas o de mantener un postura indiferente y lejana frente a los acontecimientos sociales o las ideologías de La Habana y la Isla. Según Barquet: “Animaba al grupo Orígenes, la secreta y no siempre consciente o comprendida misión de lograr a través de la empresa cultural

independiente y consecuentemente ejecutada, el rescate y dignificación de lo cubano o de lo nacional” (Barquet, 1992: 59).

Sin embargo, resulta inevitable que otros grupos no polemiquen con ellos. Pese a esto, los originistas se mantienen alejados de la política, de las doctrinas y los centros de poder de su época en Cuba, porque consideraban que el sistema político y cultural estaba corrompido. Al respecto, las palabras de Virgilio Piñera en una carta de 1944, remitida a la directora del Lyceum, son reveladoras:

Hoy por hoy toda cultura que se quiera verdadera debe rechazar enérgicamente todo cuanto signifique deformación de ella; debe ir, digo con toda energía contra lo que pueda hacerla sospecha de filisteísmo. Y nuestro momento cubano en el orden de la cultura es asaz peligroso pues que la misma hace ya un buen rato que se está ‘ejerciendo’ por los *snobs* de turno, por las damas de sociedad, por los cronistas sociales; en fin que estamos amenazados de una cultura de salón, de una cultura de compromisos, de encubrimientos, de concesiones¹².

¹² Esta cita se trata del fragmento de una epístola dirigida a la Directora del Lyceum y Lawn Tennis Club, asociación femenina que promovía la cultura; la carta está fechada en La Habana el 2 de marzo de 1944 (en Piñera, 2011b: 60).

Los origenistas creían que la literatura y el arte eran su mayor compromiso, en cierta forma podía dignificar al individuo y a la sociedad, por tanto transformar y mejorar la nación. Barquet, señala en cuanto a la idea que ellos tenían de nación:

Por *nación* entendían los origenistas no sólo ese espacio oral-escritural-artístico (*nivel super-estructural*) donde confluían los diferentes discursos (no solamente escritos, de los *fundadores* Saco, Varela, Martí, etc) que habían ido configurando su *imagen* desde los siglos anteriores, sino también [...] la praxis material concreta (*nivel estructural*) que constituía la cotidianidad e historia sin texto del pueblo (Piñera, 2011b: 60).

El grupo Orígenes buscaba darle una identidad de nación a la Isla y acaso llevarla al plano de la cultura universal, al desarrollar una cultura y proponer una sensibilidad nacional, en la que estaba presente la idea de insularidad como algo distintivo y determinante, que la diferencia del continente (ver Esteban, 2006: 177). Los origenistas se distinguen también por tener un interés y preocupación permanente por la literatura, su compromiso con ella es vital, ético y estético, consideran que mediante el

arte y la expresión literaria –particularmente la poesía– se puede acceder a una forma de conocimiento y tener desarrollo cultural, mediante la imagen de la isla y el “mito de insularidad” rasgo característico que la convierte en una nación única y diversa. Como menciona Arcos, por los diferentes modos con que los originistas trataron la Isla, la ciudad, sus paisajes naturales y urbanos (ver Arcos, 2002: 11) que configuraron en sus obras.

A pesar de que Orígenes estaba conformado por diversas poéticas, la figura central del origenismo era Lezama Lima con su imagen poética y con la “incorporación de la cultura universal a su sistema poético del mundo, a su concepción de la cultura como una segunda naturaleza, a su validación cognoscitiva de la *imago*”, la idea de que el hombre ha perdido su semejanza con Dios, por ello sólo le queda la posibilidad de ser imagen (Arcos, 2002: 16)¹³.

¹³ El autor agrega como a los poetas del grupo no les interesó ninguna de las corrientes que les fueron contemporáneas o coetáneas, ellos fueron herederos de los modernistas y puntualiza: “Más tienen que ver con la experiencia simbolista y con la problemática de la poesía pura, aunque tampoco se detienen en ella. No podía ser de otro modo para quienes el conocimiento (y el testimonio profundo)

Virgilio Piñera al encontrarse frente a una visión “divina” de la poesía y de la cercanía con lo religioso –con el catolicismo de algunos origenistas como el mismo Lezama y Gaztelu– propone una estética opuesta: antisolemne, fatalista y con un lenguaje sencillo. Ésta sería la contraparte y la crítica, pero quizá por lo mismo también ese elemento complementario que permitiría el enriquecimiento en la poética propia, primordialmente, y de Lezama y del resto del grupo. Así, “[p]ara el grupo Orígenes, en particular, este contrapunto significó además un elemento dialéctico interno, de unidad y lucha de contrarios, fundamental en el desarrollo y trayectoria creativa de sus miembros” (Barquet en Molinero, 2002: 369). De ahí que a Piñera se le mencione como un miembro disidente del grupo Orígenes, no estaba en todo de acuerdo con las formas y estilos poéticos. Sin embargo, el interés era el mismo y común para todos: la poesía, su creación y la reflexión sobre la misma. Por ello, Jorge Luis Arcos menciona como hubo un Orígenes –el centro del grupo liderado por Lezama– y un anti-orígenes formado por Piñera y García Vega:

de la realidad eran poco menos que un imperativo de fe poética y, en muchos de ellos, religiosa” (14).

Tanto Piñera como García Vega sustentan una realidad sin Dios. La catolicidad del resto es evidente. Acaso esa casi desesperada intensidad que se siente en los poemas de Virgilio y Lorenzo con esas sus percepciones de un mundo que amenaza con agotarse en lo inmanente [...]. Ellos muestran el caos, la realidad desprovista de calificativos, un mundo ingobernado, carente de finalidad trascendente. [...] ese sinsentido, esa intrascendencia es sentida, vislumbrada en esos poemas con una autenticidad que no ofrece dudas, que nos hace reconocerla, participar de ella, porque nadie, ni siquiera el creyente más fervoroso, puede permanecer eternamente en unión mística con su esperanza de sentido y trascendencia (Arcos, 2002: 13-14).

Para este autor, ambos escritores mantienen una actitud y un impulso vanguardistas en el grupo y ante la cultura, por su mirada polémica y el abierto rechazo y oposición al otro polo del grupo. Esto mediante la práctica de sus propias poéticas en virtud de ser conscientemente una crítica y contrapunto; principalmente Piñera, por refutar la imitación de estilo y buscar la innovación en el discurso poético y en el arte. De este modo, para Virgilio, como señala en su texto “El secreto de Kafka” (1945), la relevancia del artista es tal en cuanto tiene la capaci-

dad de “dar fe” “de la marcha del mundo”, aquí mediante la literatura; entonces “se trata, por el contrario, de demostrar que en el campo de lo estrictamente literario el único móvil del artista es producir, a través de una *expresión nueva*, ese imponderable que espera el lector y que se llama ‘la sorpresa literaria’, la sorpresa por invención” (Piñera, 1994: 230-231). Pero este “dar fe” para nada está relacionado con alguna “verificación teológica, ética o filosófica” (1994: 231), por el contrario, se trata de un acto meramente literario, de hacer uso de esta expresión y de los recursos literarios. Todo depende de la literatura para sorprender al lector cuando éste se enfrente al texto, desde luego sin descartar la capacidad que haya tenido el escritor (el artista) al haber utilizado los medios literarios para transmitirlos en la obra.

En 1946 Piñera viaja hacia Argentina donde residirá en diferentes lapsos de tiempo. Su primera estancia se concreta porque obtiene una beca por parte de la Comisión Nacional de Cultura de Argentina, para realizar estudios sobre la poesía hispanoamericana. Aun cuando hay una época en que Piñera radica entre La Habana y Buenos Aires (1946-1958), de ser alguien polemista y controvertido, se encuentran colaboraciones suyas en la revista

Orígenes: como su obra dramática de un acto *Falsa alarma*, aparecida en los números 21 y 22 en 1949, y que el crítico Rine Leal –entre otros– ha mencionado cómo “Piñera cultiva el absurdo antes que el término cobrase dimensión mundial y que su obra es un ejemplo de buen teatro con o sin Ionesco” (Espinosa, 2003: 189). La obra a la que alude de Ionesco es *La soprano calva* llevada a escena en 1950, en cambio, *Falsa alarma* se estrenaría hasta 1957 y otra obra representativa de su dramaturgia y del absurdo piñeriano es *Electra Garrigó*, llevada a escena en 1948.

Cuando se da la ruptura del grupo *Orígenes*, primordialmente entre Lezama Lima y Rodríguez Feo, éste funda la revista *Ciclón* en 1955 –se publicará hasta 1959– y nombra como secretario de redacción a Virgilio Piñera. La apuesta de la revista era lo contrario de *Orígenes*, ya que se oponía al moralismo del entorno social y cultural. Piñera al residir en Argentina contribuye en gran medida a fortalecer la revista, al enviar a la Isla colaboraciones de varios escritores argentinos, que ya eran conocidos en ese momento, como Borges y Sábato entre otros. La experiencia argentina de Piñera fue diferente en cada etapa y acaso

productiva en cada una de ellas, por eso aquí se anotan sus palabras sintetizando esta vivencia:

Mi primera permanencia en Buenos Aires duró de febrero de 1946 a diciembre de 1947; la segunda de abril de 1950 a mayo de 1954; la tercera de enero de 1955 a noviembre de 1958. Si doy tal precisión es por haber vivido diferentemente las tres etapas.

En la primera fui becario de la Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires; en la segunda empleado administrativo del Consulado de mi país; en la tercera corresponsal de la revista *Ciclón* dirigida por José Rodríguez Feo. La economía de la primera etapa fue saneada; la de la segunda irrisoria; la de la tercera desahogada (Piñera, abril-junio 1990: 31-32).

El periodo argentino representó para Piñera una oportunidad de ampliar sus horizontes culturales y literarios, conoce a escritores argentinos de renombre como Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Adolfo Bioy Casares y Ernesto Sábato, solo por mencionar algunos. Además hizo amistad con otros como Adolfo Fernández de Obieta (hijo de Macedonio), José Bianco y el escritor polaco –radicado en Buenos Aires desde 1939– Witold Gombrowicz. Con éste último, como el mismo Piñera ha mencionado, compartió además de

una gran amistad, una afinidad estética de la literatura.

En la primera estancia en Buenos Aires, Piñera se encuentra con Adolfo de Obieta a quien ya conocía epistolarmente, es al primero que llama cuando llega a la ciudad porteña. Éste es quien lo presentará con Gombrowicz, entonces es cuando se suma al equipo de traducción al español de su novela *Ferdydurke*, novela publicada en Varsovia en 1937. Así lo menciona Virgilio en un artículo: “Adolfo de Obieta me dijo: ‘Che, tendrá usted que conocerlo a Gombrowicz’ [...]. Afirma ser conde, dice tener derecho al ‘taburete’ porque su abuelita era ‘grandeza de España’ [...]. Lo cierto es que todo Buenos Aires literario lo lleva en la boca, ya sea para alabarlo o denostarlo. En estos momentos se ocupa de la traducción al español de su novela *Ferdydurke* [...]. Pero está de más que le siga describiendo a Gombrowicz; vamos a conocerlo” (Gombrowicz, 2008: 83). Por otro lado, la impresión de Piñera sobre Obieta –mostrada en uno de sus escritos– refleja el interés del escritor cubano por la corporalidad, y acaso desde su perspectiva señala cierta autonomía de los órganos del cuerpo:

Como todo ser humano Adolfo tenía su marca física. La mía es la nariz grande, ganchuda, insistente. La marca de Adolfo es un ojo (no recuerdo si el derecho o el izquierdo) que se mueve todo el tiempo, o se achica o nos da la impresión de que va a ocultarse de un momento a otro. Yo diría que es un ojo problematizador y uno nunca podría saber si ese ojo problematizaba instigado por el propio Adolfo o si éste problematizaba instigado por su ojo. Este ojo y Adolfo (dos personalidades en una sola persona) buscaban el Supremo Bien. Adolfo de Obieta es un santo laico (único modo en este siglo de ser un santo eficaz) que problematiza sobre la existencia o no existencia de Dios y al hacerlo, manifiesta a Dios a través de su bondad (Piñera, abril-junio 1990: 32).

En la cita se aprecia la reflexión de Virgilio sobre la corporalidad de Obieta, enfocándose en esa parte del cuerpo que denomina un “ojo problematizador”. Este órgano corporal va más allá de su función, de su sentido visual y adquiere autonomía, al grado de tener “personalidad” propia junto con la de Adolfo. Piñera esboza una duda sobre quién es el instigador: si el poseedor del ojo o el órgano de visión. La importancia de este enfoque radica en la persistencia del énfasis sobre lo corporal, ya no

sólo en los textos literarios del autor, también en su descripción de sí mismo y los otros.

El grupo de traductores de *Ferdydurke* estaba conformado por jóvenes escritores como “Adolfo de Obieta, Carlos Coldaroli, Humberto Rodríguez Tomeu, Alejandro Rossovich, Jorge Calvetti, Patricio Villafuerte, Carlos Sandelín y el pintor y poeta Luis Centurión. Fue entonces cuando se sumó Piñera que muy pronto pasó a ocupar la ‘presidencia’ del equipo. Con cierta modestia, el autor de *Cuentos fríos* ha dicho que su ‘designación’ se debió a que era, entre todos, el que disponía de más tiempo” (Espinosa en Molinero, 2002: 123). El mismo Piñera, Gombrowicz y Rodríguez Tomeu –cubano al igual que Virgilio–, en sus escritos mencionan el café Rex como el lugar donde se reunían para trabajar en la traducción. Rodríguez Tomeu también se detiene en las personalidades de estos dos escritores, y señala como Virgilio no era fácilmente influenciado por Gombrowicz. Al contrario, parecía una batalla de inteligencias, sin que ello afectase la amistad sostenida por ambos:

Era sobre todo un juego psicológico para imponerse a Piñera. Su rivalidad llegaba incluso a esas cosas banales. Aunque se trataba de una ri-

validad más profunda. Piñera era consciente de su propio valor intelectual. Estaba seguro de sí mismo en ese sentido; y Gombrowicz también. Había una cierta rivalidad [...].

Después dejamos de ir al Rex. El ruido, el billar, el ajedrez: imposible concentrarse. Entonces Piñera y yo decidimos trabajar en casa con más seriedad [...]. Discutíamos cada frase en todos sus aspectos: la elección de las palabras, su eufonía, su cadencia y su ritmo. Las observaciones de Witold siempre eran pertinentes. No existía ningún diccionario polaco-español. Era preciso no sólo traducir, sino inventar palabras nuevas para encontrar el equivalente de las polacas. Me acuerdo de que discutimos durante tres horas acerca de la expresión *matungos de tiro*, por ejemplo. Era muy violento. Piñera tenía un carácter muy fuerte. Witold quería imponer su punto de vista a Virgilio, que se resistía. Pero Piñera proseguía fielmente la traducción a pesar de las disputas que a veces podían durar una decena de días. Piñera *creía auténticamente* en *Ferdydurke* (Grombowicz, 2008: 89-90).

Las cosas banales que refiere Rodríguez To-meu tratan sobre el hecho de no pagar el café entre Virgilio y Witold, debido a que, según este autor, cada quien pagaba lo suyo; cuando llegaba un café a la mesa Gombrowicz insistía en que Piñera lo invitara, pero éste se “defen-

día” diciendo que ya había pagado el día anterior. Generalmente pagaban los otros y no Witold, ya que tenían más dinero que Gombrowicz (2008: 84-90). Sin embargo, estas líneas además de contar una situación anecdótica, como señala la cita precedente, expone “un juego” entre dos fuertes personalidades, deja entrever que Piñera no era influenciado por el autor polaco, esto no excluye que no compartieran algunas de sus apuestas estéticas, ya que para el escritor cubano lo importante es la literatura y su compromiso con ella, y como se indica en la cita, él “creía auténticamente” en ese proyecto llamado *Ferdydurke*; tanto así, que fue él quien contactó a la editorial Argos para su publicación. Witold Gombrowicz menciona la impresión que le dejaron los dos escritores cubanos en cuanto a la traducción de su novela y, al parecer, su posición ante la cultura:

Pronto la traducción comenzó a atraer gente y algunas sesiones del Rex se vieron colmadas de asistentes. Pero quien tomó el asunto a pecho, como algo propio, quien ocupó la “presidencia” del “comité” formado por algunos literatos para dar la última redacción, fue Virgilio Piñera, escritor cubano recién llegado al país. Sin su ayuda y la de Humberto Rodríguez Tomeu, también cubano, quien sabe si se hubieran salvado

las dificultades de esta –como calificó la crítica– notable traducción. Evidentemente no era por casualidad que Piñera y Rodríguez Tomeu, dos “niños terribles” de América, hastiados del *savoir vivre* literario local, pusieran sus afanes al servicio de esta empresa. Olfateaban la sangre. Anhelaban el escándalo. Resignados de antemano a sabiendas de que “no pasaría nada”, de antemano vencidos, estaban sin embargo hambrientos de la lucha *post mortem* (Gombrowicz, 2006: 56).

De ahí que primordialmente Piñera mantenga una comunión con Gombrowicz, no tanto porque sea “niño terrible”, sino por esa inquietud de vanguardia ante la literatura y la cultura, por no mantenerse pasivo y estar en constante búsqueda de nuevos horizontes literarios que se transfiguren en una permanente renovación de la escritura y la literatura. En una entrevista radiofónica en “Radio el Mundo” de Witold y Piñera, el escritor cubano admite abiertamente esta afinidad, al mencionar como “*Ferdynand* nos abre el camino para conseguir la independencia, la soberanía espiritual, frente a las culturas mayores que nos convierten en eternos alumnos”, y añade “Mi trabajo literario persigue el mismo fin y creo que aquí nos encontramos” (Piñera, 1994: 256). Al parecer

a ambos los caracterizaba la provocación y la polémica. Sin embargo, más que anhelar el escándalo, Virgilio polemizaba por la literatura y lo hacía con lucidez y agudeza. La escritura era su instrumento crítico, punzante y generalmente certero contra quien iba dirigido algún texto suyo.

La novela se publicó en 1947 con una nota de Piñera sobre la traducción. Según menciona Virgilio, la tarde en que salió de la imprenta estaban a la espera, cerca de la editorial, Rodríguez Tomeu, Gombrowicz y él, en el café El Querandí —que estaba a unos metros de la editorial— para recoger diez ejemplares de la obra, después se dirigieron al café Rex, lugar donde había funcionado el “Comité de Traducción”. Ya en ese sitio Gombrowicz toma un libro y se lo dedica a Piñera: “Virgilio, en este momento solemne declaro: tú me has descubierto en la Argentina. Tú me has tratado sin mezquindad, ni recelos, con amistad fraterna. A tu inteligencia e intransigencia se debe este nacimiento de Ferdydurke. Te otorgo, pues, la dignidad de Jefe del Ferdydurkismo Sudamericano y ordeno que todos los Ferdydurkistas te veneren como a mí mismo. ¡Sonó la hora! ¡Al combate! —Witoldo” (Piñera, 1994: 243). El encuentro con este escritor polaco es, sin duda, una de

las experiencias más importantes y que más lo marcaron vivencial y literariamente. Más allá de las influencias de uno sobre otro, los dos escritores coincidieron en una forma de ver y manifestar la literatura; en palabras de Valerio-Holguín: “tanto para Gombrowicz como para Piñera, la única forma en que los personajes pueden relacionarse es a través del miedo, el dolor, la humillación, el ridículo o el absurdo” (Valerio-Holguín, 1997: 12).

Finalmente, Piñera regresa a Cuba junto con Rodríguez Tomeu en 1948, con una maleta llena de *Ferdydurke* para venderla entre sus amigos, pues la novela tuvo una recepción dividida tanto por la crítica como por los lectores, pero le fue mal en ventas. Witold y Virgilio siguieron en comunicación epistolar. Al primero, con el pasar de los años (a finales de los cincuenta), le llegó el reconocimiento en Europa con esta obra.

En su última estancia en Argentina, Piñera trabajó como corresponsal de la revista *Ciclón* en ese país. Virgilio fue un colaborador activo de esa publicación con textos de crítica literaria, cuentos y piezas dramáticas, entre ellos se encuentra: “Ballagas en persona” (1955). Este texto representará para la literatura cubana algo no visto hasta ese momento, por el

tratamiento que hace Piñera sobre la homosexualidad de Ballagas, quien había crecido bajo los principios del catolicismo y había formado una familia. Otros textos aparecidos en ese momento destacaban las “perfecciones” del poeta fallecido, para inmortalizarlo y dejar esa imagen en la posteridad: “No bien Ballagas murió, sus amigos comenzaron esa labor de enfriamiento que consiste en poner la personalidad del artista a punto de congelación; es decir, en nombre del sentimiento, de la moral al uso, de las buenas costumbres [...], en nombre de ese precepto de gente bien nacida que dice ‘olvidemos sus imperfecciones y destaquemos sus perfecciones’” (Piñera, 1994: 12). Más adelante, Virgilio marca su postura:

Rechazo esa pureza que mancha de blanco hasta dejar sin rostro alguno al poeta, al soldado o al héroe indefensos. Sus amigos olvidan que la mitad de toda pureza es impureza, lucha, espanto, tinieblas y horror [...]. No veo por qué tenga yo que envilecerme y prostituir mi pluma ocultando más y más en sus trazos la verdadera personalidad de este poeta [...].

Si los franceses escriben sobre Gide tomando como punto de partida el homosexualismo de este escritor; si los ingleses hacen lo mismo con Wilde, yo no veo por qué los cuba-

nos no podemos hablar de Ballagas en tanto que homosexual. ¿Es que los franceses y los ingleses tienen la exclusiva de tal tema? No por cierto, no hay temas exclusivos, ni ellos lo pretenderían (Piñera, 1994: 193-194)¹⁴

En esta cita se aprecia como Piñera además de centrarse en la homosexualidad de quien fuera su amigo, Ballagas, muestra la importancia de la literatura en su vida y en la de aquéllos que se dedican a ella. Mas no sólo eso, también resalta el compromiso del escritor con su poética, que en el caso de Piñera se entrecruza con su vida, no biográficamente, sino mediante la escritura y la potencialización de lo vivencial en la literatura, porque para Piñera todo es literatura.

El ser corresponsal de esta revista le permitió, además, conocer a José Bianco, quien se convertiría en su amigo y quien por esos años trabajaba en la revista *Sur*. Esto contribuyó a

¹⁴ Antón Arrufat en cuanto a este escrito de Piñera menciona que “[s]e trata de una apreciación insólita para nosotros y uno de sus aportes en el campo de la crítica literaria. Él ha tomado la poesía de Ballagas y la analiza centrándose en la condición homosexual del poeta. Esto, que se ha hecho en otros países, no se había intentado en la historia de nuestra literatura. El ensayo de Piñera parte de la actitud del poeta ante su sexualidad” (en Espinosa, 2003: 178).

establecer un lazo entre ambas publicaciones y a Piñera le facilitó publicar algunos textos suyos en la revista argentina.

La segunda estancia de Piñera en Buenos Aires –la peor de todas, según él ha señalado– resulta muy productiva. En ese periodo, mientras trabajaba en el Consulado de Cuba, escribió la novela *La carne de René*, publicada en 1952 por Ediciones Siglo Veinte y la cual, según Espinosa, de entre todas sus novelas era la que “Piñera prefería” (Espinosa en Molineiro, 2002: 130). Fue una etapa solitaria para el escritor cubano, quizá esto le permitió trabajar y experimentar “sufridamente” en su propia carne el acto de escritura de esta obra. Al parecer, este proceso creador fue algo tormentoso, inhóspito. Pero el escritor consciente del “precio” que debía pagar, estaba comprometido con su trabajo y específicamente con la literatura. No es un acto de fe, tampoco la figura de un romántico lo que aquí se señala, sino el compromiso de un escritor entregado por completo a su trabajo y que veía a la literatura no como una práctica en la vida o una forma de sustento, sino que la percibía como parte de la vida y, acaso, de su corporalidad. De este modo, Piñera menciona la experiencia que le representó el proceso creador de *La carne de René*:

La carne de René ha tenido la horrible virtud de dejar maltrecha la carne de Virgilio Piñera, maltrecha y, además, plena de sobresalto, angustiada y melancólica [...]. ¿Es posible que para lanzar a la escena del mundo un pedazo de carne literaria haya que torturar la suya propia? ¿Qué mentira o qué verdad son tan poderosas para obligarlo a uno a desdicha tan agobiadora?

Estoy cansado, enfermo, asqueado. He escrito este libro con hilos de mi propia carne: días enteros, meses, en fin, dos años, de manos a la obra, careciendo de lo más elemental, sumergido en la deletérea indiferencia de mis compatriotas, arrastrándome hasta Buenos Aires, viviendo en una pieza y en promiscuidad estremecedora; llevado por las aguas del destino a trabajar con otros compatriotas no menos odiosos que los dejados allá en Cuba; suplicando, abatiéndome, prosternándome, clamando, disimulando, sofocando, aquí sonrisas, allá sonrisas, acullá sonrisas [...]. ¿Qué me puede importar nada después de haber atravesado esta selva? ¿El éxito de libro? Me carcajeo ante el éxito de *La carne de René*. ¿Traducido a idiomas extranjeros? Prosigo con convulsas carcajadas. ¿Dinero? Las carcajadas me ahogan. ¿Las misteriosas señales de gloria in excelsis Deu prodigadas por los *happy fews* —como diría Stendhal? Carcajadas homéricas. ¿Mi otro yo asegurándome que

soy uno de los elegidos? Más y más carcajadas (Espinosa, 2003: 168-169).

Esa “maltrecha” carne de Virgilio llevada a un estado de angustia y melancolía, fue propiciada por la literatura; es decir por el proceso de escritura de *La carne de René*, como se menciona en la cita. En principio, es de notar cómo Piñera se refiere a sí mismo tanto como sujeto y como cuerpo, pero pone especial énfasis en la corporalidad, específicamente en lo carnal. El individuo está hecho de carne, es corpóreo. Él es quien experimenta las emociones. Aquí es donde radica la particularidad del enfoque piñeriano en cuanto a la configuración del cuerpo, pues hace de éste y de la carne órganos sintientes —en este caso—, materia de emociones y de sensaciones. Además, también, podría interpretarse que Piñera alude —hasta cierto grado— esta “carne literaria” en cuanto al texto, su trama, los personajes y la carne del protagonista: René.

Esto sucede mediante el proceso de escritura en el que se da un desdoblamiento y una verbalización del cuerpo, se sugiere que esta “carne literaria” ya se ha efectuado en el autor por este proceso. Más adelante en la cita, Piñera toma la figura del escritor para ironizar

sobre aquellos que buscan el éxito y la fama, al plantear una serie de preguntas a las que responde con risotadas contundentes. Así, Piñera agrega en relación con estas carcajadas burlo-nas, en cuanto a la posición del artista frente a su obra: “Si mis amigos, la risa me ahoga, o, en cierto sentido, me salva también; en tanto que me ría ninguno de esos fantasmas osarán acercarse. ¿Y qué mejor freno para un artista que la más absoluta imbecilidad, el más risueño infantilismo tras haber puesto el espíritu a dura prueba para expulsar un pedazo de carne espiritual” (Espinosa, 2003: 169). La novela encontrará su camino en la literatura, como quizá lo vislumbraba Piñera al plantear sarcásticamente esta serie de interrogantes. Tal vez estaba consciente de que su novela no era como cualquier otra y que resultaría inquietante para cualquier lector.

En *La carne de René*, la corporalidad es uno de los motivos centrales, se aprecia la configuración del cuerpo mediante el culto a la carne llagada, “maltrecha”, misma que determina al individuo por encima de su interioridad, por no mencionar lo espiritual, ya que “todos estamos hechos de carne”.

También en Argentina, en 1956, Piñera publica *Cuentos fríos* en la Editorial Losada;

donde incluye algunos relatos que ya habían sido publicados antes en *Ciclón*. La aparición de este texto representaba una propuesta diferente, una ruptura, de lo que se venía dando literariamente en Cuba; es decir, las tendencias origenistas en las letras. En el conjunto de cuentos se muestra una escritura caracterizada por la frialdad del narrador, quien relata acontecimientos más cercanos a lo cotidiano. Aquí, el cuerpo predomina como centro para experimentar y entender el mundo. En ellos, se expone lo humano y lo corpóreo en situaciones que llegan al absurdo o circunstancias extremas. Todo en los relatos se enuncia sin ir más allá de lo hechos, en ocasiones con crueldad. Debido a que los hechos se presentan con una mirada distanciada y con cierta ironía y humor sobre el suceso al que el lector posible se enfrenta.

“La muerte civil”: últimos años en La Habana

VIRGILIO PIÑERA VUELVE A CUBA A FINALES de 1958, continúa colaborando con la revista *Ciclón* hasta 1959, año en que deja de publicarse. El primero de enero de ese mismo año, entran triunfantes a la ciudad de La Habana las tropas revolucionarias comandadas por Fidel Castro, después de haber derrocado al gobierno de Fulgencio Batista. Piñera escribe un texto llamado “La inundación” en la revista antes mencionada a propósito de este acontecimiento. En este escrito, el autor de *La isla en peso*, desde su perspectiva siempre muy personal y más relacionada con el hecho literario, hace una crónica de la reacción de las diferentes capas que conforman La Habana, ante el triunfo de la Revolución y la entrada

de los fidelistas, también menciona lo que posiblemente representan las revoluciones en una gama variada de puntos de vista, así destaca el suyo: “Para mi, que no puedo dejar de ser poeta, cuando el pueblo, como río debordado se lanza a la calle con furia incontenible” (Piñera, 2011b: 208). En el mismo sentido, Enrico Mario Santí, también señala que esta crónica al final se centra en el gremio de los escritores, y puntualiza cómo Piñera se sorprende por la inesperada “inundación” de nuevos escritores con el triunfo de la revolución y la caída de Batista (Santí en Molinero, 2002: 89). Por tanto, considero pertinente anotar un fragmento de este escrito de Piñera:

En estos días del tirunfo revolucionario [...] no podían faltar en la gran inundación los escritores [...]. No hay que aclarar que estos escritores son poetas de la Revolución o prosistas de ella, y la intensidad de sus escritos (salvo contadas excepciones) data del primero de enero. Y como es de esperar, también son ellos los que más ruido hacen, los que más exigen y los que más poder tienen [...].

En tal sentido hemos visto, en estos días de inundación, hechos memorables. En una asamblea tenida en la Sociedad Lyceum llevaron la voz cantante, poniendo de manifiesto que

en Cuba significa la misma cosa el escritor con obra hecha que el escritor sin ella; que la audacia es factor decisivo sobre la calidad; que ser escritor y nada más que escritor, es la negación de todo crédito, y que los empeñados en serlo tendrán la más amarga de las muertes: la muerte civil (Piñera, 2011^a: 212-213).

Las últimas palabras de la cita resultarán fatídicas del propio destino literario y vivencial de Piñera. Debido a que él experimentará esta “muerte civil” en carne propia. Esto resulta irónico, pues el ostracismo que padece se debe al compromiso demostrado primordialmente con el acto literario. La vida como literatura y la literatura como vida; una simbiosis poética lograda por la escritura mediante el cuerpo del escritor en el que se trataría de alcanzar una integración de la literatura como parte de la vida.

Sin embargo, para Piñera como para la mayoría de los cubanos, la Revolución representa una nueva oportunidad de mejorar y salir adelante autónomamente para la Isla y quienes habitan en ella¹⁵. Así, en Piñera simboliza-

¹⁵ Para Rafael Rojas, intelectuales y artistas con perspectivas ideológicas y estéticas diferentes encontraron en la Revolución y sus inicios cierto encanto y esperanza, de-

ría “el recate del proyecto nacional” (Santí en Molinero, 2002: 90) y una manera de imponer “la nivelación”. En relación con este punto, se anotan las palabras del propio Virgilio: “Elegí la Revolución por ser ella mi estado natural. Siempre he estado en Revolución permanente. Y como miles de cubanos, no tenía lo que tenían unos poco. Se imponía la nivelación” (Espinosa, 2003: 217). De este modo, será mediante las publicaciones periódicas como se sienta, en un principio, ese impulso revolucionario. En el mismo año de 1959, bajo el

bido a los desalientos del pasado. Por ello, respaldaron “el nuevo orden revolucionario”. De este modo, señala como no resulta extraño el respaldo que hicieron “republicanos muy activos como Mañach, comunistas como Marinello o jóvenes antiautoritarios como Cabrera Infante”. De esta adhesión destaca: “Pero que pensadores ya cansados de tanto vaivén político, como Fernando Ortiz, y artistas de la literatura, tan defensores de la autonomía del «espacio literario» como Lezama y Piñera, apoyaran la Revolución es señal del encanto que ejerció aquella utopía y de la ansiedad de mitos históricos que sentían aquellos intelectuales, frustrados ante la experiencia republicana. Estos tres casos son emblemáticos, no sólo por la singularidad de las obras, sino por encarnar tres de las plataformas simbólicas no comunistas del nacionalismo cubano —la republicana, la católica y la vanguardista— que se disputaron, con el marxismo, la hegemonía intelectual de la isla a mediados del siglo XX” (2006: 18).

apoyo del gobierno revolucionario se crea el periódico *Revolución* que dirigirá Carlos Franqui. Posteriormente se funda el suplemento cultural *Lunes de Revolución* (1959-1962), del que fue director Guillermo Cabrera Infante. Virgilio Piñera se integra a la plantilla de *Revolución* y pasa a ser un colaborador regular de ambas publicaciones. Sin embargo, sus textos en *Revolución* se publican con el seudónimo “El escriba”, debido a los “prejuicios sexuales” de Franqui y a “la cantidad de enemigos literarios que siempre tuvo Piñera” (Espinosa, 2003: 219). Posteriormente se hace cargo de una sección de *Lunes de Revolución*: “A partir de cero”, dedicada a publicar escritores noveles, en la que Piñera –ocasionalmente– escribía notas de presentación (ver Espinosa, 2003: 221).

Al año siguiente de que comenzara a circular este suplemento cultural, se funda en 1960 Ediciones R. Bajo la dirección de Cabrera Infante se publica ese mismo año *Teatro completo* de Virgilio Piñera con un prólogo de él mismo titulado “Piñera teatral”. En la compilación no se incluyen las obras *Los siervos* (1955) y *Clamor en el penal* (1937). En el prólogo de esta edición Piñera menciona: “Confieso que soy altamente teatral. Si no hubiera sido por la maldita imaginación que ha hecho de mí nada

más que un escritor, a estas horas el mundo estaría asombrado con mis golpes de efecto” (Piñera, 1960: 7).

Tres años más tarde, en 1963, Piñera pasa a ser el director de Ediciones R y se publica en esta editorial su novela *Pequeñas maniobras*. Sin embargo, entre estas dos publicaciones ocurren dos acontecimientos que marcarán el inicio de un cambio en la forma de estar y de relacionarse de Piñera, y por lo menos de ciertos escritores, con el régimen. Mismo que lo marcará como un señalado, como un personaje incómodo¹⁶. El primero de estos sucesos se presenta con el cierre forzoso de *Lunes de Revolución* y, para Piñera, se rematará con las conversaciones con los intelectuales en la Bi-

¹⁶ Después de varios años de establecido el gobierno revolucionario con parámetros de política cultural que pedía un compromiso con el régimen. Algunos intelectuales y escritores viven en el exilio, como Jorge Mañach, Lydia Cabrera, Lino Novas Calvo, Gastón Baquero, Eugenio Florit, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Heberto Padilla. Por otro lado, se encuentran los que no salieron o decidieron quedarse en Cuba. Pero según Rojas no comulgaban plenamente con el socialismo, como Fernando Ortiz, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Dulce María Loynaz. Algunos de ellos experimentaron el exilio dentro de la Isla, como los ya mencionados Lezama y Piñera (en Rojas, 2006: 15-16).

biblioteca Nacional presididas por Fidel Castro, para debatir el papel del intelectual en la Revolución. Aquí se cuenta la anécdota de como Virgilio fue el único que se atrevió, entre tantos, a expresar lo que tal vez muchos sentían en ese momento, pero no se atrevían a decir. Ante la presencia de Fidel Castro, Piñera se levantó y expresó lo siguiente: “Yo quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo este miedo pero eso es todo lo que tengo que decir”¹⁷. El otro suceso se refiere a la redada ocurrida en 1962, a la que se le dio el nombre de la “Noche de las Tres Pes [sic.]”; porque estaba dirigida contra las prostitutas, los proxenetas y los pájaros, como entonces se llamaba a los homosexuales (Arrufat cit. por Espinosa, 2003: 230). Sin embargo, Virgilio Piñera es detenido al día siguiente en la playa de Guanabo, lugar donde entonces vivía. La redada se realizó en el centro de La Habana en la zona de tolerancia.

No obstante, en esta década de los sesenta se publican en la Isla textos suyos, como una selección de sus relatos en *Cuentos* (1964); se

¹⁷ Este autor señala a Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante como los escritores que refieren este suceso en sus diferentes versiones.

edita su novela *Presiones y diamantes* (1967); su obra dramática *Dos viejos pánicos* (1968); el texto que hasta entonces recopila su poesía *La vida entera* (1969), último libro suyo publicado en vida en Cuba. También algunos de sus dramas son llevados a escena como *Electra Garrigó*, que se vuelve a representar en 1960 –después de su primera puesta en escena en 1948– y se estrena *Aire frío* en 1962. La anécdota de esta última obra trata, en palabras del propio Piñera, de “la vida de una familia habanera” y puntualiza: “Hay entre *Electra Garrigó* y *Aire frío* una correspondencia, digamos, que si no es de sustancia es de grado. En *Electra Garrigó* se plantea el problema de la familia cubana en general, y en *Aire frío*, el problema de mi familia” (cit. por Espinosa, 2003: 230). En relación con el teatro de Piñera, Rine Leal menciona como el autor de *Electra Garrigó* presenta una lucha constante de dos planos de realidad, esto origina sorpresa, siendo esto una de sus constantes. Líneas adelante puntualiza:

A lo largo del teatro de Piñera solemos toparnos, de improviso, con momentos sorprendentes en los que el sentido de lo real parece esfumarse para dar paso a una nueva y contradictoria realidad. Pero más que una idealización, un esca-

moteo de lo real, contemplamos un proceso de mitificación, de transmutación de valores, que conduce a un debate intelectual, a un trueque de realidades (Leal en Piñera, 2002: XI).

Con *Dos viejos pánicos* Piñera obtiene el Premio Casa de las Américas 1968 por mejor obra dramática. En ella el motivo principal es el miedo. Miedo de la pareja Tabo y Tota a la muerte, pero también a vivir la vida. De este modo, Piñera enfatiza: “Es un miedo primigenio: no quieren comprometerse por miedo a las consecuencias de sus actos. Cuando se rehúsa asumir la vida y las consecuencias de vivirla, entonces sólo queda el juego..., jugar que se vive” (cit. por Espinosa, 2003: 259). Dos años más tarde se publica en Argentina por editorial Sudamericana, una colección de cuentos suyos bajo el título *El que vino a salvarme*, con un prólogo de José Bianco. En este texto se recopilan las publicaciones de los cuentos de Piñera: *Cuentos fríos* (1956) y *Cuentos* (1964). Según Cervera y Serna se añade el relato que titula la antología. En el prólogo, Bianco menciona que los protagonistas de estos cuentos “traslucen las obsesiones de Piñera”, quien se interroga sobre las crueldades de la vida “una y otra vez” (Bianco, 1970: 9). En cuanto a la

presencia del cuerpo en los relatos, Bianco menciona:

Estamos sujetos a las miserias del cuerpo: hambre y hambre sexual, enfermedad, vejez, muerte segura. Aunque impermeable a cualquier forma positiva o negativa de ascetismo religioso, Piñera se desquita con el cuerpo de los tormentos que éste le hace padecer. Metáforas de su aversión al cuerpo, o de su amor contrariado, son las ingeniosas y burlonas mutilaciones a que lo somete en sus relatos, las antropofagias individuales o recíprocas (Bianco, 1970: 9).

Un acontecimiento que daña la relación entre algunos intelectuales y el gobierno revolucionario, es el “caso Padilla”. El poeta cubano Heberto Padilla recibe en 1968 el Premio Nacional de Poesía por la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), con el poemario *Fuera del juego*. El jurado estaba conformado por J. M. Cohen, César Calvo, José Lezama Lima, José Zacarías Tallet y Manuel Díaz Martínez. Sin embargo, la dirección de la UNEAC desaprueba el otorgamiento del premio, por considerar que el texto no expresaba ni los ideales de la revolución, ni un compromiso con ella. Tres años después será encarcelado junto con su esposa la escritora Belkis

Cuza Malé a quien liberan de inmediato. El encarcelamiento de Padilla origina una reacción internacional de intelectuales como Jean-Paul Sartre, Susan Sontag, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Octavio Paz y Mario Vargas Llosa, entre otros, que piden su liberación al régimen. En 1971, Padilla será puesto en libertad después de hacer pública una autocrítica al texto antes mencionado y en el que elogiaba a la revolución (ver Rojas, 2006: 267-270)¹⁸. Ese mismo año, se organiza el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en el que se marca la política cultural que seguirá el régimen, según se menciona en el texto de Rojas, parte de la declaración final fue la siguiente: “Rechazamos las pretensiones de la mafia de intelectuales burgueses pseudoizquierdistas de convertirse en la conciencia crítica de la sociedad”. Este suceso viene a oficializar el aislamiento y la marginación de Virgilio Piñera de parte del régimen. Por su parte, Leonardo Padura Fuentes señala también el “caso Padilla” y el Congreso de Educación, y las consecuencias que tuvieron para los escritores e intelectuales cubanos de la época, principalmente para Virgilio Piñera:

¹⁸ Los datos se toman de Rafael Rojas, *op. cit.*, pp. 267-270.

La ruptura del matrimonio feliz de los años 60 entre la intelectualidad y el poder tuvo su punto climático en el [...] “caso Padilla” y su respuesta contundente en el [...] Congreso de Educación y Cultura de 1971 de donde surgen los llamados “procesos de parametración”, según los cuales los artistas –en especial los teatristas, bailarines, actores– debían cumplir determinados parámetros o abandonar el medio artístico. Uno de esos parámetros era no ser homosexual y Virgilio Piñera lo era demasiado; otro parámetro era crear un arte “comprometido” y “revolucionario”, y Virgilio nunca aprendió a hacer otra cosa que literatura... Sin juicio ni audiencias públicas, fue condenado del modo más terrible: no se le representó más, ni se le publicó, ni siquiera se le mencionó en estudios y reseñas (Padura en Molinero, 2002: 100).

Para Piñera esto significó lo que él llamaría “la extraña latitud del ser”, “la muerte civil”. Esto implicaba la desaparición del medio social y cultural del escritor y de su actividad como tal –sin embargo nunca dejó de escribir–, así como la desaparición de sus obras en las librerías y bibliotecas, incluso de su nombre en las antologías literarias de la época, y de su participación pública en conferencias y clases universitarias. Silenciado como creador y actor cultural, se

dedicó a las actividades laborales de traductor de textos africanos en francés. Antón Arrufat, dramaturgo cubano, menciona cómo este periodo del régimen: “Nos impuso que muriéramos como escritores y continuáramos viviendo como disciplinados ciudadanos. Dar muerte al ser que nos otorgaba la escritura y existir con el que nos otorgaba el Estado” (Arrufat en Piñera, 1994: 32)¹⁹. Para Piñera, esta “agonía” iniciada en 1969, se hace manifiesta en 1971 y sólo terminaría hasta después de su muerte en 1979. A mediados de los ochentas comienzan a publicarse nuevamente sus obras en Cuba. Por otra parte, señala Arrufat, los acuerdos celebrados en ese Primer Congreso de Educación en 1971 en cuanto a la homosexualidad, posteriormente fueron ignorados y la ley dejó de aplicarse, por considerarse anticonstitucional (Arrufat en Piñera, 1999: 16).

Según el mismo Arrufat —quien fue amigo de Piñera—, uno de los rasgos que definieron la personalidad del escritor fue el miedo, pero también lo fueron el afán de provocar y su sentido crítico. Frente a la situación represiva ya antes mencionada, el autor de *La isla en peso*

¹⁹ La información anterior a la cita también fue tomada de Arrufat y la misma referencia bibliográfica.

manifestó coraje y rebeldía a pesar del miedo o tal vez impulsado por el mismo. Él, a diferencia de otros escritores, acaso como gesto de resistencia al orden social, decidió quedarse en Cuba. Decidió, pues, vivir las consecuencias restrictivas de las políticas del gobierno de aquel periodo, en espera de ser reivindicado: lo que no llegó a disfrutar. Aquí sería pertinente anotar, como menciona Arrufat, las palabras de una de las pláticas que él mantuvo con Piñera:

Ambos teníamos la inclinación por las reflexiones de matiz filosófico, y también la afición de concluir cada punto con una sentencia y burlarnos de ella a continuación. En su conversación había una constante, una expresión dolorosa que aludía a su situación social como escritor: «No me han dejado ni un huequito para respirar». Expresión casi infantil, de niño acosado. Y sin embargo, tan profundamente verdadera. Mas no perdía la esperanza, y solíamos bracear y salir a flote: ambos creíamos que nuestra marginación tendría fin. Virgilio se agitaba luego en la africana, chupaba el cigarro, gesticulaba como el náufrago que llega a puerto seguro y terminaba más o menos así: «Algún día se verá que tuve razón en quedarme en Cuba. Que al hacerlo he tenido mayor sentido histórico que los que se fueron» (Espinosa, 2003: 286).

Virgilio Piñera, a pesar de este ostracismo no dejó de escribir, permaneció en silencio, pero continuó produciendo textos literarios de diversos géneros. Fallece en La Habana el 18 de octubre de 1979 de un ataque al corazón. En el pequeño apartamento en que vivía dejó ordenados varios papeles que conformarían dos libros de relatos y un poemario, además de fragmentos autobiográficos y correspondencia. Los cuentos, el poemario y la correspondencia se han publicado póstumamente, se tratan de *Un fogonazo* (1987), *Muecas para escritores* (1987), el libro de poesía *Una broma colosal* (1988) y el epistolario *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978* (2011). Los textos se editaron en La Habana, por Letras Cubanas los de narrativa y por Unión el de poesía y la correspondencia. También se han reeditado algunos de sus textos publicados en vida.

En las últimas décadas la obra y la figura del escritor cubano Virgilio Piñera ha sido recuperada paulatinamente, podría decirse redescubierta. A partir de la década de los ochenta del siglo XX se publica de nuevo su obra en la Isla y a partir de 1990 aparecen las

primeras compilaciones críticas, como son: la Revista *Unión* con el número 10, “Especial: *Virgilio, tal cual*” de 1990; el libro coordinado por Jean-Pierre Clément y Fernando Moreno, *En torno a la obra de Virgilio Piñera* de 1996; el texto editado por Rita Molinero, *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo* de 2002; y el número 114 dedicado a Virgilio Piñera de la Revista *República de las Letras* de 2009, entre otros. En todas estas obras se recopilan textos de diversos autores, algunos ya publicados en varias revistas anteriormente. Por otro lado, está el libro de Carlos Espinosa: *Virgilio Piñera en persona* de 2003, que nos muestra al escritor cubano de manera más íntima a partir de testimonios de sus familiares y gente cercana al autor, así como la recopilación de algunos escritos inéditos.

A pesar de este renovado interés, los estudios realizados a la actualidad, aún resultan escasos si se considera la relevancia de este autor en la literatura cubana e hispanoamericana de su momento. Así, aunque existen diversos estudios que tratan la construcción de la corporalidad, como los de Alberto Garrandés, Fernando Valerio Holguín, David Leyva González, María Dolores Adsuar, Thomas F. Anderson y Antón Arrufat en sus diversos es-

critos, entre otros, es pertinente destacar que predomina el enfoque en relación con el absurdo, principalmente, además de otros rasgos de la escritura de Piñera como la frialdad que destaca Valerio Holguín. Por su parte, Adsuar se enfoca primordialmente en la intertextualidad presente en los relatos de Piñera, basada en la tradición. Leyva González profundiza en lo grotesco en la obra piñeriana. Por otro lado, Anderson también desarrolla lo grotesco, se detiene en la desacralización de los rituales religiosos católicos que se describen en sus textos y en el homoerotismo que, desde su lectura, subyace en las obras de Piñera. De ahí que cobre importancia volver a preguntarse por la configuración de esta corporalidad en cuanto tal, es decir, preguntarse directamente por ella en tanto posición ante la experiencia del cuerpo y, por supuesto, de la literatura, en ese inevitable vínculo con la vida que destaca en la actitud de Piñera ante su obra.

Mutilación en los cuentos de Piñera

EN EL LIBRO DE RELATOS *CUENTOS FRÍOS*, LA forma en cómo está configurado el cuerpo y su problematización en los textos se da mediante el cuerpo como personaje. Se trata de una corporalidad expuesta a la mutilación, al desmembramiento, la crueldad, autofagia, deformación acorde con el entorno del microcosmos ficcional: en ocasiones caracterizado por el absurdo y el humor negro. Con estos rasgos de la corporalidad mostrados en los textos, se podría hablar de una visión de un cuerpo no jerarquizado. Por ello, considero pertinente señalar que esta frialdad aparente, mencionada por Piñera, podría funcionar como un mecanismo para destacar la no jerarquización del cuerpo y sus órganos, y desde una perspectiva deleuziana configurar un cuerpo sin órganos (CsO). Así, como plantea Deleuze: “El CsO:

ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos, o bien los pierde” (Deleuze y Guattari, 2002: 156).

Por otro lado, se puede señalar la relevancia que tuvo el cuerpo en la visión de mundo del escritor cubano y su correspondencia con la literatura. Así, “su propuesta está cimentada por una especial concepción de lo corporal, que Piñera acabaría perfeccionando hasta el final de sus días, y que consiste en evidenciar que el hombre no es nada sin su cuerpo, que no hay otra forma de vislumbrar el ser más que a través del cuerpo” (Barrionuevo en Birkenmaier y Echevarría, 2004: 196). Virgilio escribe un prólogo del libro donde se dirige al lector y esboza, a partir de los cuentos, su posición ante la literatura, la vida y la corporalidad:

El lector verá, tan pronto se enfrente con ellos, que la frialdad es aparente, que el calor es mucho, que el autor está bien metido en el horno y que, como sus semejantes, su cuerpo y su alma arden lindamente en el infierno que él mismo ha creado. Son fríos estos cuentos porque se limitan a exponer los puros hechos. El autor estima que la vida no premia ni castiga, no condena ni salva [...]. Sólo puede decir que vive; que no se le exija que califique sus actos, que les dé un

valor cualquiera o que espere una justificación al final de sus días. 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... (Piñera cit. por Espinosa, 2003: 183).

Hay varios cuentos donde el cuerpo ocupa la trama o es parte de la temática de los mismos. Según Cristófani Barreto: “la frialdad de estos cuentos –y me atrevo a decir, de prácticamente toda la obra de Virgilio Piñera– es la frialdad del filo de cuchillo al abrir un tajo en la carne hasta que se vislumbre el hueso; operación narrada como mera exposición del hecho puro” (Cristófani, 1995: 25). En los relatos “La caída”, “Las partes” y “La carne” –todos de 1944– sólo por mencionar algunos, el lector se enfrentará a la configuración de un cuerpo mutilado o fraccionado. Aquí cabría mencionar las palabras de José Miguel Cortés en relación con la mutilación corporal: “La fragmentación humana conlleva una mezcla de fascinación y de horror, un deseo de crueldad y de miedo, de experiencias límite y sensaciones excesivas” (1996: 48). Cuando un cuerpo

se fragmenta y comienza su descomposición, según este teórico del arte “La piel deja de ser [...] la frontera intangible entre el interior y el exterior. Al desgajar esa envoltura lo que aparecía, hasta entonces, como delimitación estricta entre los diversos individuos se convierte en un mero residuo” (G. Cortés, 1996: 48). No obstante, ese residuo en los textos de Piñera alcanza su grado máximo de representación y de expresión con la automutilación y el auto consumo de sus propios órganos corporales hasta su desaparición dejando, en algunos casos, sólo el excremento, como se verá más adelante en el relato “La carne”. A su vez, anoto las palabras de Garrandés sobre este aspecto de la corporalidad: “El fenómeno de la mutilación está íntimamente ligado a la independencia que adquiere el individuo, ya sea por la vía de una renuncia activa de las imposiciones, ya por el camino de la soledad como castigo inesperado. La independencia «total» crea sujetos que disponen libremente de sus vidas” (Garrandés, 1993: 39). Entonces, se puede mencionar que la mutilación en los relatos de Piñera, y los cuentos en sí tienen un sesgo existencialista. Pero desde una perspectiva propia del escritor cubano, más cercana a su entorno.

De este modo, en el cuento “La caída”, la mutilación se presenta cuando los dos personajes escaladores caen al precipicio después de ir escalando una montaña de tres mil metros de altura. Mientras ellos caen sus cuerpos son despedazados por los picachos que cortan sus órganos. A los personajes sólo les importa salvar sus ojos del narrador-personaje y la “hermosa barba gris” de su compañero. Así con las manos puestas en los ojos de uno y en las barbas del otro, cubren mutuamente estas partes del cuerpo para protegerlas durante la caída: “Con algún esfuerzo, justo es reconocerlo, íbamos salvando, mi compañero su hermosa barba, y yo, mis ojos. En verdad que a trechos, que yo liberalmente calculo de unos cincuenta pies, una parte de nuestro cuerpo se separaba de nosotros” (Piñera, 1999: 36). Aquí destaca la frialdad del narrador y esa mirada “objetiva” y distanciada de lo sensorial –como un testigo ajeno a los hechos de su propio trozamiento físico– al describir y contar como los cuerpos, el suyo y el de su compañero, se van desmembrando hasta que llegan al final del precipicio. En este sentido, para Cervera y Serna la segmentación corporal en este cuento “opera en el plano orgánico según la voz narrativa [...], es el narrador quien eviscera la natura-

leza de la realidad que sus lectores poseen y han adquirido, transgrediendo en su narración las coordenadas físicas del reino de la materia y de los hechos (Cervera y Serna, 2008: 75). Así, el relato crea su propia lógica y mediante ésta es que se suceden los acontecimientos que se presentan absurdos frente a lo considerado normal:

en mil pies de la llanura, ya sólo nos quedaba, respectivamente, lo que sigue: a mi compañero las dos manos (pero sólo hasta su carpo) y su hermosa barba gris; a mí, las dos manos (igualmente sólo hasta su carpo) y los ojos. Una ligera angustia comenzó a poseernos. ¿Y si nuestras manos eran arrancadas por algún pedrusco? Seguimos descendiendo. Aproximadamente a unos diez pies de llanura la pértiga abandonada de un labrador enganchó graciosamente las manos de mi compañero, pero yo, viendo a mis ojos huérfanos de todo amparo [...], retiré mis manos de su hermosa barba gris a fin de protegerlos de todo impacto. No pude cubrirlos, pues otra pértiga colocada en sentido contrario a la ya mencionada enganchó igualmente mis dos manos (1999: 36).

De este modo, el narrador con su cabeza cercenada puede seguir y narrar el descenso, ya que

en la lógica del texto no preocupa tanto que el cuerpo se despedace, sino que los ojos de uno y las barbas del otro lleguen sin daño alguno al “césped”, algo que finalmente sucede. De igual manera Garrandés, en cuanto a la mutilación y la percepción del cuento, menciona: “El lento desmembramiento produce en el lector la sensación de libertad [...]. Cuando los dos alpinistas se despeñan, asistimos a la realización de una sobrevida a través de la renuncia a lo accesorio [...], el ideal que los mueve se resume en una separación lo más completa posible de la realidad” (Garrandés, 1993: 40). Aquí, por el estilo y tono en cómo se cuentan los hechos, parecería subestimarse lo cruel y doloroso de la caída junto al descuartizamiento que se percibe en la lectura, pero es por este tono distanciado que el narrador —al concentrarse sólo en los órganos corporales que desea salvar frente a la magnitud de la caída y las secuelas en sus cuerpos— imposibilita cualquier muestra de dolor. Lo relevante, como recurso absurdo —pero no lo es en la lógica del texto— es salvar los ojos y la barba gris.

De esta forma, se presenta el absurdo ante lo real. Aun cuando el cuerpo del narrador ha sido completamente mutilado por las rocas afiladas, éste mantiene la conciencia como para

seguir atestiguando y relatando la mutilación corporal. La cabeza, parte del cuerpo en donde están los ojos, las barbas, pero también el cerebro, se muestra como una parte corporal autónoma con relativa independencia. Pues a pesar de que las extremidades y la caja torácica han sido separadas de la cabeza, ésta mantiene la lucidez para que mediante ella el narrador relate los sucesos que percibe por los ojos que tanto protege. Aquí, sería pertinente señalar cómo los ojos y el sentido de la visión son motivo de interés para Piñera, pues los trata en otros cuentos y fuera de la ficción, como sucede con el “ojo problematizador” de Fernando de Obieta. Lo mismo sucede con la cabeza del personaje del siguiente relato, se presenta como una parte del cuerpo autónoma y fragmentada.

En el cuento “Las partes” también hay dos personajes sin nombre y uno de ellos es el narrador, quien igualmente relata los “puros hechos” con una imparcialidad estremecedora. El narrador-personaje intuye cómo su vecino de habitación automutila su cuerpo, describe cómo entra y sale repetidamente de su cuarto cubierto sólo por una larga capa, misma que, por los pliegues formados en unas zonas y en otras no, deja notar las partes del cuerpo fal-

tantes: “Por mi parte, empecé a cavilar sobre aquella hendidura en la región del hombro izquierdo, pero no pude avanzar gran cosa en mis pensamientos; otra vez salía mi vecino envuelto en su gran capa. Miré rápidamente su hombro izquierdo, y en seguida, como es natural, el derecho. También ahora se hundía allí visiblemente la tela” (Piñera, 1999: 44).

El vecino gradualmente se va automutilando para trasladar las partes de su cuerpo a otro contexto y con ello darle un significado distinto a su cuerpo y a su existencia. Acaso con ello buscaría cierta trascendencia mediante la representación performática del cuerpo —es decir la representación corporal por el cuerpo mismo—, al realizarla literalmente con las mismas piezas del cuerpo mutilado y llevar a cabo una composición iconográfica que se aproxime al sentido de la espera; esto al sujetar las piezas corporales al muro de su habitación:

En lo que a mi toca, pensé lógicamente en una octava salida, pero lo cierto es que transcurrió un tiempo más largo que el empleado en todas las anteriores y no se oía el portazo anunciador. Entonces me lancé furiosamente a la puerta, le di un terrible empujón. Clavadas 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 (Piñera, 1999: 45).

Acaso, con esta acción del vecino sobre su cuerpo, la fragmentación primero y la reconstrucción después, se mostraría el absurdo y también la liberación del individuo para reconfigurar su corporalidad y dejarla en mera materia inmóvil porque parecería pretender lo permanente. Asimismo, el filósofo francés Jean-Luc Nancy en relación con el “mundo de los cuerpos” menciona: “La presentación y la desgarradura parecen ser las formas reconocidas, y por lo demás combinadas, del agenciamiento humano general (o del hombre en tanto que generalidad, genericidad). Esas formas bordean y atraviesan el mundo denso de los cuerpos. En un sentido él les pertenece” (Nancy, 2003: 34).

En este texto, como en el anterior, de nuevo se presenta la cabeza mutilada. Aquí con los órganos que la conforman íntegramente y le permiten emitir la voz y los deseos al personaje, aún por medio de una cabeza escindida. Esto muestra la autonomía de esta parte cor-

poral que puede tener las mismas capacidades, como si estuviera integrada al resto del cuerpo. De este modo, el narrador-personaje testigo de este suceso, al final se solidariza con la obra de su vecino y clava con un perno la cabeza del mismo en la pared, con la intención de completar el cuadro: “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. Complaciéndolo de todo corazón, tomé con delicadeza aquella cabeza por su cuello y la fijé en la pared con uno de esos pernos enormes, justamente encima de la región de los hombros” (Piñera, 1999: 45). Irónicamente la cabeza pide ser restituida, lo que representaría en el texto la unidad corporal, mediante la composición buscada y lograda por el personaje de la capa en este proceso de fragmentación y unidad. Así, “su actitud suplicante muestra un deseo de reunificar los elementos desintegrados, fragmentados de su cuerpo, para de esa forma poder reconstruir una totalidad perdida” (Torres, 1989: 92).

En “El cambio” (1944), se observa la presencia de un personaje omnipotente que el narrador denomina “el amigo”, quien por sus dones ayudará a las dos parejas de amantes a concretar un encuentro amoroso aplazado por

el tiempo y las “acechanzas del destino”. Pero la “memorable noche carnal” se realiza bajo las condiciones que éste les demanda y en “circunstancias extrañas”: “El amigo esperaba a las dos parejas. Iban por fin los amantes a reunirse en su carne, y justo es confesar que el amigo había preparado las cosas con tacto exquisito. Pero exigió a cambio de la dicha inmensa que les proporcionaba, que todo fuese consumado en la más absoluta tiniebla y en el silencio más estricto” (Piñera, 1999: 46).

Estas condiciones que el amigo les impone a los amantes para que realicen su noche carnal implica cierta sumisión, acompañada de una gratitud reverente; ya que por fin podrán –gracias a la mediación del amigo dador de felicidad para ellos– consumir su amor en la carne, hasta el agotamiento de “la copa del placer”. Por ello, desde su entrada al recinto ceden su voluntad al amigo y al placer, para después entregarse al goce de sus cuerpos. De esta forma, Nancy anota en relación con el cuerpo de gozo: “El cuerpo goza al ser tocado. Goza al ser presionado, pesado, pensado por otros cuerpos, y al ser quien presiona, pesa y piensa en los otros cuerpos [...]. Cuerpo capaz de ser gozado *por* retirado, extendido aparte y así ofrecido al tacto” (Nancy, 2003: 90).

En este sentido, puede mencionarse que la mutilación corporal en el relato —a diferencia de los otros cuentos— se da por agentes externos a los amantes; aquí no son ellos quienes mutilan sus cuerpos, sino que serán los siervos del amigo quienes violentarán la corporalidad de las parejas. Pero esta agresión se da por la consecuencia de un suceso imprevisto que desencadena la alteración del orden, no sólo de las parejas, sino del plan establecido por el amigo para brindarles esa felicidad deseada. Irónicamente, y como marca del absurdo, parecería que en esta oportunidad tampoco coincidirán, pues esto se debe al intercambio accidental de las amantes —durante el recorrido en penumbra hacia las cámaras nupciales— ocasionado por un viento intempestivo que las aterroriza y confunde propiciando que choquen con el amigo, quien las toma de las muñecas y hace el enroque al entregarlas a los amantes que no les correspondía. Así, ya adentrados en sus respectivas habitaciones los amantes se entregan al goce de la carne, en lo que el narrador señala como “la memorable noche carnal”. El intercambio de parejas le ocasiona angustia al amigo, porque en algún momento los amantes podrían darse cuenta de que ese encuentro tan esperado lo están teniendo con quien no es

objeto de su amor. Por ello busca una solución permanente que les permita seguir en la noche carnal, sin saber con quienes están experimentado semejante placer:

De pronto, sonrió el amigo. Dio una palmada y llegaron al instante dos servidores. Deslizó algunas palabras en sus oídos y estos desaparecieron volviendo poco después armados de un diminuto punzón de oro y unas enormes tijeras de plata. El amigo examinó los instrumentos y acto seguido indicó a los servidores las puertas nupciales. Entraron éstos y, tanteando en las tinieblas, se apoderaron de las mujeres y rápidamente les cercenaron las lenguas y les sacaron los ojos, haciendo cosa igual con los hombres (Piñera, 1999: 47).

Sin embargo, esta mutilación sufrida por los amantes durante el acto sexual, para nada afecta su agradecimiento con el propiciador de ese momento de goce, que al final resultará imperturbable y perpetuo. El amigo les comunica a los amantes que su deseo era prolongar esa memorable noche carnal, por tanto les ordenó a sus sirvientes que les cortaran sus lenguas y sacaran sus ojos. Así: “Al oír tal declaración, los amantes recobraron inmediatamente su expresión de inenarrable felicidad y por gestos

dieron a entender al amigo la profunda gratitud que los embargaba” (Piñera, 1999: 47). De este modo, los amantes encuentran en este personaje a alguien que facilita la consumación de sus placeres. Un posibilitador de la exaltación de la carne y sus sensaciones, de la carne sintiente. En este sentido, podrían anotarse las palabras de Piñera en cuanto al cuerpo:

Formados de lo mismo, los cuerpos pueden frotar con otros cuerpos. No espera que el otro comprenda, sino que lo sienta: no intercambian pensamientos, intercambian besos, abrazos, ojos por ojos, piernas por piernas, sexo por sexo. Se dirá que esto es dudoso, y bien poco al compararlo con la majestuosa catedral de la mente. Pero dos cuerpos, entrelazados, acoplados, revueltos y encharcados, al menos logran un placer aunque sea dudoso, en tanto que la majestuosa catedral ostenta sus naves tristemente desiertas (Piñera cit. por Arrufat, 2009: 132).

Por otro lado, en el relato “La carne”, esta parte del cuerpo que da título al cuento –a diferencia del texto anterior– se mostrará de otra manera. Aquí, esta parte servirá como alimento a una colectividad que se automutila con el fin de ingerir su propia carne. Esta mutilación obedece a la escasez de este nutriente para la población

entera, misma que se vio obligada a aceptar una dieta de vegetales. No obstante, si no es porque uno de los miembros del pueblo no obedece esta orden (el señor Ansaldo) y decide rebarnarse una parte de su cuerpo: “la nalga izquierda”; para sustraer un filete y comérselo bien sazonado, el pueblo no gozaría de consumir carne. Este acto de Ansaldo ofrece al Alcalde y a los habitantes una solución alimenticia sobre la falta de carne, al grado que este personaje realiza una “demostración práctica a las masas” sobre la automutilación para obtener un filete. De este modo, los personajes mutilan sus propios cuerpos, y encuentran en la mutilación el método y en el cuerpo el alimento. Por ello la demostración pública en la plaza para hacer un corte adecuado de la nalga izquierda y de ella extraer dos filetes. Incluso, el señor Ansaldo emplea un molde de yeso colgado de un alambre que enseña a los pobladores, para que los cortes sean iguales para todos y cualquiera consuma la misma porción de carne: “Una vez allí hizo saber que cada persona cortaría de su nalga izquierda dos filetes, en todo iguales a una muestra en yeso encarnado que colgaba de un reluciente alambre” (Piñera, 1999: 38).

En este sentido, aun cuando pueda señalarse una alegoría con el acto sexual del consu-

mo del cuerpo como si se engulleran la carne de uno y otro cuando los amantes se poseen, en “La carne” las diferencias están marcadas. En “El cambio”, sin embargo, se trata del goce de los cuerpos y la consumación de la noche carnal, pero no se entra en detalles sobre la entrega de los amantes al placer y a la carne, sólo se anota el hecho. Por el contrario, en “La carne” se enuncia el proceso de automutilación y antropofagia-autofagia de un pueblo, aquí la carne da placer como alimento y no como “objeto de deseo” sexual. De esta forma, Ruiz Barriónuevo menciona: “Mutilación y autofagia se describen con truculenta impasibilidad. Los cuerpos son entes físicos, son carne, y tienen necesidad de otra carne, tanto en el sentido físico como en el espiritual” (Ruiz en Birkenmaier y González, 2004: 200). Asimismo, como este cuento presenta los motivos de la mutilación y la antropofagia (específicamente la autofagia), éste último tema se seguirá desarrollando en el siguiente apartado del trabajo.

Antropofagia

YA MENCIONÉ ALGUNOS ELEMENTOS DEL cuento “La carne” relacionados con la mutilación. Se puede decir que como una consecuencia de la fragmentación resulta la transformación corporal. En el texto, estos rasgos en la configuración del cuerpo se exponen de forma extrema, fría y precisa, y llegan más allá: a la desaparición gradual del poseedor del cuerpo por la imparable autodegustación de la carne humana:

Uno de los sucesos más pintorescos de aquella agradable jornada fue la disección del último pedazo de carne del bailarín del pueblo. Éste, por respeto a su arte había dejado para lo último los bellos dedos de sus pies [...]. Ya sólo le quedaba la parte carnosa del dedo gordo. 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 (Piñera, 1999: 39-40).

Como ya se apuntó antes, este proceso del consumo de la carne propia por parte del señor Ansaldo se desprende de una lógica de solventar la escasez de un alimento, primero realizado en la intimidad, después su acción se convierte en una forma de solucionar un problema de una colectividad. Como señala Torres este personaje “se convierte en un tipo de héroe salvador” (Torres, 1989: 97). Por este suceso, la relevancia de la carne humana y su deglución, se deja ver lo que une a esa población mostrada en el relato: la antropofagia. Así, según palabras de Oswald de Andrade en su “Manifiesto antropófago”: “Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente [*sic*]” (De Andrade, 1981: 67). Esto se aprecia en la forma como los habitantes toman el acto del señor Ansaldo como solución al problema social y económico de la falta de carne, como se ha mencionado.

Pese a ello, en el texto la antropofagia se lleva al nivel de la socialización, como se ob-

serva con el bailarín que invita a sus amigos para que presencien el acto de ingestión de una de sus extremidades. Asimismo, se aprecia con las señoras que agradecen la idea del señor Ansaldo por la comodidad que implicaba no usar ropa en la parte superior de su cuerpo: “Por ejemplo, las [señoras] que ya habían devorado sus senos no se veían obligadas a cubrir de telas su caja torácica y sus vestidos concluían poco más arriba del ombligo [...]. En la calle tenían lugar las más deliciosas escenas: así dos señoras que hacía muchísimo tiempo que no se veían no pudieron besarse; habían usado sus labios en la confección de unas frituras de gran éxito” (Piñera, 1999: 39).

Por otro lado, la postura que los personajes toman en cuanto a su corporalidad es una especie de cosificación de su organismo, su cuerpo se convierte en materia de alimento o sustento individual y colectivo. El despojamiento físico lleva a los personajes a una especie de alienación en que sólo importa el acto de autoingestión carnívora. En este sentido, señalo los comentarios de Ruiz Barrionuevo en relación con la forma de Piñera de presentar los personajes: “son presentados por el escritor como artefactos robotizados, como entes desvitalizados en el absurdo, o como elementos

inertes cosificados” (Rui, 2004: 200). A su vez, Garrandés también menciona en cuanto a los personajes: “Para los personajes de “La carne”, esa momentánea unificación que les impide sumirse en el yo representa algo inefable: han encontrado una suerte de «llave universal» para sus problemas fundamentales: el de la alimentación y el del ser” (Garrandés, 1993: 40). Aca-so por ello, éstos se muestran como autómatas que se dejan llevar por el deseo de comerse so-lamente, sin cuestionar siquiera la contradic-ción que esto implica a largo plazo, la ausencia de carne por la desaparición del sujeto perso-naje, la carencia de la materia, el cuerpo:

Sólo se sabe que uno de los hombres más obe-sos del pueblo [...] gastó toda su reserva de carne disponible en el breve espacio de quince días [...]. Después ya nadie pudo verlo jamás. Evidentemente, se ocultaba... Pero no sólo se ocultaba él, sino que otros muchos comenzaban a adoptar idéntico comportamiento. De esta suerte, una mañana, la señora Orfila, al pregun-tar a su hijo –que se devoraba el lóbulo izquier-do de la oreja– dónde había guardado no sé qué cosa, no obtuvo respuesta alguna. Y no valieron súplicas y amenazas. Llamado el perito en des-apariciones sólo pudo dar con un breve mon-tón de excrementos en el sitio donde la señora

Orfila juraba y perjuraba que su amado hijo se encontraba en el momento de ser interrogado por ella. Pero estas ligeras alteraciones no minaban en absoluto la alegría de aquellos habitantes (Piñera, 1999: 40).

En el texto “Unos cuantos niños” (1957), del libro de cuentos *El que vino a salvarme* (1970), el narrador-personaje señala su inclinación a comer niños de pocos meses de nacidos, pero sólo ingiere tres o cuatro al año acorde con el cambio de estación, debido a que no se considera ningún monstruo. Por el contrario, según él se trata de un ciudadano normal, de casa, trabajador del Estado, que cumple con todas sus obligaciones. Simplemente le gusta comer niños, apetencia que su esposa también comparte. Además, por este gusto alimenticio, se asume como servidor de la patria, pues por estadística no le quita futuros jóvenes a su servicio, pero sí libra a unos pocos de morir en una guerra. Para él no hay comparación entre los cuatro que consume al año, contra el medio millón que muere en guerras: “Bien mirado yo libro a esos niños del campo de batalla. Algún día la patria me levantará una estatua. Y si no lo hace peor para ella. De cualquier modo moriré con la satisfacción del deber cumplido, y lo

que es de mayor interés, con dulces visiones de carnes sonrosadas” (Piñera, 1999: 196).

Aquí puede apreciarse al protagonista sin remordimiento alguno por su canibalismo, éste parecería verlo como algo normal para alguien de gustos refinados y exigentes. A su vez, este personaje no cree ser salvaje, pues no devora a los niños —“ese verbo denota salvajismo y bestialidad” (Piñera, 1999: 197). Asimismo, se define como alguien con aparente conciencia de su entorno. Según palabras de Garrandés el protagonista “exhibe una ética que se reparte entre lo tradicional (los valores del ciudadano común, el hombre que cree en las apariencias) y lo extraordinario: descrece del código que enumera y evalúa los males sociales, y pasa por alto la tradicionalidad de esa ética cuando, una vez por cada estación del año, se lanza a sus calculadas cacerías de niños. El personaje [...] tiene la visión de que sus actos son acertados” (Garrandés, 1993: 83). Lo anterior puede apreciarse en la siguiente cita del relato:

En la actualidad, con mis cincuenta años bien cumplidos soy tan metódico como el viejo solterón con la lectura de su diario. Nunca me salgo de la norma impuesta: cuatro niños por año. Eso me distingue de la gente vulgar que come a toda

hora y cualquier cosa. He tenido oportunidad de llevarme a mellizos que estaban en un jardín público [...]. Pues bien, sólo tomé uno; el otro – dije para mis adentros– lo dejo a sus padres, y en caso de necesidad a la Patria. Es justo. Además, no me gusta comer dos veces el mismo plato (Piñera, 1999: 197).

El protagonista no quiere dejar duda sobre sus actos, por eso enfatiza que sólo le gusta ingerir menores, y no se trata de un “secuestrador”. Él sólo se limita a comer niños. Así, cuando un infante desaparece por su causa se realizan “redadas de secuestradores y tipos de mala catadura” (Piñera, 1999: 197). Por ello, él les resulta inofensivo a la policía, y desde su razonamiento lo es también para la sociedad. De este modo, el antropófago goza al degustar niños y siente que este apetito caníbal le llega con cada cambio de estación. Como se trata de una necesidad fisiológica que debe satisfacer no hay escrúpulos que medien en sus acciones. Por tal motivo, no ve nada malo en ello. Por el contrario, está convencido de que “comerse un niño está en el orden natural de las cosas” (Piñera, 1999: 196). Asimismo, como anota Garrandés en cuanto a lo antropofágico en el relato: “El canibalismo no es aquí un acto irre-

flexivo, y en tanto tal representa la expresión de una libertad, la forma en que se manifiesta una independencia del cuerpo con respecto a la razón” (Garrandés, 1993: 83). En este sentido, después de no hacerse de un niño en el otoño porque fue un “otoño podrido”, a la llegada del invierno el protagonista tiene un hambre incontrolable, esto no le permite cazar metódicamente a sus presas: “Para desgracia mía el instinto suplantó a la inteligencia. En lugar del cazador metódico, frío, en vez del estratega bullía en mí el animal de presa con las zarpas al descubierto” (Piñera, 1999: 198).

De nuevo en este relato, como en los anteriores, se aprecia un tono irónico y está presente lo absurdo. El narrador-personaje se distancia de los acontecimientos que él mismo protagoniza, los presenta a manera de confesión. Desde su perspectiva, esto deja ver cierta objetivación de los hechos. A partir de su propia visión del mundo sus acciones son justificadas, no dañinas. Por el contrario, como se ha mencionado, hace un servicio a la colectividad, su antropofagia la ve no sólo como un placer, sino como un deber ser en el “orden natural de las cosas”. A propósito de lo anterior, podrían anotarse las palabras de Cervera y Serna en cuanto al discurso piñeriano: “El discurso [...]

adopta en Piñera un sesgo distinto, mediante el hallazgo de un modelo de narración totalmente ironizada, tanto más juguetona cuanto más atroz es el espectáculo referido” (Cervera y Serna, 2008: 78).

La desesperación ocasionada por el hambre propicia que el protagonista interrumpa sus metódicas cacerías, al dejarse llevar por su instinto nubla su juicio. De esta forma, el personaje se encuentra en el último piso de un edificio de veinte –porque fue a casa de su cuñada. Las condiciones para un rapto son “técnicamente imposibles”. Sin planearlo, ni pensarlo, el protagonista toma al niño del “cohecito, acompañado por un San Bernardo, que observó al salir del ascensor, se cerciora de que nadie lo ha visto y entra al elevador junto con el niño y el perro, maquinando en su mente la estrategia de fuga: se haría pasar por un padre “feliz” con creatura en manos y la fiel mascota de acompañante. Sin embargo, el destino le juega una mala pasada y el elevador se descompone a medio descenso. Esto, permite la reunión y el bullicio de gente en ese sitio, tras la alarma emitida por la madre al ver que el niño había desaparecido. Ahora el antropófago, su presa y un perro están encerrados en el ascensor. Por esta vez, el protagonista parece

no tener salida cuando el elevador desciende de nuevo. No obstante, el personaje caníbal encuentra una manera insospechada de ocultarse: “Y vean qué original, discreto y elegante procedimiento discurrió para sacarme de situación tan desairada. Yo, como diablo que era en momento tan crítico, abrí al San Bernardo la boca y sin perder un segundo metí la cabeza al niño. Acto seguido lo hice yo mismo perdiéndome en las vueltas intestinales del manso animal” (Piñera, 1999: 200).

Este suceso da un giro al sentido del relato, hasta ese momento los hechos se habían expuesto predominantemente con ironía. Ahora se presenta un suceso irreal, que no obedece a ninguna lógica en comparación con lo considerado real o normal; pero que sería absurdo, por la imposibilidad del suceso frente a lo normal. Incluso linda con lo fantástico. Sin embargo, en la lógica y dinámica del texto lo absurdo prevalece. En este sentido, se aprecia cómo el protagonista expone la solución encontrada para escapar de la “multitud” que ya lo esperaba fuera del ascensor.

El personaje antropófago tiene esa idea salvadora, después de no encontrar una opción lógica para ocultarse. La forma de resolver y describir su situación de escape es de gran

frialdad, como si se tratara de algo natural, nada extraordinario. El protagonista encuentra en el cuerpo del San Bernardo el “lugar” para ocultarse. Paradójicamente, el caníbal es deglutido, momentáneamente, por un canino, y después de escapar de sus vísceras puede comerse a su presa. Podría mencionarse que el antropófago “al trascender estas correlaciones [entre cuerpo y razón] está construyendo para sí un universo propio en el que se responde al absurdo, con el absurdo, y al ilogismo de las convenciones con la lógica intransferible del yo” (Garrandés, 1993: 83-84).

De este modo el protagonista logra salvarse del gentío que desea despedazarlo, pero la multitud se lleva una sorpresa cuando las puertas del ascensor se abren y sólo ven al San Bernardo. Entonces, ellos recurren a la magia para tratar de explicar lo inexplicable. Así, el protagonista pasa a ser, además de “secuestrador”, “nigromante”. Asimismo, el protagonista acomodado en el vientre canino escucha gritos y furor por esta escena, él sólo espera a que llegue “el jefe de policía” y calme el alboroto, para que lleven a declarar a los padres del niño, y así poder escapar, pues “nunca se ha visto que un San Bernardo tenga algo que declarar”. Cuando ya todo está más tranquilo sale de interior

del perro y se pone a salvo para degustar a su víctima: “Esa noche tuvimos una cena deliciosa. De sobremesa le conté a mi mujer la extraña aventura” (Piñera, 1999: 201).

En síntesis, la mutilación y la autofagia son posibles desde la perspectiva de un cuerpo no jerarquizado, un CsO que transgrede la unidad. Los cuerpos fragmentados y la cosificación latente en la antropofagia implican una toma de distancia o transgresión de la organicidad, y ceden lugar a esa aparente frialdad destacada ya varias veces en estos textos. Los cuentos aquí analizados permanecen en esa suspensión de códigos como forma de cuestionamiento a la experiencia de la corporalidad, es decir, como mecanismo de construcción de un cuerpo transgredido.

Con el libro *Cuentos fríos* ya se conformaría en la narrativa de Piñera un elemento relevante y un rasgo de la misma: el interés por el cuerpo como aparato de experimentación del mundo y del sujeto, ya que no sólo es materia de sensaciones, sino de emociones. El cuerpo sería un “pedazo de carne espiritual” porque es lo tangible, perceptible, y una forma de comprobar la existencia y devenir del ser en el mundo, por tanto, también lo sería del entendimiento o la mente, Aquí sería pertinente

anotar las palabras de Artaud: “Para mí existe una evidencia en el terreno de la carne pura, y que nada tiene que ver con la evidencia de la razón. El eterno conflicto entre la razón y el corazón se resuelve en mi propia carne, pero en mi carne irrigada de nervios” (Artaud, 2005: 86). Al parecer, la configuración del cuerpo en los textos piñerianos comprueba cierta lógica del mundo narrado a partir de la corporalidad.

Epílogo

AL RECORRER LA NARRATIVA DE VIRGILIO Piñera, el lector puede encontrar en ella la configuración de un pensamiento crítico y una reflexión sobre temas que en su momento inquietaban al autor. Esto Piñera lo hace mediante el empleo de la ironía, del absurdo, lo grotesco y de aportes del existencialismo en sus obras.

Incansable, siempre comprometido con su trabajo y sus propuestas estéticas, Piñera experimenta la vida en la literatura. Mejor dicho, lleva la literatura a su vida, corporizándola en el acto de escritura. Como un motivo central de su modo de ser en el mundo. Su compromiso es poético, estético y crítico. En sus obras se aprecia un trasfondo crítico del entorno y del momento que vive, que está artificiosamente simulado por la preeminencia del acto literario.

Sin embargo, según Rodríguez Feo, la cuen-tística de Piñera es de las más personales, y en su caso vida y obra se entrelazan al grado que resulta difícil distinguir lo real de lo imaginario (Rodríguez, 1990: 110).

La construcción de un efecto provocador en sus obras radicado en la formulación estética de una postura crítica, se da por medio de la construcción de universos ficcionales, que conducen a reflexionar sobre la relación con el entorno desde la experimentación del cuerpo llevada al límite. Sin embargo, no se trata de una reflexión que refiera a entornos históricos concretos, sino a reformulaciones literarias de mayor alcance para pensar la manera de ser del sujeto-cuerpo en el mundo.

A pesar de las adversidades con las que creció, Virgilio Piñera mantuvo su postura estética. Para el cubano, la miseria, el hambre y su definida homosexualidad fueron factores que contribuyeron a su aislamiento en un entorno determinado por moralismos, que también excluían las expresiones artísticas que no entendían. Pese a ello, Piñera tendría, en la Isla, un periodo en su vida de modesta bonanza y de publicaciones individuales durante el régimen revolucionario. No obstante, este mismo régimen lo marginará por no seguir los parámetros

de la cultura oficial y de una estética comprometida con el gobierno de la Revolución. De ello se deriva la censura de su trabajo y el ostracismo al que fue orillado en el último periodo de su vida.

En Piñera, la ideología y el compromiso radican en la literatura y sus afectaciones a la vida y experimentación del mundo. A partir de sus obras literarias, se puede hacer especial énfasis en la corporalidad. La forma en cómo la experiencia del mundo se modifica, según diversas afectaciones padecidas por el organismo.

En los textos analizados de Piñera, el cuerpo mantiene un lugar central y define gran parte del microcosmos ficcional de estos relatos. Lo corporal tiene que ver con el entorno, la ambientación, las relaciones entre los personajes. En los textos, el desarrollo de la trama está vinculado estrechamente a lo corpóreo y su integridad. Así, el cuerpo es objeto de afectaciones que lo van configurando en el entramado, como la mutilación y la antropofagia. Todo ello, determina la manifestación de un cuerpo alterado por agresiones y autoagresiones, que derivará en la conjunción de elementos para delimitar un cuerpo violentado. En estas obras, el cuerpo se ve determinado por su naturaleza cárnica. Esto es, la evidencia en el mundo

narrado –y en un nivel extraliterario sería una reafirmación–, de que antes que nada somos cuerpo, mediante éste se experimenta el mundo y llega a definirse la forma de estar en él.

Por otro lado, la homosexualidad de Virgilio Piñera deriva en una aproximación a sus obras en relación con la forma de percibir, experimentar y sensibilizar su visión de mundo. Piñera fue consciente de su homosexualidad desde una parte muy temprana de su vida y lo señala en su escrito autobiográfico “La vita tal cual”, con una seguridad contundente al mencionar que las “tres gorgonas” que le marcan su vida desde siempre: “Claro que no podía saber a tan corta edad que el saldo arrojado por esas tres gorgonas: miseria, homosexualismo y arte, era *la pavorosa nada*. Como no podía representarla en imágenes, la representé sensiblemente” (Piñera, abril-junio 1990: 25). Más adelante, Piñera indica en el mismo texto:

Se explica muy bien que simbolizara inconscientemente la nada si se tiene presente que la materia que se oponía a mi materia no se podía combatir en campo abierto, sino que la lucha se desarrollaba en el angustioso campo de lo prohibido. No hubiera podido salir a la calle y declarar abiertamente nuestra hambre; infinitamente menos confesar, y lo que es más im-

portante, practicar, mi inversión. En cuanto al problema del arte, no era tan bárbara mi familia como para prohibírmelo, pero como en la niñez el futuro artista no lo es, y en cambio, sí es y nada más que pura sensación, sólo atina abrir una inmensa boca y sufrir las angustias del éxtasis (25).

En este sentido, la obra creativa de Piñera se verá permeada, influida por una manera de sensibilizar las cosas a partir de su homosexualidad. Sin embargo, esto no quiere decir que su literatura sea creada con el interés de subrayar en ella la homosexualidad. Por el contrario, acaso su trabajo se enfoca más en las potencialidades de la expresión literaria; para transmitir reflexiones más abarcantes, mismas que no ponen en el centro sus tendencias sexuales. Lo relevante es destacar los efectos estéticos literarios, particularmente la provocación como efecto reflexivo, vínculo entre la postura crítica y su obra, a la vez que reiteración de la distancia temática con su vida. Esto no quiere decir que en su trabajo no se vislumbren aspectos biográficos relacionados con esta parte de su vida. Resulta un factor relevante que es pertinente considerar al momento de acercarse a su trabajo. Sin embargo, no se traduce en un

elemento necesario para realizar una aproximación crítica de sus obras ficcionales, precisamente porque este autor ha optado por estetizar toda vivencia y circunstancia histórica. Su poética encarna estas experiencias, sin reducir su significado a ellas.

Bibliografía

- Adsuar Fernández, María Dolores, 2009, *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*, Universidad de Murcia.
- Anderson, Thomas F., 2006, *Everything in Its Place. The Life and Works of Virgilio Piñera*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- Andrade, Oswald de, 1981, *Obra escogida*, selección y pról. de Haroldo de Campos, cronol. de David Jackson, trads. Santiago Kovadloff, Héctor Olea y Mágara Rusotto, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Arcos, Jorge Luis (sel. y pról.), 2002, *Los poetas de Orígenes*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Arrufat, Antón, 1994, “Prólogo” en Virgilio Piñera, *Poesía y crítica*, México, Conaculta, pp. 11-41.
- _____, 1999, “Un poco de Piñera” en Virgilio Piñera, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, pp. 11-31.
- _____, 2009, “Un poco de Piñera, (recopilación antológica de Antón Arrufat)”, *República de las Letras* (Madrid), núm. 114, pp. 99-145. (Número dedicado a Virgilio Piñera).
- Artaud, Antonin, *El arte y la muerte/ Otros escritos*, trad. Víctor Goldstein, Buenos Aires, Caja Negra, 2005.
- Balderston, Daniel, 2002, “Piñera y cuestiones del canon, 1953-1990” en *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Rita Molinero (ed.), Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 463-470.
- Barquet, Jesús, 1992, *Consagración de La Habana. Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*, University of Miami.
- _____, 2002, “El inicio de una disidencia esencial en los años cuarenta: Virgilio Piñera como editor de *Poeta* y crítico generacional” en *Virgilio Piñera. La memo-*

- ria del cuerpo*, Rita Molinero (ed.), Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 365-381.
- Bianco, José, 1970, “Piñera, narrador”, en Virgilio Piñera, *El que vino a salvarme*, pról. de, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 7-19.
- Cervera, Vicente y Mercedes Serna, 2008, “Los cuentos de Virgilio Piñera: avatares de la fábula” en Virgilio Piñera, *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, (ed. de), Madrid, Cátedra, pp. 13-108.
- Cristófani Barreto, Teresa, 1995, “Los cuentos fríos de Virgilio Piñera”, *Hispanamérica* (University of Maryland), núm. 71, pp. 23-33.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, 2002, *Mil mesetas*, 5ª. ed., trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos.
- Espinosa Domínguez, Carlos, 2003, *Virgilio Piñera en persona*, La Habana, Unión, 2003.
- _____, 2002, “El poder mágico de los bifés” en Virgilio Piñera. *La memoria de un cuerpo*, Rita Molinero (ed.), Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 117-137.
- Esteban, Ángel, 2006, *Literatura cubana. Entre el viejo y el mar*, Sevilla, Renacimiento.

- G. Cortés, José Miguel, 1996, *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Garrandés, Alberto, 1993, *La poética del límite. Sobre la cuentística de Virgilio Piñera*, La Habana, Letras Cubanas.
- Gombrowicz, Rita, 2008, *Gombrowicz en Argentina. 1939-1963*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Gombrowicz, Witold, 2006, *Diario argentino*, 3ª. ed., trad. Sergio Pitol, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Laddaga, Reinaldo, 2000, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora.
- Leal, Rine, 2002, “Piñera todo teatral”, en Virgilio Piñera, *Teatro completo*, Letras Cubanas, pp. V-XXXIII.
- López Lemus, Virgilio, 2002, “Vida verdadera del poeta Virgilio Piñera”, en Virgilio Piñera. *La memoria del cuerpo*, Rita Molinero (ed.), Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 139-162.

- Molinero, Rita, 2002, "Introducción" (ed. de), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 17-25.
- Nancy, Jean-Luc, 2003, *Corpus*, trad. Patricio Bulnes, Madrid, Arena Libros.
- Padura Fuentes, Leonardo, 2002, "Historia de una salación: el destino trágico de Virgilio Piñera", en *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Rita Molinero (ed.), Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 95-101.
- Piñera, Virgilio, 1999, *Cuentos completos*, pról. de Antón Arrufat, Madrid, Alfaguara.
- _____, 2008, *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, ed. de Vicente Cervera y Mercedes Serna, Madrid, Cátedra.
- _____, 1998, *La isla en peso: Obra poética*, comp. y pról. de Antón Arrufat, La Habana, Unión.
- _____, 2000, *La isla en peso*, comp. y pról. de Antón Arrufat, Barcelona, Tusquets.
- _____, 1969, *La vida entera*, La Habana, UNEAC.
- _____, 2005, *La vida entera (1937-1977)*, ed. de Joaquín Juan Penalva, Madrid, Huerga y Fierro.

- _____, 2011, *Órbita de Virgilio Piñera*, sel. y pról. de David Leyva, La Habana, Unión.
- _____, 1994, *Poesía y crítica*, pról. de Antón Arrufat, México, Conaculta.
- _____, 1960, *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R.
- _____, 2002, *Teatro completo*, compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal, Letras Cubanas, 2002.
- _____, 2011, *Virgilio Piñera, de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, intr. de Roberto Pérez León, La Habana, Unión.
- _____, abril-junio de 1990, “La vida tal cual”, *Unión*, “Especial: *Virgilio tal cual*” (La Habana), año III, núm. 10, pp. 22-35.
- Rodríguez Feo, José, 1990, “Virgilio Piñera, cuentista”, *Hispanamérica* (University of Maryland), núms. 56-57, pp. 107-113.
- Rojas, Rafael, 2006, *Tumbas sin sosiego*, Barcelona, Anagrama.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen, 2004, “Antiestética y disidencia en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera”, en *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*, Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría coord., Madrid, Colibrí, pp. 191-206.

- Santí, Enrico Mario, 2002, "Carne y papel: el fantasma de Virgilio" *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Rita Molinero (ed.), Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 79-94.
- Torres, Carmen L., 1989, *La cuentística de Virgilio Piñera*, Madrid, Pliegos.
- Valerio-Holguín, Fernando, 1997, *Poética de la frialdad. La narrativa de Virgilio Piñera*, Lanham, University Press of America,.

Sobre el autor

ROGELIO CASTRO ROCHA (México). Profesor del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato, es integrante del Grupo de investigación: Estudios de poética y crítica literaria hispanoamericana perteneciente al mismo Departamento. Recientemente publicó el libro: *Lo fantástico y lo siniestro en Guillermo del Toro* (Universidad de Guanajuato, 2012). También es autor de varios artículos y ponencias sobre literatura hispanoamericana y sobre la relación entre la literatura y el cine. En actualidad imparte cursos en la Licenciatura de Letras Españolas y en la Maestría en Literatura Hispanoamericana de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guanajuato. Tiene como líneas de interés: la literatura hispanoamericana, la estética, la relación entre literatura y cine, la configuración del cuerpo en estas expresiones.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. José Manuel Cabrera Sixto

Secretario General

Dr. Manuel Vidaurri Aréchiga

Secretaria Académica

Mtra. Rosa Alicia Pérez Luque

Secretario de Gestión y Desarrollo

Mtro. Bulmaro Valdés Pérez Gasga

CAMPUS GUANAJUATO

Rector

Dr. Luis Felipe Guerero Agripino

Secretario Académico

Mtro. Eloy Juárez Sandoval

Director de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades

Dr. Javier Corona Fernández

Directora del Departamento
de Letras Hispánicas

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Virgilio Piñera, segundo título de la colección Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, se terminó de editar y digitalizar en marzo de 2013 en la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato.

El diseño de los forros es de Lilian Bello-Suazo. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Anuar Jalife y el autor.