



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca in
Lingue, culture e società moderne e Scienze del linguaggio
Ciclo 29°
Anno di discussione 2017**

***Virgilio Piñera o la inversión del imaginario insular.
El caso de “Presiones y diamantes”***

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-LIN /06

**Tesi di Dottorato di
FABIOLA CECERE, matricola 956082**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Enric Bou Maqueda

Supervisore della Dottoranda

Prof. ssa Susanna Regazzoni

ÍNDICE

Introducción	p. 1
1. La isla. Teoría y crítica	
1.1 Espacio insular y utopía	p. 8
1.2 El Caribe en su «insularismo» literario	p. 16
1.3 Hacia la propuesta cubana	p. 30
2. El pensamiento cubano	
2.1 José Lezama Lima: <i>Coloquio con Juan Ramón Jiménez</i> y la teleología de lo insular.	p. 36
2.2 Cintio Vitier: <i>Lo cubano en la poesía</i>	p. 41
2.3 Antonio Benítez Rojo: <i>La isla que se repite</i>	p. 46
2.4 Rafael Rojas: <i>Isla sin fin</i>	p. 51
3. Virgilio Piñera. Insularidad sin imaginarios	
3.1 La ruptura con lo contemporáneo	p. 59
3.1.1 Hacia el mundo	p. 62
3.1.2 Como nace la polémica	p. 65
3.1.3 La postura crítica	p. 69
3.1.4 Escribir sobre lo <i>otro</i>	p. 71

3.2 La teoría de la destrucción y la contradicción	p. 74
3.2.1 La negación de lo ineluctable. <i>El conflicto</i>	p. 78
3.2.2 «De la destrucción»	p. 81
3.2.3 Piñera, «no todo existencialista, ni todo absurdo»	p. 85
3.2.4 La batalla de Sísifo en la ficción piñeriana	p. 88
3.3 La realidad y la poética del cuerpo	p. 93
3.3.1 «Vida de flora»	p. 96
3.3.2 «Discurso a mi cuerpo»	p. 100
3.3.3 El realismo grotesco y la realidad popular	p. 104
4. Una literatura desplazada: <i>Presiones y Diamantes</i>	
4.1 De la poesía a la narrativa	p. 111
4.1.1 Nuevas posibilidades estéticas: la etapa argentina	p. 112
4.1.2 Una escritura de resistencia	p. 123
4.1.3 <i>La carne de René</i>	p. 127
4.1.4 <i>Pequeñas maniobras</i>	p. 132
4.2 <i>Presiones y diamantes</i>	p. 140
4.2.1 La historia	p. 144
4.2.2 Las ‘presiones’ invisibles en el modelo del panóptico	p. 146
4.2.3 La isla se vuelve encierro	p. 151

4.3 Un lenguaje sin horizontes p. 155

4.3.1 La «comunicación simulada» p. 158

4.3.2 La transferencia del miedo p. 161

4.3.3 *Rouge melé* o la distorsión del lenguaje p. 167

Conclusiones p. 176

Bibliografía de Virgilio Piñera p. 181

Bibliografía general p. 182

*Rodeada de mar por todas partes,
soy isla asida al tallo de los vientos...
Nadie escucha mi voz si rezo o grito:
Puedo volar o hundirme... Puedo, a veces,
morder mi cola en signo de Infinito.
Soy tierra desgajándose... Hay momentos
en que el agua me ciega y me acobarda,
en que el agua es la muerte donde floto...
Pero abierta a mareas y a ciclones,
hincó en el mar raíz de pecho roto.*

Dulce María Loynaz - «Isla», *Juegos de agua* (1947)

*No hay retorno:
el espacio cambia
el tiempo vuela
todo gira en el círculo infinto
del sinsentido atroz.*

Cristina Peri Rossi - «Gotan», *Estado del exilio* (2003)

Introducción

La presente investigación es fruto de la voluntad de ampliar las aproximaciones críticas sobre la producción literaria del autor cubano Virgilio Piñera (1912 – 1979). Su obra presenta una vastedad y una complejidad que ha sido abarcada por los estudiosos solo en parte. En Italia, donde la crítica carece de aportaciones en tal ámbito, el trabajo se propone como una contribución enriquecedora y se añade al conjunto de los estudios internacionales que, en las últimas décadas, están impulsando diversos acercamientos a la totalidad de la obra piñeriana. El autor es una figura central a la hora de acercarse a las letras cubanas. La pluralidad de su literatura, sus propuestas originales y su actitud intelectual transgresora aportan una entrega sustanciosa e innovadora a los procesos de formación de la literatura nacional cubana. Además, amplían el legado literario de las últimas generaciones de los escritores isleños.

La insularidad, con todas las metáforas que esta encierra, es el concepto a partir del cual se examinan algunos textos del escritor y, de manera más profundizada, la última novela escrita y publicada por Piñera en 1967, *Presiones y diamantes*. El título es el menos investigado por los estudiosos especialistas hasta ahora; los trabajos críticos acerca de la novela solamente consisten en un artículo de Luis Álvarez Álvarez en internet (www.cubaliteraria.com) y en algunos párrafos incluidos en ensayos que abarcan otras obras (por ejemplo, el de Christian Frías en la revista *La Sempreviva* de 2012, o el de James J. López en el volumen *Virgilio Piñera: el artificio del miedo* de 2012). Por lo tanto, el texto merece un rescate crítico y, además, representa el estadio final –extremo, bajo varios puntos de vista– de los hitos literarios que configuran la perspectiva insular del escritor.

En primer lugar se presenta el concepto de la insularidad desde su significación más literal hasta la simbología que adquiere en la escritura piñeriana: es decir, como el estado que resulta de la separación geográfica de una isla con respecto a un continente; como *topos* literario, donde convergen utopías y distopías; como aislamiento cultural sufrido por el propio Piñera por alejarse de las poéticas canónicas de la Cuba del siglo XX; como distanciamiento físico de los centros de poder (cultural, político, social) que el autor padece por razones tan literarias como personales; insularidad como percepción de encierro, geográfico e intelectual; como reclusión agobiante que estimula la creación de un discurso alternativo en el marco de las propuestas hegemónicas; como condición que traspasa todo nivel real y se traduce en la soledad y la marginación de los personajes

ficcionales en las obras de Piñera. La noción se propondrá como clave en el enfoque crítico usado, porque, a través de los significados heterogéneos que genera, permite analizar los textos del autor siguiendo perspectivas múltiples.

El trabajo se abre con una introducción a la materia, presentando las alegorías que las diversas tradiciones literarias y culturales, a lo largo de los siglos, han atribuido a la geografía insular, dando lugar a un imaginario variado. Los paradigmas que se hallan en las obras de Thomas More, Tommaso Campanella y Francis Bacon son los arquetipos a partir de los cuales es posible examinar las metáforas, idílicas o infernales, expresadas por los espacios insulares en las literaturas del siglo XIX y XX. Los tres textos primordiales, además, dan comienzo a la proliferación de relatos míticos relacionados con las islas del Caribe, lugares donde por antonomasia se transfieren utopías e imágenes paradisiacas después de los viajes de los españoles, a pesar de estar a menudo trastocadas, como recuerda Alfonso Reyes. Por lo tanto, se pasa revista las simbologías asignadas al continente americano desde su ingreso en el pensamiento occidental. Los rasgos propios de una isla se trasladan desde un nivel real a uno ficcional y adquieren connotaciones específicas en referencia con el contexto determinado de quien escribe. Se introduce, por ende, la noción de espacios insularizados, cuyos caracteres formales contribuyen a fundar un lugar y un discurso alternativos e independientes. En este sentido es fundamental circunscribir el ámbito de análisis a los textos de las literaturas hispanoamericanas que abundan en ejemplos de este género. Los ensayos de Pedro Henríquez Ureña y los de Alfonso Reyes sobre la utopía insular relacionada con el discurso literario hispanoamericano, las aportaciones de crítica literaria de Fernando Ainsa sobre las representaciones de la 'isla-posible' y los estudios antropológicos de Gilbert Durand constituyen el apoyo crítico más relevante para hacer un extenso repaso sobre el entramado metafórico que, a lo largo de los años, las ficciones construyen a través de la geografía insular.

Esta perspectiva universal permite enfrentar el concepto de la insularidad a través de determinadas premisas teórico-prácticas. A continuación, la temática se aborda desde lo general (el discurso insular caribeño) y desde lo particular (la propuesta cubana). El apartado ofrece ejemplos narrativos y líricos de los autores caribeños que formulan algunas propuestas originales sobre la manera de pensar y vivir los confines isleños desde su interior. Estos configuran un espacio identitario diferente, en continuo movimiento, y una experiencia histórica y cultural identificadora, como afirma Ana Pizarro (*El*

archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy). A partir de la noción de «insularismo» sugerida por el puertorriqueño Antonio Pedreira en 1934 (*Insularismo*), para referirse a la condición limitadora de un sujeto isleño, se analizan textos de las literaturas de Puerto Rico, Martinica, Santo Domingo y del Caribe francófono. Las teorías de carácter antropológico y filosófico de Frantz Fanon, Edouard Glissant y de sus seguidores permiten reflexionar sobre el discurso insular antillano. Este, basado en una poética de la relación entre elementos culturales e identitarios heterogéneos, dirige su interés hacia el concepto de archipiélago. El mapa conceptual se concluye con algunas aportaciones teóricas cubanas que se ocupan de representaciones insulares, relacionadas con la esencia del ser cubano (Fernando Ortiz y Jorge Mañach, por ejemplo). Estas posibilitan el tránsito, en el segundo capítulo, hacia estudios clave del pensamiento crítico cubano. Los autores escogidos son José Lezama Lima –protagonista, junto con Piñera, de un verdadero contrapunto intelectual y conceptual– con su teleología insular, planteada en el coloquio con Juan Ramón Jiménez en 1937; Cintio Vitier, cuyo análisis histórico y literario sobre la expresión de la cubanidad se funda en el estudio de la poesía nacional; Antonio Benítez Rojo, autor de una contribución novedosa sobre las culturas del Caribe, definidas como las más huidizas de la postmodernidad; Rafael Rojas, quien reinterpreta la historia de la construcción discursiva de la nación cubana brindando datos historiográficos y ensayísticos.

Todas estas referencias, que se despliegan como un abanico, permiten ubicar la postura específica de Piñera respecto al concepto de insularidad, donde el autor muestra su ‘aislamiento’ en el marco de las nociones predominantes, antillanas y cubanas. Desde el tercer capítulo el estudio se encauza hacia la perspectiva del autor, que defino como una ‘insularidad sin imaginarios’, porque se muestra transgresora, atrevida y por lo tanto marginal entre los modelos identitarios contemporáneos. Estos últimos apuntaban a un proyecto conciliador entre nación e historia o nación y poesía (de manera especial, me refiero a las del grupo alrededor de la revista *Orígenes*, en el que estaban José Lezama Lima y Cintio Vitier, entre otros). Considerado, por gran parte de la crítica, como un dramaturgo pionero del teatro del absurdo y de la crueldad, el cual se formalizará en Europa con Beckett, Jarry e Ionesco, Piñera practica todos los géneros literarios: poesía, teatro, ensayo, narrativa, autobiografía, además de ser traductor y miembro de importantes revistas culturales de la isla (*Espuela de Plata*, *Orígenes*, *Ciclón*, *Lunes de Revolución*). Su ruptura con los códigos literarios contemporáneos, que se muestra desde

la primera producción, nace de un auténtico imperativo intelectual y categórico expuesto en la mayor parte de su obra ensayística: problematizar todo postulado preestablecido o aceptado de manera automática en la sociedad de las letras. El cuestionamiento de la realidad y la exploración de espacios extraños y dimensiones insólitas son los primeros elementos que se traen a colación para defender el imaginario insular de Piñera. En este capítulo los ejes temáticos son los conceptos críticos de destrucción y contradicción que, planteados por el propio autor en los años 40, constituyen el punto de partida para analizar la dialéctica entre contenidos fundamentales en la obra piñeriana: lo absurdo, el existencialismo, el dualismo carne-cuerpo, la lógica fría que sostiene la ficción, la irrupción de lo grotesco y de lo popular en la lírica, el sarcasmo despiadado.

Los textos que se seleccionan son algunos cuentos y poemas de los años 40, entre los cuales elijo los más conocidos y estudiados («La isla en peso», «Las Furias») junto con los menos destacados por la crítica hasta ahora. El objetivo es establecer un conjunto de principios que puedan sustentar la visión insular del autor. Esta se denuncia como precaria e inmanente, lejos de cualquier fe, teoría salvífica o trascendencia que justifiquen la percepción asfixiante del isleño, debida al estar rodeado por el «agua por todas partes» (como diría el propio Piñera). Esta, calificada como «maldita» en diversas ocasiones, es la primera imagen, literal y alegórica a la vez, en que convergen todos los obstáculos que el autor percibe por ser un sujeto ‘aislado’. Desde los primeros versos de *La isla en peso* (1943), Piñera practica una incesante búsqueda para descubrir –y escribir– «el peso de su isla / el peso de una isla en el amor de un pueblo» (*La isla en peso*, 1998)

En cuanto al estado de la cuestión, los estudios sobre la biografía y la poética del autor elegidos en este capítulo son trabajos que se acercan a la obra piñeriana desde varias perspectivas (histórica, cultural, filosófica, del análisis textual) y que examinan las categorías estéticas empleadas por el autor, a menudo en continuo diálogo con las de sus contemporáneos. Me refiero a los volúmenes escritos y/o compilados por Antón Arrufat –albacea literario del autor–, Alberto Abreu, Enrique Saínez, Alberto Garrandés, Vicente Cervera Salinas, María Dolores Adsuar Fernández, Gema Areta Marigó, Roberto Pérez León, Humberto López Cruz, Manuel Fuentes Vázquez, Rita Molinero, Amado Del Pino, además de las revistas que le han dedicado enteros números o sustanciosos apartados en épocas recientes. Se trata de *Unión*, *República de las Letras*, *Encuentro de la Cultura Cubana*, *La Habana Elegante*, *Revolución y cultura*, *La Siempreviva*. La investigación de este capítulo se lleva a cabo también a través del soporte interpretativo ofrecido por

textos de teoría y crítica literaria, sociología, filosofía y psicología para entender cuestiones esenciales que modelan la escritura del autor. A este propósito son interesantes la teoría existencialista del ‘vivir de manera auténtica’ de Heidegger (*Ser y tiempo*), el planteamiento sobre ‘el hombre absurdo’ de Albert Camus (*El mito de Sísifo*), la propuesta de Umberto Galimberti sobre las relaciones entre cuerpo, naturaleza y cultura (*Il corpo*), el trabajo pionero de Mijaíl Bajtín sobre el realismo grotesco y la cultura popular (*La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*) y la reflexión crítica que Octavio Paz hace sobre el fin de la vanguardia y el nacimiento de la posmodernidad («La tradición de la ruptura», en *Los hijos del limo*).

Esta primera incursión en la obra y la poética de Piñera permite introducir el cuarto capítulo, dedicado a la producción novelística del autor. Más concretamente, se investiga sobre la ‘escritura de resistencia’ que el autor articula en *La carne de René*, *Pequeñas maniobras* y *Presiones y diamantes*. Las nociones de Roland Barthes (*El grado cero de la escritura*) sobre la ‘entrada en acción’ de cada escritor en el momento de emplear determinados estilos y lenguas resultan productivas a la hora de elegir una metodología crítica. Para contextualizar la producción novelística del autor, es necesario trazar una panorámica sobre las nuevas posibilidades estéticas experimentadas por el autor durante sus viajes a Argentina y las relaciones literarias que cultiva. A partir de *La carne de René* (1952)¹ y pasando por *Pequeñas maniobras* (1963), gran parte de este apartado se dedica a *Presiones y diamantes* (1967). Las distintas formas de resistencia que los personajes de los primeros dos textos muestran en su trayectoria confluyen en el mundo asfixiante y claustrofóbico de la última novela. La resistencia planeada por el protagonista de *Presiones y diamantes* se analiza como paradigma de una insularidad que se vuelve encierro e inmovilismo (en más de un sentido metafórico). El hombre, el único que lucha contra el miedo y la sociedad paralizada, queda aislado por todos y se erige en símbolo de obstinación.

El autor construye un espacio narrativo que se puede leer a partir del modelo del panóptico de Michel Foucault, siendo un sistema coactivo que, de manera tácita, produce agresividad y opresión entre los sujetos. Desde esta perspectiva se investigan las estrategias y los rasgos ficcionales de una isla que se transforma en cárcel y que levanta

¹ El libro ha sido la única obra de Piñera traducida al italiano, publicada en 1988 (Il Quadrante Edizioni, Torino). Ahora el texto está fuera de catálogo.

muros intransitables (e invisibles) alrededor de sus habitantes. El lenguaje de los personajes, por ejemplo, vaciado de todo sentido, es uno de los parámetros examinados para estudiar la peculiar representación del miedo y el rechazo firme ante la amenaza de lo exterior. Los estudios antropológicos de Ernest Becker y los psicoanalíticos de Anna Freud sobre el acto de ‘transferencia’ del medio permiten interpretar los traumas y las consecuencias causados por la percepción del encierro. El proceso, que se rastrea en otras ficciones aunque con procedimientos distintos, se relaciona con una de las estrategias básicas en Piñera: la ruptura con la seriedad que condena todo tipo de exigencia oficial e institucional. El estudio de Jorge Mañach sobre el choteo, por lo tanto, es uno de los puntos de partida para analizar las reacciones de los personajes de Piñera ante el juego de poder en el que están metidos. A este propósito, se evidencian otras obras (narrativas y teatrales), de los años sesenta y setenta, donde el autor ilustra su peculiar experimentación con el lenguaje ficcional. Este análisis intertextual demuestra que Piñera se inserta con razón en el ‘absurdo comunicativo’ explicado por Howard Quackenbush. De esta manera, el nivel lingüístico de *Presiones y diamantes* se configura como el último ámbito de investigación para entender cómo se transforma la trayectoria de la perspectiva insular del autor, cuáles son sus motivos estéticos, junto con sus razones históricas. Lo cierto es que esta visión, en última instancia, adquiere rasgos propios de una relación de poder invisible, asfixiante y claustrofóbica.

Finalmente, en las conclusiones del estudio, se tratará de exponer las posibilidades estéticas que la representación ficcional de la isla piñeriana, en su último periodo de escritura, abre y plantea.

Capítulo I
La isla. Teoría y crítica

1.1 Espacio insular y utopía

Desde tiempos remotos el espacio insular es un arquetipo fuente de inspiración para las connotaciones más distintas en la mitología, la literatura, la psicología, la filosofía, el arte. Cualquiera que sea la dimensión –un islote o una isla-continente– este *topos* siempre ha sugerido un imaginario simbólico y utópico relacionado con múltiples perspectivas, tanto vinculadas a las representaciones dichosas e idílicas de un lugar paradisíaco, como a aquellas más sombrías de un universo cerrado, cuyas fronteras se perciben como obstáculos asfixiantes.

Como es sabido, la geografía insular ha inspirado las fantasías más poderosas y ha hecho de este arquetipo uno de los principales referentes para el desarrollo de una simbología antropológica (Gilbert Durand, 1960), la cual permite al hombre, ya en los primeros años de vida, expresarse a través del lenguaje y un contexto social establecido. Una simbología que ha producido imágenes emblemáticas en todo tipo de ficción: la de una sociedad ideal más justa y equilibrada, del exilio (voluntario u obligado), la de la huída del sujeto frente a dificultades o dudas existenciales, la de un rincón del mundo donde realizar proyectos. El hecho de estar ‘aislada’ es el primer atributo del que han nacido las idealizaciones más diversas, el que confiere al lugar la peculiaridad para ser considerado el más adecuado espacio utópico. Las fronteras rodeadas por el mar y la lejanía de lo continental son las características topográficas principales que han dado origen al imaginario de un lugar de resolución para el sujeto que se acerca a la isla o de deseo para quien sólo la imagina, ya que ésta se configura como un ‘más allá’. Su distancia de la tierra firme la convierte en un espacio donde en potencia puede realizarse todo tipo de leyenda, maravilla, utopía. A menudo de protección, puesto que un espacio cerrado, con fronteras bien definidas, donde el sujeto se siente familiar como en su hogar (Gaston Bachelard, 1965), se convierte en un lugar de resistencia contra cualquier tipo de peligro.

Algunas de las representaciones más frecuentes en las tradiciones literarias y culturales permitirán hacer un recorrido rápido por los diversos significados del imaginario insular. Es necesario recordar que estas construcciones metafóricas se originan desde un punto de vista ‘continental’, el que mira a los márgenes, es decir a islas lejanas.

Diversas culturas y religiones sitúan el mundo del más allá en una isla, o al menos en un lugar con barreras acuáticas, como en la antigua Mesopotamia o en el Egipto faraónico; los Aztecas, por ejemplo, creían que, para llegar al inframundo Mictlán, los muertos tenían que superar ríos y lagos, además de otras pruebas, como en el Más Allá de los

Mayas; el Tártaro de la mitología greco-latina era un lugar más profundo incluso que el Hades, rodeado por los ríos infernales Aqueronte, Estigia, Lete y Flegetonte². La Grecia de Homero, a través de los viajes de Ulises por las islas del Mediterráneo, funda el imaginario insular de un microcosmos encerrado y replegado sobre sí mismo, que no es otra cosa que la representación de la madre, de la virgen y, por extensión, de la condición femenina³. Simbología empleada más tarde desde el punto de vista psicológico, antropológico y mitológico, para los cuales la isla es alegoría del vientre materno, un mundo mítico y hermético (Durand 1981: 228). A partir del siglo XIII la literatura caballeresca de tradición céltica influye en la imagen de la isla como reino maravilloso y de abundancia, sobre todo en los relatos relacionados con las leyendas del Rey Arturo, imaginario que será trasladado en los viajes hacia el Nuevo Mundo. La tradición medieval ha enriquecido esta connotación y las características paradisíacas se han potenciado, porque las islas de espacios de prodigios o de descubrimiento se convierten en espacios de purificación espiritual o de conversión. El ejemplo mayor es la isla-Purgatorio de Dante, una montaña que surge en el medio del mar, desde cuya cima se alcanzan directamente las esferas celestes.

La ubicación poco estable de la isla, estando rodeada por el agua, fuerza incontrolable de la naturaleza, funda otras alegorías relacionadas con su carácter 'indeterminado'. Como no queda anclada ni sujeta a algo, adquiere un estado evanescente, típico de los paraísos perdidos y destino perfecto para los exploradores, destacando en primer lugar el joven Jim Hawkins de *La isla del tesoro* de Stevenson (1883), que ha contribuido de manera significativa al imaginario popular y a las rivisitaciones propuestas por algunos autores hispanoamericanos en el siglo XX⁴.

En todos estos casos hay un modelo espacial-temporal independiente, que se sitúa más allá de límites geográficos conocidos y se autorregula, donde es más fácil proyectar elementos de fantasía. Desde la isla legendaria de Platón, Atlántida, se van desarrollando estos atributos. Su propuesta utópica es recuperada por muchos escritores de las épocas

² Virgilio lo describe en Libro VI de la *Eneida* como un lugar gigantesco, rodeado por el ardiente río Flegetonte y triples murallas para evitar que los pecadores escapen de él.

³ Las islas homéricas tienen nombres femeninos, muchas son islas-refugio (donde vive la Maga Circe) y otras islas-hogar, que consuelan y afligen a la vez, como la de Penélope, quien recuerda y espera a su esposo ausente.

⁴ Niall Binns (2001) estudia algunos ejemplos: en los poemas de «Blin Pew» de Jorge Luis Borges, «Cartagena de Indias» de Eliseo Diego y «En la última página de un libro de Robert Louis Stevenson» de Jorge Teillier las presencias de *La isla del tesoro* son tangibles

siguientes, en primer lugar por los renacentistas: *Utopía* de Thomas More en 1516 marca la entrada en literatura del término y la conciliación de ficción y utopía en el diseño del espacio insular, porque la decisión del rey Utopos de cortar el istmo que une la isla de Abraham con el continente es el primer ejemplo de una insularidad creada artificialmente por los hombres. Una isla construida por voluntad humana es una utopía querida y ‘fabricada’. En 1602 la *Ciudad del Sol* de Tommaso Campanella, obra teocrática y comunista a la vez, propone un nuevo orden político, social y religioso, cuyas fuerzas, según las enseñanzas filosóficas de Telesio, pueden ser sólo la cultura y una educación rigurosa de los pueblos que hagan frente a la explotación de la clases ricas. *La nueva Atlántida* de Francis Bacon, ofrece, en 1627, en cambio, la primera utopía tecnológica de la era moderna, más concretamente la imagen de una sociedad autóctona de isleños no contaminados, todos ellos ocupados en actividades para el avance científico.

Estos tres modelos insulares establecen el elemento esencial del mensaje utópico comunicado por el texto que reside en el constante diálogo con su lectores y el propio contexto sociocultural, que aquellos reconocen en la clara relación con lo representado. La mayoría de los relatos del género nacen en circunstancias de crisis política, social o económica. En un estudio sobre el tema, María Nieves Alonso y su grupo de investigación escriben: «En el texto de Moro, así como en la mayor parte de los textos que incluimos dentro del género utópico, las descripciones exhaustivas de las sociedades felices constituyen gran parte de la narración, de ellas depende en gran medida el potencial crítico de la obra, en tanto la capacidad de representar persuasivamente el mundo imaginario determina su contrastación con el mundo real» (Alonso 2005: 41).

Las obras de Moro, Campanella y Bacon han sido un modelo para versos de poetas, dibujantes de mapas medievales, viajeros y cronistas. En particular los orientados hacia el continente americano descubierto por Colón, artistas y constructores de utopías varias. A lo largo de los siglos, estas se han construido sobre puntos de vista diferentes: por ejemplo, el arquetipo insular se convierte en espacio ideal para hacer sátira, como las islas de Jonathan Swift, o en lugares que desafían la civilización del hombre occidental, desarrolladas a partir del modelo robinsoniano de Daniel Defoe, que James Joyce consideró el prototipo del colonialismo británico.

El aislamiento también posibilita la experimentación científica, sea prodigiosa o aterradora, sobre todo desde el siglo XIX: es el caso de *La isla del Doctor Moreau* (1896) de H. G. Wells, que al mismo tiempo invierte el mito de la maga Circe y recupera el

precedente de Robinson Crusoe, presentando a un científico que transforma los cerdos en hombres para civilizarlos; o *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, cuyo personaje inventa un dispositivo que fabrica imágenes ilusorias para garantizar la inmortalidad de los seres de la isla, alterando y duplicando la realidad entera, el tiempo, las experiencias. La novela expone también otras metáforas relacionadas con este universo cerrado y autorregulado, en este caso activado por Morel: la posibilidad de los simulacros de crear ilusiones que puedan vencer la muerte o la ilusión de la misma literatura de contar historias y mundos paralelos (Bueno 2001). Además, la súplica del protagonista para que la imagen ficticia de la mujer amada se siga proyectando, se puede leer como el intento de eternizar el amor y el arte, siempre perseguido por el hombre a través de la ficción.

Otra forma del *topos* insular nace en un imaginario opuesto a la visión idílica: en este caso los principios fundadores del *locus amoenus* son los mismos que engendran metáforas funerarias, las de un espacio opresivo, que en algunas circunstancias puede llevar a la locura o al fracaso. La gran masa de agua que aumenta la lejanía y las fronteras cerradas crean una atmósfera asfixiante, temáticas que se examinarán en las literaturas del Caribe, aunque las primeras imágenes atribuidas a América en el siglo XV son las de un lugar de abundancias de riquezas y naturaleza benévola. El escritor mexicano Alfonso Reyes, en “El presagio de América” (*Ultima Tule*, 1942), retoma las leyendas renacentistas desarrolladas a partir de Thomas More y afirma que éstas fueron los relatos míticos en que más se apoyaron las crónicas de los primeros viajeros del Nuevo Mundo. El viaje de Colón inaugura una serie de narraciones utópicas que tienen como objeto las islas americanas desconocidas, y por tanto un imaginario europeo que durante mucho tiempo ha sido alimentado por creencias deformantes.

Fernando Ainsa, estudioso apasionado de la simbología que genera el espacio insular, explica que el continente americano, desde su ingreso en el imaginario occidental, ha sido pensado en las más variadas representaciones de ‘isla-posible’, siendo un continente aislado por dos océanos, que encierran selvas y montañas, paisajes urbanos y rurales de distintas conformaciones (Ainsa 2001). Una de estas es la de ‘isla de tierra firme’, es decir reconocible no solo por sus connotaciones geográficas, sino por ser un «particular conglomerado de simbología mítica que ha buscado autonomizarse, al mismo tiempo que ha fundado otra realidad» (Ainsa 2001). En este caso los caracteres formales cambian, pero la intención utópica permanece. La ‘isla de tierra firme’ se presenta sin límites

definidos o fácilmente identificables por el lector, no es un espacio rodeado por el mar, sino ‘insularizado’ en cuanto espacio concreto en que se construye un equilibrio, unas reglas, un proyecto alternativo con respecto a lo general o a lo lógico. Un islote urbano autosuficiente.

Estos espacios ‘insularizados’ abundan en la literatura hispanoamericana, cada uno con sus referencias y alegorías que sin duda se relacionan con la búsqueda de una identidad muchas veces alterada por los países conquistadores de Europa, además del deseo de encontrar una realidad más acogedora. En este campo, los escritores iberoamericanos han manejado la ficción como el instrumento privilegiado para ellos en aras de la consecución de la emancipación mental y el logro de la expresión propia.

Piénsese en los bosques literarios y, concretamente, en los muchos cuentos de Horacio Quiroga ambientados en Misiones, un lugar *otro*, lejano e íntimo para el autor con respecto a la ciudad de Buenos Aires. La predilección por la naturaleza salvaje y el abandono de las comodidades urbanas estimulan al escritor en la creación de una armonía que es propia de la selva, nada pacífica pero unitaria, rasgo constitutivo de todos los lugares clausurados y recogidos, cuyo horizonte se cierra por sí mismo (Durand 1960). En *Cuentos de la selva* (1918) esa unidad se refleja en los diálogos imaginados en que participan todos los animales. En la colección *Los desterrados* (1926) la selva, como zona aislada y fronteriza, es un lugar desafiante para los personajes –a la manera robinsoniana– que llegan a Misiones no por su paisaje paradisíaco, sino por la posibilidad de trabajo. Asimismo, se reencuentra el amor por un espacio cerrado y salvaje en las novelas de Mario Vargas Llosa: la selva peruana es uno de los escenarios de *La casa verde* (1966), lugar a pocos pasos de la civilización urbana sin embargo apartado de esta, porque se configura como refugio donde dominan «la exuberancia vegetal, el color verde, tribus que aún no han entrado a la historia, instituciones y costumbres que parecen supervivencias medievales» (Vargas Llosa 1971: 4). El motivo del viaje a través de la selva constituye también el núcleo de *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, quien recupera una de la más antiguas tradiciones literarias narrando un viaje que simboliza un itinerario espiritual y de aprendizaje histórico y político. El recorrido a través la geografía americana, donde todavía es palpable un ideal de paz y armonía, marca la búsqueda que se refleja en las aventuras de Ulises, de Dante y de tantos héroes legendarios.

Piénsese en los espacios urbanos que funcionan como microcosmos, en Comala de *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, un pueblo fantasma pero bien circunscrito, de penumbras y misterios, que tiene rasgos distópicos y se parece a un paraíso perdido en el infierno; en la Santa María de Juan Carlos Onetti, un mundo autosuficiente que se funda y evoluciona de *El pozo* (1939) a *La vida breve* (1950) como una dimensión paralela que ofrece reparo a su hastío y la posibilidad de vivir según sus propias imaginaciones. El más emblemático y explorado por la crítica es sin duda Macondo de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, ese pueblo-isla que recorre la literatura del autor colombiano mucho antes del éxito de la novela, y donde se juntan la realidad geográfica e histórica de Aracataca con su lugar mítico. Fuera del poblado de Macondo los habitantes se sienten amenazados por lo incomprensible o lo peligroso para el bien de la vida comunitaria instaurada y las notas más específicas de su identidad. Un año antes se publicaba *Paradiso*, de José Lezama Lima, una novela compleja que ofrece al lector un territorio mítico y utópico que, en última instancia, no es otra cosa que el texto, la creación literaria en sí misma. El único paraíso del que habla el escritor cubano es el generado por la palabra, y por eso inmortal.

El dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884 – 1946) es uno de los primeros críticos que reflexiona sobre la utopía insular relacionada con el discurso literario hispanoamericano. La temática constituye uno de los ejes centrales de sus ensayos humanísticos. El autor considera el concepto de utopía como uno de los más importantes legados de Grecia a la civilización occidental, especialmente en relación con la posibilidad de imaginar una sociedad mejor y alcanzarla a través de la acción humana. Lo que postula Henríquez Ureña no es el ideal de una comunidad autosuficiente y cerrada, sino una sociedad que encuentre en la presencia de la antigüedad clásica y de la cultura helénica un necesario punto de partida para alcanzar valores auténticos (Guerrero Guerrero 2001). El crítico plantea esta teorización sobre todo a partir del ensayo «La utopía de América» escrito en 1925 y la desarrolla en los primeros trabajos recogidos en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1936). «El pueblo griego da al mundo occidental la inquietud del perfeccionamiento constante» (Henríquez Ureña 1989: 6-7), significa que este proceso de mejoramiento crea la historia si mira al pasado, crea utopías si mira al futuro. El planteamiento de Ureña no es sólo quimérico, sino sobre todo humanista, porque implica el elemento antropológico como rasgo determinante para conseguir una sociedad mejor, utópica. Por eso su discurso inserta a América en la cultura universal: su objetivo es

devolver a las utopías caracteres plenamente humanos y espirituales: la práctica de la inteligencia, del sentido estético y de la sensibilidad del hombre libre son, a su juicio, condiciones fundamentales para entrenar el espíritu y encontrar la justicia social, de manera que desaparezcan las tiranías políticas, económicas y toda forma de institución prisionera para los pueblos (Henríquez Ureña 1989: 7).

Sobre este eje temático, y asumiendo la propia tradición y la aceptación del carácter típico americano, Henríquez Ureña escribirá los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Sobre todo en los primeros, el crítico expone su rechazo hacia todo discurso americanista propuesto por quienes favorecen la resistencia a lo europeo, solo confiando en fuerzas autóctonas excluyentes. «Todo aislamiento es ilusorio» (1960: 249), subraya Henríquez Ureña, puesto que la historia de la organización espiritual de América Latina le muestra que incluso la declaración de independencia literaria lanzada por Andrés Bello fue considerada europeizante años después. Además, la misma Grecia, «madre de tantas invenciones estupendas» (249), se forjó perfeccionando los paradigmas de otras civilizaciones antecesoras o contemporáneas, acercándose a cánones diversos para encontrar un ejemplo y, así, reformular una dirección de camino propia para ‘hacerlo mejor’. Al mismo tiempo, Pedro Henríquez Ureña reconoce la importancia del carácter nativo al considerarlo el factor primario de toda creación americana. Pertenecer al mundo latino, y por ende occidental, significa, a juicio del crítico, permanecer en una herencia que interviene solamente en las formas de la cultura que miran a un «centro orientador», en este caso europeo, y no perjudicar «el carácter original de los pueblos que viene de su fondo espiritual, de su energía nativa» (251). También compartir el idioma con España tiene que ser un estímulo para los americanos en su intento de buscar un acento propio, inconfundible. Justamente en esta búsqueda nacen las expresiones más originales del americanismo. Atento a una crítica mesurada, pero al mismo tiempo consciente de la necesidad de innovación que tal vez las generaciones jóvenes esperan, los ensayos de Pedro Henríquez Ureña resaltan el poder de la cultura en la construcción de una utopía nueva reservada a América Latina. El legado de la clasicidad se convierte en el aporte más relevante que el mundo hispánico ha dejado en el Nuevo Mundo, por ser instrumento epistemológico a través del cual el discurso hispanoamericano puede independizarse.

En el ámbito de la narrativa más reciente los rasgos utópicos y distópicos del *topos* insular toman formas diferentes y se vinculan a muchos referentes a la vez. La compleja novela *El limonero real* (1974) de Juan José Saer, por ejemplo, es un modelo de ficción que

encuentra en la figura de la isla su expresión más extrema, donde la temporalidad lineal es abolida a favor de una obsesiva repetición: en un pueblo isleño de las afueras de Santa Fe, el protagonista Wenceslao narra la aparición de la isla de manera reiterada. A menudo el lector se encuentra en rutas que llevan hacia espacios vacíos y marginados, donde la esperanza de una tierra promisoría está reemplazada por un futuro de espera. También es el caso de *Patagonia express* (1995) de Luis Sepúlveda, el largo viaje que el autor, ya exiliado de Chile, emprende por los desolados territorios de Patagonia y de Tierra de fuego. Al año siguiente, en 1996, la escritora nicaragüense Gioconda Belli publica su versión de la utopía en *Waslala*. Esta es una ciudad legendaria fundada por algunos poetas, entre los cuales los padres de la protagonista Melisandra, una ciudad que parece haberse esfumado, dejando sólo la huella de un ideal imposible. En toda la novela se piensa en Waslala como en la posibilidad de cambio para un país devastado por las luchas intestinas y el desprecio de la comunidad internacional (clara reproducción de Nicaragua). En particular, funciona como destino de un viaje a la semilla, a la manera carpenteriana, regreso hacia el útero materno, meta deseada de cualquier exilio insular (Durand, 1960). Además de relacionarse con las utopías y las antiutopías, algunas de estas construcciones metafóricas se colocan en el marco de los espacios ‘heterotópicos’ (Foucault, 2010). En el sentido que les da el filósofo francés de utopías ‘ubicadas’, estos lugares son *otros* respecto a los de referencia, a veces por sus rasgos opuestos o negativos, y no superan el nivel de la realidad y de la reconocibilidad. Son «contra-espacios» bien localizados, que responden al espacio social, el de la cotidianidad de los hombres, de manera mítica y real al mismo tiempo. Son «utopías que tienen un lugar preciso y real, un lugar que podríamos situar sobre un mapa; utopías que tienen un tiempo determinado, un tiempo que podemos fijar y medir según el calendario de todos los días» (Foucault 2010: 22)⁵.

Los ejemplos podrían ser muchos. Estructuras ficcionales y metáforas insulares contribuyen a armar un mapa de ‘islas posibles’, en continua transformación. Su imagen se modifica a lo largo de los años, de las literaturas, de los procesos históricos, y en el siglo XX los rasgos de una tierra dichosa se difuminan, cambian y dejan espacio a otras interpretaciones. Las palabras de Luis Sepúlveda resuenan en toda su esencia: «En otro

⁵ El pasaje siguiente del texto incluye ejemplos aclaradores: «Estos contra-espacios, estas utopías localizadas, los niños las conocen perfectamente. Por supuesto, es el fondo del jardín, es el ático o mejor todavía es el campamento de Indios alzado en el centro del ático, o aun, es -los jueves por la tarde- la inmensa cama de los padres. Es sobre esa gran cama que descubrimos el océano, donde podemos nadar entre las cobijas; y entonces, esa gran cama, es también el cielo, donde podemos saltar sobre los resortes; es el bosque donde podemos escondernos; es la noche, donde nos volvemos fantasmas entre las sábanas; es el placer, al fin, por el que, a la vuelta de los padres, vamos a ser castigados» Foucault, Michel (2010: 22).

tiempo fue tan fácil llegar al país de la felicidad. No estaba en ningún mapa, pero todos sabíamos llegar. Había unicornios y bosques de marihuana. Tenemos la frontera extraviada» (Sepúlveda 1995: 43).

1.2 El Caribe en su «insularismo»⁶ literario

Hay una zona de América Latina donde la determinación geográfica de la isla genera una peculiar mentalidad, relacionada con la manera de enfrentar el cosmos. Son los países caribeños, cuyos escritores se han formado en la insularidad, concepto que va más allá de los límites geográficos, porque designa una experiencia cultural y se constituye como la conformación de una perspectiva identificadora. Ana Pizarro, en el prólogo de *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy* (2002), define esta zona de América como «un espacio identitario diferente, en movimiento, en instancias de negociación, de aceptación, rechazo y transformación entre dos y a veces más culturas» (Pizarro 2002: 13). Se podría añadir que son términos que en primer lugar se refieren a los acontecimientos históricos desoladores sufridos por estos países, eventos que han modelado las culturas caribeñas e inevitablemente han permeado hasta hoy la visión insular: la negociación también ha sido por una independencia anhelada durante muchos siglos, la aceptación de sistemas políticos impuestos desde fuera, el rechazo de leyes y prácticas europeas y norteamericanas nunca sentidas como propias y la transformación de una sociedad a merced de otras más poderosas. Además, la situación fronteriza de estos países ha generado culturas múltiples, abiertas y constituidas por una polifonía nunca organizada de voces, muy cercanas a las nociones de nacimiento y actividad de una cultura propuestas por Mijail Bajtín (*Estética de la creación verbal*, 1979): «Todo acto cultural vive esencialmente en las fronteras: en esto consiste su seriedad e importancia; al separarse de las fronteras pierde terreno, se vuelve vacío, presuntuoso y muere» (Bajtín 2012: 341). El filósofo ruso subraya la forma dinámica y de mutación de lo social y por tanto de lo cultural, puesto que participa en todo acontecimiento y lo organiza. La

⁶ En referencia a la obra capital del puertorriqueño Antonio Pedreira, *Insularismo*, de 1934 (se hará referencia a la edición Río Piedras: Editorial Edil, 1992), considerada uno de los primeros escritos críticos de lo nacional más importantes del siglo XX.

densidad de fenómenos culturales e históricos⁷ en el área caribeña ha desarrollado un abanico de símbolos y metáforas rastreables en el registro de lo imaginario, en primer lugar el *topos* insular dentro de la expresión literaria. El cubano Antonio Benítez Rojo, cuya obra se examinará en un capítulo específico, construye su investigación *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna* (1989) sobre el concepto de culturas fractales y literaturas heterogéneas referidas a este particular espacio geográfico.

En efecto, desde los tiempos de la conquista las fronteras del Caribe han sido un lugar de paso, de tránsito hacia otros mundos, las primeras zonas sometidas a cualquier tipo de intercambio y lugar privilegiado para el encuentro de flujos de personas e idiomas. La ubicación fronteriza, no solamente debida a obvias cuestiones geográficas, sino también a razones culturales, ha producido distintas líneas de pensamiento crítico acerca de la visión del espacio insular. La frontera caribeña ha sido considerada como espacio de tránsito hacia la herencia cultural y literaria de Europa y, más concretamente, de España, pero también como espacio de los márgenes, de quien ha sido alejado de un centro.

Sin embargo, la presencia de Europa, y en segundo momento de Estados Unidos, en el Caribe, ha provocado también una sensación contraria, es decir la de estar situados de espaldas al denominado mundo civilizado. Esta línea crítica ha hecho de la isla un motivo de reflexión en los textos de pensadores y críticos del área. Las investigaciones aumentan a partir de la década de los años 20 del siglo XX, cuando la intrusión neocolonial de los Estados Unidos en América Latina es innegable. Antonio Pedreira, uno de los primeros estudiosos puertorriqueños, escribe *Insularismo* en 1934, en un período de total sumisión estadounidense de Puerto Rico. El tono pesimista caracteriza al ensayo y el asunto central es la identidad asociada al aislamiento geográfico, profundamente limitador de la experiencia vital del sujeto. En un pasaje del texto el autor lo explica de manera clara:

El cinturón de mar que nos cerca y nos oprime va cerrando cada vez más el espectáculo universal y opera en nosotros un angostamiento [...]. La última moda (que aprovecha la posición geográfica y el injerto anglohispano) es predicar nuestra misión de intérpretes de las dos culturas del nuevo mundo. [...] siempre

⁷ Piénsese en la trata de esclavos, que implicó el sacrificio y la muerte de millones de seres humanos, en el sistema de plantación y en las condiciones inhumanas de los trabajadores, en las pérdidas de las lenguas madres, de los hábitos cotidianos, de los nombres, que sufrieron los indígenas en las épocas de la conquista y de la colonia, en el fenómeno de las sociedades cimarronas, solo para recordar algún acontecimiento. Todo esto significó una privación de signos identitarios.

que no corramos el peligro de convertirnos en puente para que todo el mundo nos pase por encima (Pedreira 1992: 116).

Asimismo, las islas del Caribe, en particular Cuba y Puerto Rico, son presencias frecuentes y objeto de meditación en los escritos de la filósofa andaluza María Zambrano (1904 – 1991). En el sistema de su ‘razón poética’ la pensadora trata de dar forma y cuerpo a las metáforas y a los símbolos que inspiran a su imaginario y que ayudan a proyectar en ellos contenidos sociales, artísticos, culturales y políticos del ser humano. A partir de 1940 –año que marca su exilio y el comienzo de los viajes fuera de España–, insularidad, historia y experiencia personal se entrecruzan en sus textos en una nostálgica reflexión sobre el aislamiento. En *Isla de Puerto Rico (nostalgia y esperanza de un mundo mejor*, (1941)⁸ el espacio insular recobra la solidez esplendente de las utopías, el papel de promesa y posibilidad infinita en un momento de crisis existencial, como lo fue el exilio para la mujer en aquella época. La isla, imaginaria o real, persuade al exiliado, se convierte en su norte, «imán que atrae la imaginación hacia algo primario, no corrompido todavía, de la naturaleza humana» (Zambrano 2007: 4). Es una «graciosa donación» (Zambrano 2007: 3) de la que se puede gozar:

Las islas sugieren en la mente del hombre de tierra firme la imagen de una vida libre de cuidados, entregada al disfrute de la belleza, reminiscencia del paraíso, Isla perdida. [...] Y así es la isla cuando al fin se la ve; se la sigue buscando por un tiempo, pues su tierra a pesar de la intensidad de la luz o por ella, es más que corpórea, fantasmal [...]. Isla en la luz, más que en el mar, imagen inasible de una tierra que apenas pesa. (Zambrano 2007: 154-155)

En estas reflexiones, el lugar de arribo para el exiliado deseoso, la meta conquistada que da alivio al sujeto de la amenaza del mundo real es la isla de Puerto Rico:

[...] signo de una vida mejor conservada como por un milagro y lugar de evasión de este pavoroso mundo actual, lo cual ha sido para mí en grado máximo la isla de Puerto Rico [...], porque ella me ha hecho sentir lo que es una vida insular, porque en la maravillosa isleta he vivido con la impresión imborrable de estar viviendo la realidad de un sueño, de encontrar por fin, algo presentido, con toda

⁸ Se cita la antología que recoge el ensayo, *Islas* de 2007, edición de Jorge Luis Arcos.

su fuerza y toda su pureza: la fuerza de la realidad junto con la pureza de lo soñado. [...] La isla es la huella de un mundo mejor. (Zambrano 2007: 4-5)

Sin embargo, es su llegada a Cuba el principio de un verdadero viaje iniciático, de una relación entrañable y de una meditación profunda sobre el sentido de vivir en aquellas «islitas». En una carta de 1941 a Virgilio Piñera, fechada en Puerto Rico, ante la voluntad del escritor de viajar a Argentina y participar en la realidad intelectual porteña, más intensa que la de La Habana, María Zambrano le confiesa: «Yo he preferido estas islitas sin embargo o tal vez por eso mismo, pues el mejor europeo de hoy, es decir, la mejor vocación europea, creo que es la de catacumbas, y es desde luego la que yo tengo» (Zambrano 1996: 259). La filósofa siente estas «islitas» como unas catacumbas, con el sentido cristiano de ‘descendimiento’ «hacia esa profunda cueva» (89) que son las tinieblas, el único paso previo a un descubrimiento de luz, de esperanza. Porque «nadie entra en la vida sin pasar una noche oscura, sin descender a los infiernos según reza el viejo mito, sin haber habitado alguna sepultura. “De la vida nace la muerte, y de la muerte, la vida”, decía el viejo Heráclito» (89). Por eso, se mostró tan cerca de la poética lezamiana, claramente dentro de la tradición órfica, de su creencia en la resurrección y de la teleología insular que el poeta comenta por primera vez con Cintio Vitier.

La oscuridad de la que escribe María Zambrano se liga inevitablemente a su historia dramática, seguida por aquel fulgor deslumbrante que ve a su llegada a Cuba, definida como «isla en la luz, más que en el mar» (154), en el capítulo inicial «Desde La Habana a París» de su libro *Delirio y destino*. En el ensayo «La Cuba secreta» de 1948, estas consideraciones se vuelven más trascendentes y participan en su razón poética hasta declarar un «ancestral amor» por Cuba, un «carnal apego» que la acompañará en toda su vida. La confesión es impresionante tanto por la descripción poética de las imágenes como por el peculiar lenguaje creativo de la autora:

[...] No la imagen, no la viviente abstracción de la palma y su contorno, ni el modo de estar en el espacio de las personas y de las cosas, sino su sombra, su peso secreto, su cifra de realidad, fue lo que me hizo creer recordar que ya la había vivido. [...] Pues al lado de aquel Mediterráneo, como en las orillas de este mar de La Habana, la luz y la sombra caen literalmente sobre la tierra hundiéndose. Pero todo eso no bastaría. Pues sólo unas cuantas sensaciones por primarias que sean, no pueden “legalizar” la situación de estar pegada a un país.

Algo más hondo ha estado sosteniéndola. Y así, yo diría que encontré en Cuba mi patria pre-natal. El instante del nacimiento nos sella para siempre, marca nuestro ser y su destino en el mundo. Mas, anterior al nacimiento ha de haber un estado de puro olvido, de puro estar yacente sin imágenes; [...] Y si la patria del nacimiento nos trae el destino, la ley inmutable de la vida personal que ha de apurarse sin descanso –todo lo que es norma, vigencia, historia—, la patria pre-natal es la poesía viviente, el fundamento poético de la vida, el secreto de nuestro ser terrenal.

Y así sentí a Cuba poéticamente, no como cualidad sino como substancia. Cuba: substancia poética visible ya. Cuba: mi secreto. (107)

Además de Cuba –cuya crítica y literatura se tendrá la ocasión de volver a examinar– y probablemente con una vehemencia que perdura hasta hoy, la literatura de Puerto Rico muestra una vocación de independencia notable para el rescate de caracteres identitarios que alcanza su culmen en el siglo XIX, en concomitancia con la formulación de proyectos revolucionarios para la unidad de las Antillas⁹. Textos clave de algunos escritores del área formulan propuestas sobre la manera de pensar y vivir la isla desde su interior, dentro del marco de procesos fundamentales de las culturas en cuestión. Los discursos fundacionales llevan a los intelectuales a «mirar hacia adentro», como diría José Lezama Lima en el coloquio con Juan Ramón Jiménez en 1937, y a construir su insularidad cantando las riquezas nativas. El poeta Luis Llorens Torrens (1876 – 1944) se coloca en esta época de sentimientos nacionalistas, que se mezclan con el folklorismo jíbaro y el costumbrismo popular en general. Su más famosa composición, «La Canción de las Antillas» (1929), es una oda al archipiélago antillano que exalta las islas en su sustrato geocultural, que en un primer momento (la época colonial) se muestra eco e imitación de la tradición europea, fragmento de la Atlante de Platón, huella de las creencias de Colón y de la epopeya de Alonso Pinzón. En la conclusión del poema, sin embargo, lo autóctono se apodera de sus herencias, las incorpora y las supera en la apoteosis final, en la cual las islas se convierten en las Hespérides, tan amadas y anheladas por poetas, viajeros y dioses: «¡cumbre y

⁹ Se trata del proyecto esbozado en su ideario político por los revolucionarios puertorriqueños Ramón Emeterio Betances y Eugenio María de Hostos, cuya guía era la visión integradora de José Martí. Para ellos, la idea de la unidad de las Antillas en un todo político fue el punto de partida en una perspectiva unitaria de la lucha contra la dominación española y por la independencia de Cuba, República Dominicana y Puerto Rico; en segundo lugar, fue una necesidad apremiante para el futuro desarrollo económico, político y social del país como elemento nivelador entre Estados Unidos y América Latina (Torres Rivera 2013).

centro de la lengua y de la raza!» (Picon Garfield; Schulman 1999: 185). La fuerza centrípeta ya no está en Europa, sino en las Antillas.

La poesía negrista se añade a esta vocación patriótica sobre todo en los versos de Luis Palés-Matos (1898-1959), no en un sentido folclorizante ni ideológico, sino en una celebración de las características intrasferibles de la cultura antillana. «Mulata-Antilla», «Danza negra», «Majestad negra» y «Ten con ten» son algunas de las composiciones que materializan la aventura literaria antillana del autor en el tentativo de edificar una cultura y representarla con nobleza, orgullo y satisfacción.¹⁰ Sensualidad y destino trágico modelan la visión de las islas, cantadas en su unión, en su ser parte de un gran archipiélago¹¹. Los tonos mitopoéticos se vuelven a encontrar de los años 60 en la narrativa puertorriqueña: las aportaciones literarias de Luis Rafael Sánchez (1936 -) ofrecen una visión agri dulce del vivir insular, donde los elementos culturales nativos de la sociedad puertorriqueña se hallan en lugares y situaciones de marginalidad y pobreza¹². Los cuentos de *El cuerpo de camisa* (1966), en particular «Aleluya negra» y «Jum», son textos claves en «la poética de lo soez»,¹³ propuesta estética e ideológica del autor, quien hurga en lo más popular para que salga a la superficie la autenticidad de lo cotidiano insular. En «Aleluya negra» –que es la exaltación de la fiesta critiana aquí matizada por las raíces negras–, la música ancestral africana es el motor de las pasiones y los deseos reprimidos de los hombres. El autor describe los efectos que causa la música afrocaribeña en el espíritu de los negros, aludiendo a su identidad cultural. Las contorsiones y los movimientos de caderas, que expresan todo el sentimiento erótico y de placer que el baile encierra, apuntan a la búsqueda de expresiones relacionadas con la cultura de la plebe, de espaldas a la cultura del poder. En particular, a través del lenguaje el escritor despoetiza la imagen idílica de las Antillas. El

¹⁰ El autor lo explica claramente en la colección de poemas de 1937, *Tuntún de pasa y grifería*. (Palés-Matos 2000).

¹¹ «Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, / fogosas y sensuales tierras mías. / [...] ¡Antillas, mis Antillas! / [...] soñando y padeciendo y forcejeando / contra pestes, ciclones y codicias, / y muriéndose un poco por la noche [...]». *Íbidem*, p. 48

¹² Las propuestas del autor son objeto de investigaciones de todo tipo por su trayectoria de logros no sólo en las novelas, ensayos, piezas teatrales, sino también en el ámbito de la educación de su país. En 2012 fue condecorado en Nueva York con la medalla Presidencial ‘Eugenio María de Hostos’.

¹³ Luis Rafael Sánchez es uno de los críticos que ha tratado de indagar sobre la situación histórica de Puerto Rico, país que ha soportado cuatro siglos de colonialismo español y cien años de gobierno estadounidense, situaciones que han creado fuertes conflictos de identidad entre su población. Con el objetivo de rescatar la identidad de su país y sensibilizarlo sobre la cuestión, el escritor recurre a los márgenes, a la cultura de las clases humildes y despojadas por la sociedad, a la que luego llamará una «poética de lo soez». Véase el estudio de Julio César Sánchez Rondón, (2006). *Poética de lo soez: Luis Rafael Sánchez: Identidad y cultura en América Latina y el Caribe*. Lincoln: University of Nebraska.

«tum» de los tambores invade todo el cuento, incita al erotismo y hace crecer la fuerza liberadora del aleluya negro en un espectáculo textual sonoro y visivo, que justamente en las repeticiones, en las palabras onomatopéyicas y en el ritmo de las frases construye una dimensión opuesta al aleluya del cristianismo: «Rompe el tum en repique y culebreo. Tum en los cocos. Tum en las pencas. Tum en las palmas. Tum en la arena. Tum en las bocas. Tum en las almas» (Rafael Sánchez 1990: 30).

Se hallan rasgos típicos de la oralidad y de las tradiciones nativas también en las obras de Ana Lydia Vega (1946 -), otra escritora puertorriqueña, premiada por Casa de Las Américas en 1982 por la colección *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, donde el problema de la conciencia sobre la identidad está trabajado con un insólito estilo humorístico que ha hecho característica la escritura de la autora. En el primer cuento, que da título a la obra, estas problemáticas se materializan en un barco donde un dominicano, un cubano y un haitiano comparten sus diferencias para el objetivo común de llegar a Estados Unidos y mejorar sus condiciones de vida. La incomunicación lingüística y la situación de marginalidad/dominio (el dominicano y el cubano versus el haitiano) que predominan en la primera parte se pierden en un solo grito de auxilio ante la aparición de un barco americano. En el momento crucial los tres náufragos son iguales (son llamados «niggers») y se crea una estructura distinta de marginalidad/dominio: el americano versus los antillanos, que permite a la autora reflexionar sobre el cambio del poder ejercido desde diversos niveles (Macías; Song Jae-Woo 2002).

Su propuesta incorpora, con originalidad y sencillez, otro elemento relacionado con el espíritu carnavalesco del cuento y el autorretrato crudo de la realidad insular: la parodia, que a menudo oculta referencias históricas, sociales y políticas insertadas en el texto. Por ejemplo, la comparación del haitiano con un «descubridor teniendo sus dudas de que la tierra es legalmente redonda» (Vega 1983: 13) es la burla dirigida a Cristobal Colón y a su incertidumbre al llegar al continente americano¹⁴. Humor que llega a su nivel máximo

¹⁴ Ya Ernesto Sábato había hecho Colón el objeto de unas líneas humorísticas en su ensayo «Descubrimiento de América» (*Uno y el universo*, 1945), parodiando sus falsos cálculos para llegar a Oriente: «En resumen, Colón pensó que la distancia hasta el Oriente no era superior a 1200 leguas, recorrido que calculaba hacer en cinco semanas. Por el contrario, muchos eruditos de la época conocían los cálculos de Eratóstenes, que son casi exactos, y que daban un valor mucho más grande del obtenido por Posidonio. Estos cálculos demostraban que el viaje era una locura. A pesar de todo Colón hizo la expedición y el azar quiso que tardara justamente cinco semanas en llegar al nuevo continente, lo que explica que se afirmara en su idea errónea de haber llegado a las Indias. Hoy sabemos [...] que Colón y sus asesores técnicos estaban equivocados. Pero con esta clase de equivocaciones es como avanza la humanidad» (Sábato 2007: 17-18).

en los símbolos americanos y en las dictaduras de Batista en Cuba y Trujillo en Dominicana.

Más adelante, se encuentran los términos «internacionalismo» y «solidaridad», valores que entre los protagonistas del cuento están despojados de su nobleza para convertirse en «el internacionalismo del hambre y la solidaridad del sueño» (Vega 1983: 14), en un desprecio evidente de los contenidos ideológicos de los mismos. Por otra parte, los orígenes de los tres nombres (Antenor el haitiano, Carmelo el cubano y Diógenes el dominicano) remiten a religiones y tradiciones antiguas de Europa, la griega y la cristiana, acercadas al sustrato cultural sincrético de las Antillas en los nombres de las deidades. No menos interesante es la alusión a la historia de la Virgen de la Caridad del Cobre que procede de la cultura cubana: también en el cuento de Ana Lydia Vega se hallan tres naufragos en busca del sueño americano y la salvación en el barco equiparado a la Virgen. Recorriendo y entrecruzando varios ámbitos contextuales y referencias, Ana Lydia Vega revela toda la idiosincrasia de las islas caribeñas en una visión abarcadora de estas, puesto que son islas que se repiten: para decirlo con Antonio Benítez Rojo, sus historias y procesos culturales pasan de una a otra; estas emergen en su cara más auténtica sólo a través de una descripción tragicocómica y sarcástica, a la manera mañachiana¹⁵. Por tanto la escritura de Ana Lydia Vega está fuertemente vinculada al espacio que la rodea y a los componentes esenciales de su cultura, latinoamericana pero en particular caribeña.

Es evidente que la exploración y la recuperación del complejo sustrato cultural de la nación son instrumentos para un rescate identitario frente a los abusos sufridos por los gobiernos español y norteamericano. Por eso, constituyen un asunto recurrente en la literatura de Puerto Rico y no solo en esta. Los pocos ejemplos propuestos indagan sobre la isla en cuanto espacio heterogéneo y paradójico que parece extenderse desde su pequeña superficie geográfica hacia una miríada de relaciones. Si bien contrarias entre sí, estas forman un conjunto poliédrico y equilibrado, sugiriendo que «el Creador debe haberse esmerado en su labor al modelar estas tierras» (Olga Nolla, *El castillo de la memoria*, 1996: 20).

¹⁵ Es bastante evidente la influencia de los estudios de Jorge Mañach sobre el choteo (al cual se hará referencia de manera detallada en el párrafo siguiente), el humor peculiar del pueblo cubano (característica sociocultural) –y de cualquier espíritu criollo– para rebajar la importancia y la gravedad de las cosas, para defenderse de las angustias y las penas que le provocan la sumisión a cualquier forma de autoridad, religiosa, política o económica. (Mañach 1928: 81-82).

Tales relaciones culturales y lingüísticas, sobre las cuales la mayoría de los escritores caribeños trabajan desde el inicio del siglo XX con más frecuencia, con el objetivo de fundar su propia perspectiva del discurso insular, se vinculan a la pluralidad étnica debida a la concurrencia de potencias coloniales diversas en el área. Esta, por lo tanto, se muestra refractaria a cualquier acercamiento crítico y literario unitario por su natura compleja, que, en palabras de Pedro Henríquez Ureña, constituye «el alma» de cada nación pequeña, de cada isla (Henríquez Ureña 1922: 380). A este propósito, también los planteamientos del crítico dominicano participan de esta ‘defensa’ insular (dominicana, en este caso). Subrayan –sobre todo refiriéndose a las relaciones con Estados Unidos– la importancia de preservar los modos de ser y las libertades de las islas antillanas: «el ideal de la civilización no es la unificación completa de todos los hombres y todos los países, sino la conservación de todas las diferencias dentro de una armonía» (380). La defensa de Pedro Henríquez Ureña, la cual se traduce en una verdadera utopía, nace en el amor hacia la historia y la cultura de Santo Domingo, y en el respeto que siente hacia su patria.

De hecho, en la mayoría de sus estudios sobre el país, el crítico se muestra como un historiador, rescata los valores del pasado, hispánico e indígena, para fundar un conocimiento ‘exacto’ de la realidad dominicana. Los ensayos «Memorándum sobre Santo Domingo» (1923) y «La antigua sociedad patriarcal de las Antillas» (1925) son textos ejemplares de «la filosofía de la cultura» con la cual el crítico aborda su ideal dominicano¹⁶. A través de la reconstrucción del pasado del país y la presentación de sus rasgos peculiares (sociales, económicos, étnicos), Henríquez Ureña propone una visión que se origina en la recuperación y asimilación del legado histórico y se proyecta hacia la realización futura de una identidad del país propia y original (Henríquez Ureña 1998: 426). A juicio del crítico, esta se puede conseguir solo con la unidad cultural, y aun política, de la América hispánica, lejos de la presencia ‘invasora’ de fuerzas extranjeras. En el primer ensayo citado, el autor recuerda que el parentesco histórico y cultural de Santo Domingo es con Cuba y Puerto Rico, sobre todo por la actitud, mostrada por las clases educadas, para mantener en el país la esperanza de desarrollar una vida civilizada propia y para conservar rasgos culturales identificadores contra los poderes extranjeros impuestos (Henríquez Ureña 1923: 381)¹⁷. El tema de la cultura y de la literatura

¹⁶ Locución usada por José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, que han curado la edición crítica citada en la bibliografía, *Ensayos* (1998).

¹⁷ En el texto citado, el crítico examina la presencia norteamericana en la República Dominicana a principios del siglo XX y la firme resistencia del pueblo ante la supresión de libertad que esta invasión conllevó.

dominicanas, como instrumentos privilegiados para fundar y mantener en el tiempo una identidad inconfundible, son asuntos clave de otro texto, «Dos momentos en la historia cultural de Santo Domingo» (1945). Aquí el crítico examina la vitalidad de las universidades dominicanas, ya visible en el siglo XVIII, en las cuales se había formado la mayoría de escritores que, más tarde, intervienen en la vida intelectual de países cercanos, como Cuba. Piénsese en José María Heredia, en Domingo del Monte, o en Javier Angulo Guridi, un poeta que Henríquez Ureña recuerda con admiración por unos versos consoladores, –escritos en 1853 a su regreso al país natal– en los cuales se define Santo Domingo como una «Atenas del Nuevo Mundo»: «¡Quién te dijera, Grecia, que algún día / modesta virgen de la indiana zona / su delicada frente adornaría / con el mismo laurel de tu corona!» (Henríquez Ureña 1945: 400 - 401).

Por lo que respecta al área del Caribe francófono, la crítica y la literatura siguen una dirección parecida. Los seguidores de la «poética de la relación» del martiniqués Edouard Glissant (1928 - 2011), como Patrick Chamoiseau, Audrey Pulvar, Raphael Confiant y Ernest Pépin, defienden la herencia multicultural de las realidades antillanas, pero, al mismo tiempo, saben que necesita un sistema de pensamiento abierto, que examine cada una de las diversas facetas de las islas que se fecundan una a otras de manera continua (Balutansky; Sourieau 1998: 8). La presencia del lenguaje *créole* en las Antillas es el motivo de los estudios de Edouard Glissant, buen observador de las características de su sociedad. El crítico aborda su análisis sobre la diversidad cultural desde categorías que luego extiende a la realidad global: a partir del *créole*, de su ser «lengua de compromiso»¹⁸, propone los conceptos innovadores de *créolité* y *antillanité*¹⁹, superando la *négritude* concebida por Aimé Césaire en 1934 que se divulgó en el pensamiento

¹⁸ En una conversación con Kamau Brathwaite entre el 21 y el 22 de marzo de 1991 en la Universidad de Maryland, EEUU, Édouard Glissant explica: «Una definición del creole es la de una lengua mezclada con elementos tomados de dos diferentes lenguas-madres. Esto significa que, en Martinica, Haití, Guadalupe, Santa Lucía o Dominica, el creole está hecho a partir de un léxico francés. Para decirlo con más precisión, no es el idioma francés; sino la lengua de Normandía y de Bretaña, la lengua hablada por los marineros y otros inmigrantes. La sintaxis es una suerte de sintaxis de varias lenguas de la costa occidental de África. El creole, por tanto, es realmente una lengua de mezcla, así como una lengua de compromiso entre los antiguos esclavos y los antiguos amos. El genio de nuestro pueblo es haber hecho de este compromiso una lengua real». Tal conversación fue editada por Ineke Phaf-Rheinberger en «El *lenguaje-nación* y la *poética del acriollamiento*. Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant». *Literatura y Lingüística* (online), 2008, núm.19, p. 317.

¹⁹ Glissant utiliza el término *créole* para referirse a la cultura sincretizada del Caribe y a los dialectos locales que se producen en ese entrecruzamiento cultural, y no, como ocurre en Hispanoamérica, con el sentido de «criollo», que se refiere a los españoles nacidos en las Américas.

antillano hasta ese momento. Aunque reconoce la negritud como un momento necesario de reacción y resistencia a la colonización, Glissant se aleja poco a poco de esta noción que considera limitadora, y concibe la identidad antillana como un compuesto de relaciones plurales (no sólo basadas en la raza), cada una esencial en todo planteamiento literario y crítico.

El autor se coloca en la época siguiente a los estudios llevados a cabo por Frantz Fanon (1925- 1961), otro pensador martiniqués. A lo largo de su programa en contra de toda discriminación, Fanon muestra la preocupación por ir más allá de cualquier limitación racial, porque «englobar a todos los negros bajo el apelativo ‘pueblo negro’ es arrebatarles toda posibilidad de expresión individual. Lo que se pretende así es colocarlos en la obligación de responder a la idea que uno se hace de ellos» (Fanon 1979: 5). Sin embargo, en *El discurso antillano* (1981) Glissant supera tanto la manera de autofirmación identitaria de Aimé Césaire como la aspiración de rebelión que Frantz Fanon quiere para los pobres, y se asienta en la imposibilidad de definir la realidad antillana, constituida por «relaciones»: explotación, plantaciones, conquistas, criollidad, insularidad, costumbres africanas y europeas, oralidad, memorias participan de igual manera en la creación de estas relaciones. Víctor Fowler, estudioso del autor, explica qué implicación tiene la propuesta de Glissant para el habitante caribeño:

Relación significa (e implica) una conexión vital, definitoria para cualquiera de los participantes, tensa, tortuosa, dolorosa, hecha de negaciones, cuasi-verdades y pseudo-mentiras, desconocimientos, olvidos, préstamos, fertilizaciones mutuas. Se trata de un descentramiento tal que, en lo adelante y para siempre, transforma a los participantes en actores de una obra sobre la cual no tienen control y que los deja permanentemente insatisfechos. (Fowler 2011: 160)

De estos conceptos el crítico evoluciona hacia la *Poética de la relación* (1990). En el ensayo Édouard Glissant inscribe el pensamiento del archipiélago y funda el encuentro entre elementos ‘diversos’, porque en toda relación se constituye lo ‘diverso’, lo ‘otro’ frente a lo ‘mismo’, entendido aquí como el sistema de pensamiento eurocentrado del colonialismo occidental que actuó en nombre de la asimilación y la universalización (Glissant 2010: 57). El mar Caribe es la imagen clave que permite al autor explicar el entrecruzamiento de procesos que fundan la realidad antillana y diferenciarla de la mediterránea: «Puede observarse que todas las religiones monoteístas nacieron en torno

al Mediterráneo. Es allí donde nació la filosofía de 'l'un', de la unidad, de lo uno. Y si se mira al Caribe, se advierte que es un mar que difracta. No que concentra, sino que difracta. El mar y las tierras no están alrededor de él, sino en su interior» (Phaf-Rheinberger 2008: 317-318)

El Caribe muestra el paradigma perfecto del «Caos-mundo» pensado por Glissant –que también será la noción clave de *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo–, un mundo de mestizajes sin límites, cuya pluralidad de elementos se transforma de manera continua:

Llamo Caos-mundo al actual choque de tantas culturas que se prenden, se rechazan, desaparecen, persisten sin embargo, se adormecen o se transforman, despacio o a la velocidad fulminante: esos destellos, esos estallidos cuyo fundamento aún no hemos empezado a comprender, ni tampoco su organización, y cuyo arrebatado avance no podemos prever. (Glissant 2010: 25).

La poética de la relación también es rastreable en la narrativa del autor, cuyos personajes se repiten de un libro a otro, evolucionando, envejeciendo, dialogando de manera intermitente. La novela *Mahagony* (1987), por ejemplo, es una suma de historias en las cuales hay una multitud de voces fragmentadas, pertenecientes a narradores distintos que se ceden la palabras en cada capítulo, donde ningún de ellos predomina sobre el otro. Cada uno es personaje de su propio texto. Además, la presencia de un francés híbrido, contaminado con palabras, expresiones o dichos criollos corresponde a la elección del autor de emplear técnicas específicas (onomatopeyas, repeticiones) que sólo la rítmica hablada transmite. Su objetivo es dar cuenta de todo material marginal –multilingüismo o mestizaje cultural– que escapa de las normas, creando una síntesis entre la tradición oral y popular no europea y la literatura escrita.

Es importante haberse detenido sobre el aporte de Édouard Glissant para entender mejor las propuestas literarias de los escritores caribeños que tratan de alcanzar una visión no excluyente de la realidad isleña que habitan, cado uno con sus propios instrumentos. En segundo lugar, el estudio de Glissant está asimilado por las obras de sus seguidores. Revisando su planteamiento y después de la enorme repercusión que tuvo la negritud cesariana, Raphael Confiant, Patrick Chamoiseau y Jean Bernabé, tres martiniqueños, escriben *Éloge de la créolité* en 1989, un manifiesto que por primera vez concibe la criollidad como el verdadero fundamento de la identidad caribeña: «el hecho de pertenecer a una entidad humana original que se desprende de un proceso consistente en

una mezcla no armoniosa de prácticas lingüísticas, religiosas, culturales, culinarias, arquitectónicas, médicas, etc., de diferentes pueblos en presencia» amplía el campo de la negritud de Aimé Césaire, reducido a las cuestiones raciales, para comprender no solamente al negro sino también al antillano. Los tres autores dan un paso más hacia la criollidad. Dialogan con las poéticas anteriores, se acercan y se alejan de ellas para encontrar otro espacio que sea «interaccional y transaccional de los elementos culturales caribeños, europeos, africanos, asiáticos y orientales; que el yugo de la historia reunió en el mismo suelo» (Bernabé, Chamoiseau, Confiant 1989: 26). Su propuesta no difiere mucho de la noción de transculturación que Fernando Ortiz presenta y examina en *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940). Finalmente, con Frankétienne (1936 -), el más importante poeta y novelista haitiano vivo, se llega a la publicación de *Dezafi* (1975), la primera obra escrita totalmente en lengua criolla con el objetivo de conceder forma y valor literarios a una realidad social y lingüística no oficial. El uso creativo del vocabulario y en particular de los proverbios son las marcas distintivas de la oralidad criolla.

Así pues desde el movimiento de la negritud, en el Caribe francófono se produce un diálogo continuo entre escritores, pensadores y críticos en la indagación de nuevos rasgos identitarios insulares para que se independicen de marcos eurocéntricos asimiladores. Por lo tanto, la concepción de la isla está elaborada alrededor de un eje histórico, antropológico y sociológico: se reflexiona sobre los límites de sus fronteras geográficas y los efectos humanos que pueden producir acontecimientos dramáticos de la historia. A partir del siglo XX el pensamiento insular caribeño ya no dirige su interés hacia metáforas utópicas y *topos* geográficos que en épocas anteriores podrían nutrir el registro de lo imaginario. El proceso que se va desarrollando entre los intelectuales nace como reacción hacia lo americano y lo europeo, tanto en las artes como en lo cotidiano, a punto de producir una literatura de evasión ‘hacia lo propio’. El imaginario utópico de la isla ideal está revisado: la exploración de los valores propios, los valores negros, indígenas, mestizos, se vuelve el camino privilegiado pero inquieto de los escritores.

Asimismo, en épocas más recientes este asunto literario se revela todavía como central y en continua transformación: a partir de los años 60 y 70 tal exploración se lleva a cabo en la urgencia de abandonar la isla y descubrir una identidad individual y colectiva más plena o de regresar hacia la tierra nativa después de una migración forzada. Hay una larga tradición literaria de escritoras franco-caribeñas que inauguran nuevos rumbos

novelísticos y que dirigen su interés hacia las problemáticas que conllevan la emigración y migración. Suzanne Dracius-Pinalie, Gisèle Pineau y Maryse Condé, por ejemplo, toman en consideración el proceso de abandono de las islas y sus implicaciones identitarias en la vida del personaje. A menudo, el núcleo temático es el rastreo de los orígenes insulares debido a la insatisfacción ante las lagunas de conocimiento de la cultura natal, cuando los personajes emigrados viven en el extranjero. Un ejemplo singular es la novela *Desirada* (1997) de la guadalupeña Maryse Condé (1937 -), activista radical y autora de textos con una evidente mirada feminista. En la obra la autora presenta la evolución de la experiencia migratoria en tres generaciones de mujeres (Maria-Noëlle, la protagonista, Reynalda, su madre y Antonine, la abuela). Cada desplazamiento implica una búsqueda de la identidad diferente, siempre dolorosa sobre todo por la falta de amor maternal que aleja al sujeto de sus vínculos familiares. A través de las tres vidas y con una descripción áspera de las mujeres antillanas entre las cuales predomina un malestar existencial, la autora relata la dificultad de conformarse con otro país, asociada a una infelicidad perenne que parece condenar a las mujeres desde la infancia. El sentimiento está ligado a la tarea complicada de trazar sus propios orígenes, de indagar la cultura de pertenencia, que, junto con las relaciones paternas inexistentes, delimitan una identidad incompleta.

La escritura de Maryse Condé se coloca en la escuela –que parte de Glissant y luego evoluciona– de pensar en la realidad y la cultura del Caribe como un mundo fraccionado, en el que la parte no se mezcla o desaparece en el conjunto, sino que se ve con nitidez y participa de igual manera a la creación del todo. En el caso de Maryse Condé, de esta perspectiva nace la premura de usar la literatura como instrumento indagador de los orígenes antillanos, que la autora misma, en primer lugar, tuvo la urgencia de buscar después de abandonar Guadalupe para ir a Francia. Durante una entrevista hecha por Rebecca Wolff, la escritora describe una imagen original del ser caribeño:

I suppose that if you belong to the Caribbean, meaning that, if you are a creolized person, you have a lot of influences in you. You have the African coming through you because of the science of the magic, the respect for the invisible. But you have been trained by Europeans, so you adopt some of their values [...]. With all these different influences your inner self is always in a kind of turmoil. You believe in this or that, which seems to contradict another kind of belief, but they can cohabit in your mind. The words that you are producing are a reflection of all the elements, all

the influences that are in you. If you reduce a human being to one single line of thought or opinion, it is petty. Maybe the advantage of being a colonized person is the realization that you have so many things that belong to you [...] (Wolff 2014)

Numerosos estudiosos han examinado aspectos sociales e históricos de esta área geográfica a partir de los distintos cruces de culturas que se han desarrollado. El mismo Antonio Benítez Rojo tomará en cuenta varias metáforas para estudiar el «polirritmo» del Caribe y los procesos sincréticos que contribuyen a evidenciar las diferencias fundadoras de la cultura actual. Por otra parte, en los estudios de los años setenta del matemático Benoît Mandelbrot la imagen de la isla aparece por primera vez para explicar el concepto de «fractales» (*The Fractal Geometry of Nature*, 1983): las reflexiones sobre el método de medir las líneas costeras y el carácter irregular de éstas introducen las dimensiones fractales y, en consecuencia, la imposibilidad de utilizar números enteros para describir la realidad insular. A juicio de algunos críticos, como Omar Ette («De islas, fronteras y vectores. Ensayo sobre el mundo insular fractal del Caribe», 2004), esta tesis de fragmentación espacial acarrea consecuencias en todas las manifestaciones artísticas y culturales del Caribe, que, a partir de la época de la conquista, no muestran continuidad. Por lo tanto, en el caso que nos interesa, se desarrollan literaturas con lazos y aperturas contextuales múltiples, alimentadas por los constantes movimientos (exilios voluntarios o forzados, migraciones, esclavitud) de sus protagonistas, sobre todo a partir del siglo XIX. Los textos literarios, con sus niveles temáticos infinitos, cuentan y revelan la multitud de procesos –algunos nunca acabados– que han formado la compleja realidad caribeña. En la página escrita esto se traduce en la búsqueda de los orígenes afrocubanos, en la interposición de voces narradoras, o de prácticas religiosas europeas con las indígenas, o en el cruce de tiempos y espacios en que se mueven los personajes de una novela. Sea cual sea la elección del autor, el lector siempre se encontrará en un espacio que en ningún aspecto resulta homogéneo.

1.3 Hacia la propuesta cubana

Antes de examinar algunos de los estudios clave en la evolución del pensamiento crítico cubano sobre el discurso insular en el capítulo siguiente, en este apartado se revisan

propuestas teóricas anteriores que desempeñan un papel esencial en la representación insular, relacionada con la esencia del ser cubano.

Desde las primeras descripciones de Cuba en las crónicas de los viajeros y de los conquistadores, esta isla es relatada a través de figuras retóricas (metáforas y hipérbole), el único instrumento capaz de comunicar a Europa una realidad *diferente*, lejos de parámetros conocidos. Es sabido que esta deformación de imágenes condiciona el (des)encuentro entre europeos y nativos desde los inicios de la conquista hasta los acontecimientos históricos más recientes; además, es uno de los primeros factores que mueve a los isleños hacia una práctica afirmativa en los discursos literarios y en el pensamiento cultural cubano que alcanza niveles más maduros en los siglos XIX y XX. La búsqueda constante de caracteres identitarios entre los intelectuales cubanos –como de los caribeños– ha sido (y todavía es) el resultado de procesos sociales, culturales, históricos siempre cambiantes y de atributos erróneos a los cuales el pueblo se ha visto sometido durante años. La urgencia de ‘autoafirmarse’ siempre ha abarcado las letras en su totalidad. Esta reacción crece en los años 20 del siglo XX cuando la conferencia «*Indagación del choteo*» (1928)²⁰ de Jorge Mañach y los estudios antropológicos de Fernando Ortiz redefinen la insularidad cubana desde un punto de vista psicológico y sociológico.

A través de un análisis que también incluye una investigación etimológica del término, Jorge Mañach presenta el choteo como la característica psicosocial más evidente del sujeto cubano, un fenómeno habitual de irrespetuosidad y repugnancia a toda autoridad (Mañach 1955: 102). En su base hay una falta de atención hacia las cosas serias que no necesariamente se niegan o desconocen, más bien se rechaza el elemento serio de ellas, «creando en torno suyo un ambiente de libertinaje» (103)²¹. A juicio del crítico, el choteo se coloca en el período «adquisitivo» de la historia cultural de la isla (*La crisis de alta cultura en Cuba*, 1925), es decir en las primeras dos décadas de la República, calificadas como una época estéril y confusa por la avaricia y la indisciplina de sus protagonistas, cuando la autoridad se muestra débil y cobarde. En estas circunstancias el choteo constituye una afirmación del yo, motivada por la voluntad de independencia, contra

²⁰ Jorge Mañach ofreció este ensayo en forma de conferencia en 1928 y en 1955 lo publica con la Editorial del Libro (La Habana), añadiendo una breve nota para actualizar su perspectiva sobre el asunto y, al mismo tiempo, relacionarla con los viejos conceptos que constituyen el hilo conductor de su análisis.

²¹ El crítico toma en cuenta la etimología latina del verbo respetar, *re-spicere*, ‘volver a mirar’, para analizar el sentido exacto de la palabra que implica la acción de considerar un tema con detenimiento, prestándole una atención más profunda. Por eso, la irrespetuosidad corresponde a una falta de cuidado e interés en abordar un tema, una falta de respeto (Mañach 1955: 102).

cualquier límite de expresión individual. El crítico lo explica con detalles y examina en paralelo ambos conceptos, tratando de evidenciar analogías, sin embargo, el choteo, a diferencia de la burla, no denuncia nada cómico y está rigurosamente relacionado con el tiempo y el espacio. Henri Bergson (2011) la considera una característica no accidental y cuya comicidad, su forma, su peso, su causa y su ocasión, están proporcionados exclusivamente por la persona en el contexto de referencia²². Además, en el estudio de Bergson resulta fundamental la intención de complicidad y entendimiento que la risa producida por un hecho cómico establece entre sus participantes. En el fenómeno del choteo, en cambio, el eje está desplazado hacia la índole desinteresada del cubano –falta de interés entendida como falta de atención– y su declaración de independencia por la cual tiende a abolir por instinto toda jerarquía, que, por extensión, atañe a lo demasiado autorizado o ejemplar. Esta ligereza disminuye el peso del fracaso individual o de la comunidad, así que en el análisis de Mañach el elemento de participación entre la colectividad sólo aparece como una posibilidad. Ya Fernando Ortiz en *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951) había ofrecido algunas observaciones útiles para la determinación de los rasgos esenciales del humorismo cubano, pero, a juicio del antropólogo, este es una cualidad innata de su pueblo y, en particular, lo asocia al negro, que él considera el ser humano que más sabe reír. La novedad de la propuesta de Jorge Mañach, en cambio, reside en la atribución del choteo «a factores históricos o coyunturales antes que a los naturales o hereditarios», como opina Duanel Díaz Infante (2013), es decir, al período inicial de la República, cuando el pueblo cubano ve naufragados los ideales patrióticos. Virgilio Piñera será uno de los autores que empleará un choteo amargo en la mayoría de sus textos, con el objetivo de escarnecer lo autoritario y lo sagrado de la sociedad a él contemporánea.

En cuando a las investigaciones de Fernando Ortiz sobre el tema, el autor reflexiona más sobre los aspectos lingüísticos y gestuales de la actitud, asociados a la convivencia entre las diversas etnias que tratan de comunicar en el mismo espacio insular: «El choteo opera siempre por contrastes, por la exageración de caracteres diferenciales [...] y por la síntesis del dilema en una emoción de burla denigratoria. El choteo es una interpretación de la vida en caricatura, en grotesco» (Ortiz, 1993: 17). Estas observaciones se relacionan con el concepto de transculturación, que constituye el aporte primario del autor desde la

²² El ensayo original del filósofo es *Le Rire: essai sur la signification du comique* de 1901. Aquí se hace referencia a *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, edición argentina de 2011, que incluye tres artículos del autor sobre el tema, como él mismo afirma en la prefación fechada en 1924.

antropología hasta la teoría literaria, y que responde siempre a una preocupación esencial, la búsqueda de la identidad cubana. El discurso teórico de Fernando Ortiz que culmina en el famoso *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar* (1940) incluye un conjunto de símbolos que remiten a la dialéctica incesante entre los procesos culturales, variados y laberínticos, sin los cuales no se puede comprender la historia de Cuba, y, por las mismas razones, de la América en general. Durante la conferencia «Los factores humanos de la cubanidad» (1939) en la universidad de La Habana el autor describe de manera magistral la metáfora del ajiaco criollo para entender la formación del pueblo cubano como un conglomerado heterogéneo²³.

Las aportaciones de Fernando Ortiz, junto con su vasta producción bibliográfica sobre las culturas y la antropología de su tierra, continúan generando estudios desde las perspectivas más distintas. Pensemos en la obra de Miguel Barnet y en la influencia ejercida por las inquietudes etnológicas de Fernando Ortiz que lo lleva a investigar en los componentes étnicos de lo cubano (*Biografía de un cimarrón*, 1966; *La fuente viva*, 1998; *Autógrafos cubanos*, 1999); en el ensayo del uruguayo Ángel Rama *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), que toma el concepto de Fernando Ortiz, pero lo modifica al juzgarlo insuficiente, por no tener en cuenta la plasticidad de un proceso cultural. Consideremos otra vez el trabajo de Antonio Benítez Rojo, quien califica el *Contrapunteo* un texto de naturaleza postmoderna por la «red de incalculables conexiones [que], sin embargo, no aparece construida de acuerdo con el modelo enciclopédico, sino según un código indescifrable cuyo ‘des-orden’ resiste todo intento moderno de sistematización» (Benítez Rojo 1989: 156); o los estudios del profesor Antonio Fernández Ferrer que en época más reciente han examinado e interpretado los conceptos socio-culturales del antropólogo cubano (*La olla prodigiosa: sobre el concepto de transculturación en Fernando Ortiz y Ángel Rama como aportación para el estudio de la dicotomía universalismo-localismo en la literatura hispanoamericana*, 1995; *La isla infinita de Fernando Ortiz*, 1998).

La aportación siguiente tiene dentro del discurso insular cubano una gran resonancia: se trata de la propuesta del grupo *Orígenes*, el primer movimiento poético que concibe la

²³ En el análisis del autor, la cazuela abierta representa la isla de Cuba y los ingredientes de diverso género y procedencia los elementos culturales y sociales que llevaron las distintas migraciones: «Y así ha ido hirviendo y cocinando el ajiaco de Cuba, a fuego vivaz y a rescoldo, limpio o sucio, vario en cada época según las sustancias humanas que se metieran en la olla por las manos del cocinero, que en esta metáfora son las peripecias de la historia». (Ortiz 1940: 167).

poesía como un acceso privilegiado a la cosmovisión y al saber histórico del país. Con este culmina el período de sensibilidad intelectual hacia los asuntos hasta ahora presentados. El grupo profundiza en la realidad desde un conocimiento poético, íntimo y colectivo a la vez, y desde este atribuye imágenes universales y duraderas al ser insular, imágenes que «fijan el contorno y el destino de un país», escribe María Zambrano (1996: 108). En su estancia habanera, la filósofa ve en los versos origenistas aquel ‘secreto’ manifiesto –analizado antes– que ella misma percibe al vivir la isla. Por eso, la razón poética de María Zambrano coincide en particular con la de José Lezama Lima por el afán de buscar un saber omincomprensivo que «se adentra en la realidad, despertándola y despertándose. [...] La raíz de la creación poética se hunde en la voracidad, en la avidez insaciable de realidad, diremos, metafísica» (111).

Los planteamientos literarios de *Orígenes* se propagan entre los intelectuales por su imaginación creadora y por el proyecto ambicioso. Ante la amenaza desintegradora de la invasión americana y el declive político después de la malograda Revolución de los 30, se proponen redefinir el centro de la civilización cubana, buscar un orgullo patriótico auténtico, una sensibilidad nacional sana y resistente, rechazar las artes segregacionistas (como el afro-cubano), y las serviles. Todo esto a través de la cultura, de la poesía. El discurso adquiere conceptos más inteligibles para sus seguidores en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), un ensayo lingüísticamente estratégico donde José Lezama Lima lanza el tema de la insularidad por primera vez. En la confluencia de algunos principios clave, objetos del razonamiento de los dos críticos, Lezama Lima propone crear «el mito que nos falta» (Vitier, 1981: 159). Este será a la base de la ‘teleología insular’, punto de partida de otro trabajo esencial en la evolución del discurso insular, *Lo cubano en la poesía* (1957) de Cintio Vitier.

Capítulo II
El pensamiento cubano

2. El pensamiento cubano

Los cuatro estudios analizados se presentan como momentos apreciables en el planteamiento sobre la insularidad formulado por críticos y escritores cubanos. Todos – con instrumentos teóricos que dependen a menudo del hecho de que viven (o vivieron) dentro o fuera de la isla– enfocan la relación en diversos rasgos del ser isleño, que pueden ser, entre otros, los códigos culturales heterogéneos de la nación (y en algunos planteamientos de todo el Caribe), las distintas manifestaciones literarias y las consecuencias histórico-sociales que la presencia de Europa y Estados Unidos ha traído a las islas.

A partir de la teleología insular planteada por José Lezama Lima, a finales de los años 30, se llega a la propuesta crítica más reciente, la de Rafael Rojas de 1998. Los cuatro trabajos juegan un papel significativo para luego ubicar el discurso insular expresado en la poética de Virgilio Piñera, que se erige, provocando controversias y escándalos entre sus contemporáneos, como símbolo de la inversión del discurso insular oficial.

2.1 José Lezama Lima: *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* y la teleología de lo insular.

El nombre de José Lezama Lima se asocia a la primera propuesta teórica y literaria sobre el discurso insular cubano. El autor elabora un proyecto de construcción de identidad nacional a través de una mitificación de la historia cubana, a partir de la condición isleña. Esta preocupación se expresa claramente en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* de 1937, publicado en 1938. El carácter inquisitivo típico de la escritura lezamiana y el estilo cargado de metáforas y asociaciones insólitas son los instrumentos textuales con los cuales el autor comienza a formular esa teleología insular tan necesaria para la historia del país, en la que luego convergen todos los miembros de la revista *Orígenes*. Lezama Lima trata de redefinir el concepto del «insularismo» de Antonio Pedreira que, como él mismo aclara, «ha de entenderse no tanto en su acepción geográfica, que desde luego no deja de interesarnos, sino, sobre todo, en cuanto al problema que plantea en la historia de la cultura y aun de la sensibilidad» (Vitier 1981: 157), y apoya su tesis en la distinción entre las culturas de litoral y las de tierra, propuesta por el etnólogo alemán Leo

Frobenius. Después de las réplicas de Juan Ramón Jiménez, quien considera la búsqueda interior, la vida hacia adentro, como única vía de «legitimarse» para un isleño, Lezama explica su idea e inscribe la sensibilidad insular en la posibilidad para Cuba de presentarse al mundo y en la «fuerza secreta» para crear un mito identificador de la nación:

Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta. Por eso he planteado el problema en su esencia poética, en el reino de la eterna sorpresa [...]. Es indudable que los cubanos insistimos en los toques y percusiones musicales, y sin embargo no hemos llegado a una resultante de compases tonales; hemos obligado casi la poesía a que sea cantada con acompañamiento de voz o instrumento [...]. Entre nosotros, la poesía cuyo principal hallazgo ha sido la incorporación de la sensibilidad negra y, más frecuentemente, la incorporación del vocablo onomatopéyico, se resiente de haber estado de espaldas a la prueba por nueve (159).

En una época histórica en la que la realidad cubana se hunde en la superficialidad, carece de solidez y, al mismo tiempo, de finalidad, Lezama Lima responde mediante la nobleza de la poesía. Su resistencia a la frustración general será meramente literaria: la penetración en los orígenes de la cultura cubana para encontrar las raíces auténticas de lo nacional insular, y para enlazar el presente y el futuro en la imagen poética. La elección de los títulos de las revistas que dirige, *Verbum* (1937) y *Orígenes* (1944-1956), no es fortuita.

A diferencia de otros intelectuales que igualmente denuncian la incapacidad de la cultura republicana de crear un *telos* que funde un mito nacional (Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Virgilio Piñera, Cintio Vitier), José Lezama Lima lo hace incorporando en su propuesta la tradición católica y una visión redentora de la historia (Ramírez 2011), reastreado no sólo en el *Coloquio*. El autor intenta compensar el vacío que deja todo insularismo en su aislamiento geográfico, y en particular el cubano, con un sentido histórico y teleológico más pleno que únicamente la religión podría aportar:

Nosotros, insulares, hemos vivido sin religiosidad, bajo especie de pasajeros accidentales, y no es nuestra arrogancia lo que menos nos puede conducir al ridículo. Hemos carecido de orgullo de expresión, nos hemos recurvado al vicio, que es elegancia en la geometría desligada de la flor, y la obra de arte no se da

entre nosotros como una exigencia subterránea, sino como una frustración de la vitalidad. (Vitier 1981: 166)

Apelarse al fin último de la literatura significa explorar realidades desconocidas y llenar un espacio perdido. El autor asimila el pensamiento religioso a las letras: así como el cristianismo funda un más allá en su finalidad, el lenguaje y la historia lo instaura con las metáforas. En el ensayo «La imaginación medieval de Chesterton» (1949), el crítico explica esta correspondencia: «para que el hombre pueda actuar en el embrión y en la eternidad, su participación tiene que verificarse en el mundo de los símbolos. Pensar que los objetos tienen que ser poseídos para su definición, engendra un mundo categorial y circunspeto; pensar que los objetos pueden ser iluminados es cosa del catolicismo» (Lezama Lima 1977: 121). Compartiendo con el escritor inglés el sentimiento de frustración nacional, Lezama Lima no logra solucionarlo. Allí donde Chesterton descubre el origen de la nación inglesa en la Edad Media y los principios de la cultura en la llegada del cristianismo con los romanos, el escritor cubano, al volver la mirada hacia el pasado, no encuentra nada parecido, ni siquiera una época mítica como la del Perú, México o Guatemala. En los años 40 él todavía ve ausencia de conexiones históricas en Cuba, de perspectivas futuras para las generaciones más jóvenes y carencia de una expresión artística que represente lo nacional (108-109). Por lo tanto, por la imposibilidad de erigir un mito nacional e insular sobre el pasado, Lezama trata de delinear un futuro y con este objetivo une insularismo, literatura e cubanidad.

La sensibilidad insular sobre la cual se debate en el *Coloquio* debe responder a una redefinición de la sustancia, «que es lo único que puede otorgar una comprobación universalista» (Vitier 1981: 164), puesto que hasta aquel momento las expresiones literarias fundadoras de Cuba habían apuntado a los detalles de la raza, a los componentes más pintorescos de la realidad insular, a sus exigencias más visibles y menos integradoras. Aludiendo claramente a las propuestas afro-antillanas y negristas, el crítico rechaza toda expresión mestiza en las artes, porque sería una resolución política más que estética, además de no favorecer la integración nacional. Su proyecto se libera de prácticas locales, pretende a incorporar la entera tradición europea y a participar en la universal desde una

visión particular que es la cubana. Estos postulados serán desarrollados mejor en el libro *La expresión americana* de 1957²⁴.

En el *Coloquio* ambos escritores coinciden en considerar la poesía como el arte que genera metáforas e imágenes de la manera más auténtica e inconsciente, cuando se desvincula de todo tipo de impostura y servilismo. Lezama Lima opina que es la forma la que plantea los problemas «en tensión última», (163) y Juan Ramón Jiménez concluye diciendo que es la práctica la que «vuelve en espíritu y forma a su patria» (167). Las imágenes poéticas de Lezama no tienen que ver con la retórica, sino con un concepto más amplio que relaciona su ámbito con el espacio del mito. La acción de mitificar pertenece al poeta que, en su cumplimiento, logra la mejor de las metas. El mismo Lezama Lima escribe: «Yo creo que en realidad mi obra tiene un común denominador con la *poiesis*, con la creación, con la poesía» (Martínez Laínez 1975: 62).

En cuanto a la fuerza creadora del verso, uno de los poemas más sugerentes trata justamente de la representación de la insularidad, «Noche insular: jardines invisibles» (*Enemigo rumor*, 1941). La oscuridad insular se convierte en un espacio donde proliferan imágenes y símbolos que remiten a tradiciones mitológicas: el océano y la noche aparecen como potencias primordiales en las que están implicados el caos y la creación. En las cosmogonías órficas, las tinieblas siempre se asocian a una confusión de elementos que luego emergen a la luz (Vernant 2000), y también al ruido y a la agitación (Durand 1983). Al igual que la oscuridad, el agua es otro espacio fluido donde todo cambia perennemente por la rapidez de la corriente: la diosa marina tiene una capacidad infinita de metamorfosis, «siempre puede pasar de un aspecto a otro, modificar su propia apariencia al igual que el agua que corre a través de los dedos sin que se la pueda retener» (Vernant 2000: 83). Lezama Lima juega con estas asimilaciones cuando escribe de la isla rodeada por las tinieblas de la noche como por las aguas. En la primera parte del poema la oscuridad cae sobre la isla después de un día de fuego que el poeta describe con una «rica tela de pesadumbre», posible metáfora del cielo diurno, que va desolviéndose poco a poco. Como en la mitología órfica, la noche nace del mar y Lezama invoca su silencio a través de la diosa:

²⁴ En las cinco conferencias que componen el texto, dictadas en el Palacio de Bellas Artes de La Habana, presenta la problemática de la identidad y el ser americano desde su visión de la historia a través de la poesía y la imagen, con una intención aún más totalizadora.

*Oh cautelosa, diosa mía del mar,
Tus silenciosas grutas abandona,
Llueve en todas las grutas tus silencios
Que la nieve derrite suavemente
Como la flor por el sueño invadida*

La segunda parte del poema es un verdadero ceremonial de imágenes. El poeta se encuentra en la oscuridad de la noche y del mar, una dimensión, como se ha señalado, no homogénea, con rasgos contradictorios por el caos que lleva dentro de sí. Por lo tanto esta noche produce metáforas festivas y macabras a la vez en los versos lezamianos, con las cuales se describen el espacio y el tiempo de la isla: «Inadvertidas nubes y el hombre invisible / jardines lentamente iniciando /el débil ruiseñor hilando los carbunclos / de la entreabierta siesta / y el parado río de la muerte», y más adelante: «Las uvas y el caracol de escritura sombría / contemplan desfilar prisioneros / en sus paseos de límites siniestros, / pintados efesos en su lejano ruido» (Ortega 1987: 32).

Es la representación de una isla no siempre armónica, con aire de pesadilla y también agobiante. Sin embargo, como la noche es la dimensión del caos y del renacer, en los versos finales del poema reaparecen una dimensión más cálida y luminosa y un espacio de extrema reconciliación con los dioses. Estos se transforman en figuras contemporáneas del sujeto lírico, señal de esa finalidad mitológica a la cual Lezama Lima quiere consignar todo hecho histórico nacional:

[...] *La mar violeta añora el nacimiento de los dioses,
ya que nacer es aquí una fiesta innombrable,
un redoble de cortejos y tritones reinando.*

*Dance la luz reconciliando
al hombre con sus dioses desdeñosos.
Ambos sonrientes, diciendo
los vencimientos de la muerte universal
y la calidad tranquila de la luz. (32-33)*

La escritura poética se convierte en instrumento privilegiado que une la experiencia común con la aventura sobrenatural. El poema forma parte de la colección *Enemigo rumor* (1941) donde el autor recoge composiciones que exploran la poesía como materia

sonora, concepto que sugiere ya el título y que Lezama Lima explica en una carta a Cintio Vitier: «se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allá nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable» (Álvarez Bravo 1966: 19). Según la poética lezamiana, entonces, el hombre, frustrado y perdido en su aislamiento insular, e histórico en el caso de Cuba, interpreta su destino y su cultura a través de la creación literaria, que, en forma de poesía, genera imágenes infinitas para encontrar un apoyo permanente en la realidad.

2.2 *Lo cubano en la poesía de Cintio Vitier*

El corpus crítico primordial sobre el tema es sin duda el libro *Lo cubano en la poesía* (1958) de Cintio Vitier (1921-2009) que, junto con los miembros de *Órigenes*, fue el primer estudioso en abordar un asunto siempre presente y siempre inconcluso, por su carácter histórico e identificador: la definición de lo cubano. El libro, que es el resultado del curso por él impartido en el Lyceum de La Habana en 1957, es un texto polémico pero imprescindible, que se esfuerza por captar el «modo de ser nacional». A juicio del autor, se debe leer como un poema y también como un programa, un manifiesto extenso y dramático.

El ensayo es un análisis histórico y literario de lo cubano como expresión del ser nacional, concepto que posee un contenido emancipatorio cuyo eje central es la libertad, entendida no como «autoridad legítima», sino como fidelidad del poeta con su historia. A través de un recorrido cronológico –marcadamente personal– de figuras y momentos específicos, Cintio Vitier halla en la escritura poética de la isla de Cuba un sentido oculto, un destino y una teleología que permite atisbar la sensibilidad del ser cubano, su relación con la patria, su peculiar reacción ante el mundo. Siendo la poesía un acceso al mundo de lo privado y de las emociones, en un período de desorientación política resulta el único vehículo expresivo y un género fundacional de la cultura cubana para encontrar los anhelos de libertad de su pueblo²⁵. Mostrando una fe absoluta en ésta, en la introducción

²⁵ 1957 es el año de la lucha armada contra la dictadura de Fulgencio Batista y de las primeras acciones militares contra las instituciones gubernamentales bajo la dirección de Fidel Castro.

el autor señala: «Ojalá que este esfuerzo no sea baldío, y que de algún modo, por incompleto y fragmentario que sea, contribuya al rescate de nuestra dignidad» (Vitier 1958: 9). A partir de los diarios de Colón, en los cuales Cuba se describe por primera vez en su naturaleza y geografía, la trayectoria poética de Cuba llega hasta los poetas de los años 50, con el intento de descifrar en ellos las claves de lo cubano, que a lo largo del análisis se muestra a través de cuatro categorías no propiamente científicas, como le han reprochado algunos estudiosos: ingravidez, intrascendencia, lejanía y despego.

Los poetas neoclásicos son los primeros en acercarse a su patria a través de la naturaleza insular, que posee lo íntimo de la realidad cubana y la forma estética que necesariamente deriva de Europa. En los versos de Manuel de Zequeira (1764-1846), por ejemplo, el fruto de la piña, como símbolo insular, es el centro de una exaltación mitológica. Cintio Vitier describe este primer hallazgo poético-patriótico sintiendo «en el airoso poemita de Zequeira la secreta lucha por acercarse, con los medios expresivos del neoclasicismo español y francés, a la naturaleza de la isla. Pompa, es decir, abundancia indiana, ornamento frutal; pero ya, también, patria, que aquí significa solamente tierra nativa, isla del Imperio» (39). Esta mitología cubana desaparece poco a poco hasta adquirir una connotación temática y espiritual en la poesía de José María Heredia (1803-1839), «el primer lírico de la patria», en cuyos versos la naturaleza insular se interioriza y es el motivo que funda el mito de la libertad. Con él la nación se convierte en una necesidad del alma y la cubanidad una intención histórica. En la nostalgia del destierro y de la «lejanía»²⁶ que hace todo más noble y feliz, el poeta encuentra su vínculo con la isla y con su realidad natural, sobre todo con sus «palmas deliciosas».

En las páginas siguientes dedicadas a la producción del héroe y poeta nacional José Martí (1853-1895) se percibe todavía más devoción, porque en él esa vocación de libertad alcanza una sensibilidad y un sacrificio más hondos. Los estudios sobre esta figura esencial de la historia cubana son inagotables y ya Gabriela Mistral lo nombró «un clásico sin sombras de vejez». Lo que hace Cintio Vitier por su parte es abrir un abanico de categorías propuestas en la obra de José Martí, motivo de reflexión por primera vez en Cuba. En sus versos la isla se presenta como un país que intenta incorporar y no separar, revitalizando la fe en una América mestiza que pueda independizarse sobre huellas indias, españolas y africanas por ser el cruce de todas, y por tanto, ‘americana’. Su ensayo

²⁶ Cintio Vitier subraya la diferencia con el término «distancia» citando a Heidegger y los ejemplos de su libro *El ser y el tiempo*: «La distancia es un hecho físico; la lejanía pertenece al alma. Para el interés, lo más lejano suele ser lo que materialmente está más cerca» (74).

conocido como *Nuestra América*, de 1889, abarca la historia iberoamericana en su totalidad y complejidad, mientras en *Versos sencillos* (1891) declara su condición de cubano y al mismo tiempo su pertenencia al hombre universal: «Yo soy un hombre sincero / de donde crece la palma, / y antes de morirme quiero / echar mis versos del alma [...] / Yo vengo de todas partes, / y hacia todas partes voy». A través de su «verso natural», contrapuesto al «verso retórico y ornado» del academicismo europeo, se acerca a la naturaleza insular no en una exploración de lo nativo, sino en busca de intimidad y consuelo, porque el culto de la Naturaleza puede ser fuente de la ley moral. Conducta que se revela contraria a su contemporáneo Julián del Casal (1863-1893), cuyos versos manifiestan una fuerte desesperanza hacia la realidad, la naturaleza y la tierra misma. En el análisis de Cintio Vitier hay numerosas comparaciones inevitables con la obra de José Martí, puesto que el poeta baudeleriano introduce en la poesía cubana otros acentos: «el frío interior de este país; el ansia oscura de lo otro» (Vitier 1958: 251). Julián del Casal escribe desde un mundo cerrado, impulsado por la indiferencia de quien se sabe perteneciente a un pueblo sin destino.

En la nada existencial es rastreable la deuda de Virgilio Piñera con el poeta, su modernismo que se podría definir espectral y la fe en una literatura laica y liberadora. En ambos leemos, por ejemplo, la representación de escenas naturales, como el ocaso, cargadas de tragicidad: el verso de «Elegía así» (*Las Furias* 1941) de Virgilio Piñera «Ladra un ave celeste por el cielo / para alejar la muerte» alude al poema «Crepuscular» (*Bustos y Rimas*, 1893) de Julián del Casal, que escribe «pasa el viento ladrando sobre las rocas». Leyendo al poeta, otro elemento le llamó la atención a Virgilio Piñera: la angustia y la incoherencia con la realidad que Julián del Casal muestra en *Nostalgias* (1892). Éste suspira por irse a otro lugar pero, a la vez, confiesa «Mas no parto. Si partiera –al instante yo quisiera– regresar». Virgilio Piñera escribe, en *Lunes de Revolución* del 1959, un artículo cuyo título es muy alusivo, «Casal...o Martí?», percibiendo en los versos casalianos la melancolía de vivir en un siglo en que el poeta no se reconoce, el miedo de que la ciudad pueda defraudar, pero también el temor de perder un mito al dejarla. La imagen del cubano que siempre está añorando algo, más allá del horizonte, más allá del mar y, al mismo tiempo, que se asusta por lo nuevo venidero es un tema que ha marcado la poesía y prosa cubanas de toda época. Sin embargo, a pesar de las afinidades que muchos estudiosos han encontrado con Casal, al final del dicho ensayo Virgilio Piñera reconoce el valor incuestionable de la figura de Martí, siempre cercana y siempre actual,

porque si «Casal se limitaba a llorar sobre las ruinas de un mundo ido para siempre [...] por el contrario, Martí gritaba, exigía, se rebelaba» (Piñera 1959).

Cintio Vitier continúa su recorrido poético con la presentación de voces relevantes en el cultivo del vanguardismo cubano y de la poesía social (luego, poesía negra), como Emilio Ballagas (1908-1954) y Nicolás Guillén (1902-1989), con quienes el fenómeno negro se acerca y se integra de una vez por todas en lo *cubano*, superando la categoría de raza. No queriendo disminuir en absoluto las obras de este grupo de autores, merece atención particular la dignidad que el crítico atribuye al impulso creativo de José Lezama Lima (1912-1976). El crítico lo clasifica como una figura «realmente fabulosa», que, heredando las intuiciones poéticas de Juan Ramón Jiménez, se convierte en un modelo sin iguales para la generaciones posteriores²⁷. La importancia del *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* del año 1938, además, residía en que en él se plantearon, por primera vez, reflexiones sobre «el destino cultural de la Isla, no desde la sociología o la crítica, sino desde la poesía» (397), acontecimiento que mueve a la publicación del trabajo de Cintio Vitier. José Lezama Lima es el primer autor que habla de una necesaria «teleología insular» en una época en que la vida republicana carecía de finalidad y el pueblo advertía un sinsentido histórico profundo.

A continuación se dedicará un análisis específico a la obra de José Lezama Lima, en cuanto figura intelectual diametralmente opuesta a la de Virgilio Piñera. Lo que analiza Cintio Vitier en el ensayo es sobre todo la ruptura con lo anterior que el autor expresa en sus versos, el concepto de «futuridad» que emerge de sus poemas, la fe en una poesía considerada no ausencia y fuga, como Ballagas y la generación anterior habían sentido, sino como «sustancia devoradora» de la realidad. Sus «armoniosas soluciones», que constituyen una novedad ejemplar en la poesía cubana del tiempo, se convierten en un paradigma para codificar a Virgilio Piñera como disonante, lejos de cualquier declaración de unidad. Cintio Vitier opina que su primer cuaderno de poemas *Las Furias* (1941) «contiene los versos más fúnebres y sombríos que se hayan escrito en Cuba» (406) y que *La Isla en Peso* (1943) «va a convertir a Cuba, tan intensa y profundamente

²⁷ El poeta español fue invitado en Cuba por la Institución Hispanocubana de Cultura presidida por Fernando Ortiz, en 1936, para dar unas conferencias, pero su estancia en La Habana se prolongó hasta 1939. En su libro *Juan Ramón Jiménez en Cuba* (1981), Cintio Vitier se hace portavoz de un reconocimiento colectivo: «La presencia de Juan Ramón Jiménez en Cuba, desde luego, fue mucho más que la suma de las actividades y textos aludidos, tal como podemos verlos a tantos años de distancia. En torno a él se creó un clima de fervor poético que, dadas las tristes circunstancias históricas (españolas y cubanas) en que se produjo, tenía algo de compensación y de refugio, pero también de resistencia y de toma de partido por un futuro mejor para Cuba y para España» (Vitier 1981: 6).

individualizada en sus misterios esenciales por generaciones de poetas, en una caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera, para festín de existencialistas» (406-407).

En los versos piñerianos la *nada* como único sentimiento que exprese el ser cubano alcanza su nivel más alto; antes de *Vida de Flora* (1944), nunca se hubiera escrito una elegía desoladora que empezara con «Tú tenías grandes pies y un tacón jorobado. / Ponte la flor. Espérame, que vamos juntos de viaje» (Piñera 2000: 50). Fue percibido como una extrañeza y como un testimonio falseado de la isla. No obstante, dado el carácter subjetivo del trabajo que el autor repite a lo largo del texto, el juicio sobre Virgilio Piñera parecería una contradicción si leemos el pasaje del capítulo final, donde Cintio Vitier considera la poesía fuera de toda justificación excepto ella misma, lejos de cualquier reparo nacionalista. El análisis demoledor, por supuesto, fue facilitado por el alejamiento del autor de esta idea que considera lo cubano categoría esencial de la poesía, de la ‘teleología insular’ mediadora y constructiva, de clara intención católica, que Vitier, Lezama y todos los origenistas poseen en aquellos años y, además, por su separación de la revista en 1954, para adherir a *Ciclón*.

Entre otros, dos origenistas dignos de interés son presentados en las lecciones finales de *Lo cubano en la poesía*; uno de estos es Gastón Baquero (1918-1997), autor de una poesía en que la insularidad se vuelve despreocupación, porque todo es una metamorfosis misteriosa. En los versos de Baquero, las cosas se transforman en objetos provisionales y eluden siempre nuestra voluntad: «No soy en este instante sino un cuerpo invitado / al baile que las formas culminan con la muerte» («Preludio para una máscara», 1942). Cintio Vitier destaca en su formación componentes estéticos que proceden de Miguel de Unamuno, de Dostoievski y de Stendhal. De las páginas siguientes merece atención la figura de Eliseo Diego (1920-1994), que confiere a sus poemas, en particular en su obra maestra *En la calzada de Jesús del Monte* (1949), «un hoy sin actualidad, ni realismo», y la memoria del sujeto se hace presente y futuro a la vez. Un rasgo original de su poética se estriba en la domesticación lírica de la historia nacional (Rafael Rojas, 2006): en efecto, el tiempo y los recuerdos de Eliseo Diego adquieren dimensiones más ligadas a la experiencia familiar y religiosa, al barrio donde nació, a los vecinos conocidos, a las esquinas de la ciudad que se convierten en imágenes de evocación. De aquí procede una concienciación gradual sobre el elemento criollo insular: «El sitio donde gustamos las costumbres, / las distracciones y demoras de la suerte, / y el sabor breve por más que sea

denso, / difícil de cruzarlo como fragancia de madera, / el nocturno café / bueno para decir esto es la vida» («En el sitio en que tan bien se está», 1949).

Por lo que se refiere a algunos poetas de los años 50, como Roberto Fernández Retamar que Cintio Vitier llama «el lúcido y tierno poeta de las recatadas glorias hogareñas [...] pero también de la ardiente intemperie del ser ante su enigma» (481), el crítico muestra análisis poco minuciosos, debidos al carácter reducido de la perspectiva histórica con la que puede juzgar. El elemento sobre el que el ensayista razona al final del libro es el carácter ‘huidizo’ que lo *cubano* siempre ha manifestado en la poesía: la representación de la isla ha pasado de las olas marinas al abismo del aire, de lo oculto a lo abierto, de lo individual a lo colectivo, escapando de toda forma cerrada o de todo centro. En estos últimos pasajes son explicados los criterios utilizados y las «intuiciones» percibidas al valorar un autor, evidenciando, en primer lugar, una continuidad y una evolución en las categorías poéticas indicadas al principio en relación con el proceso histórico. A pesar del evidente carácter personal evidente, no se puede prescindir de este trabajo, que constituye una piedra firme en la crítica literaria cubana y que nadie entre los estudiosos de las generaciones siguientes se ha atrevido a emular. Es el primer texto de un crítico cubano que observa y analiza la expresión más alta de la cultura nacional desde adentro. Un ensayo donde poesía y cubanidad se acercan, se yuxtaponen y se mezclan como una exteriorización de la otra, porque «la poesía es la única continuidad profunda que hemos tenido» (Vitier 1958: 484).

2.3 *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna de Antonio Benítez Rojo*

El eje del segundo ensayo propuesto se abre hacia una zona geográfica más amplia, todo el espacio caribeño. Ya el título atribuye a su cultura una naturaleza más caótica, ajena a la visión origenista de lo *cubano* que se analizará a continuación. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna* (1989) del novelista y ensayista cubano Antonio Benítez Rojo (1931-2005) es otro trabajo insoslayable para reflexionar sobre el asunto. Fue escrito en los Estados Unidos durante los años del exilio del autor, circunstancia reconocible en su escritura. El objetivo del crítico es ofrecer una imagen constitutiva de las culturas caribeñas, no estrictamente académica: dado que en la época moderna el

Caribe está saturado de mensajes y lecturas *otras*, con la propuesta de Antonio Benítez Rojo esta área geográfica se transforma en un texto que revela su propia textualidad, y no es espejo del lector como afirmaba Roland Barthes, donde se enfrentan y dialogan códigos y lenguajes muy diferentes entre sí. Este espacio «supersincrético» se convierte en «un campo de observación muy a tono con los objetivos del Caos, [...] en el sentido de que dentro del des-orden que bulle junto a lo que ya sabemos de la naturaleza es posible observar estados o regularidades dinámicas que se repiten globalmente» (Benítez Rojo 1989: iii)²⁸. A partir de esta premisa, el autor discurre sobre la sociedad, el escritor y el libro caribeños como conjuntos discontinuos, expresión de la carencia de límites y de centro del meta-archipiélago del Caribe, plasmado a lo largo de muchos años por un gran choque de razas y de culturas. La lectura de la poética de la relación de Glissant revela su influjo, lo que representa el Caribe es «un *interplay* de significantes supersincréticos cuyos “centros” principales se localizan en la Europa preindustrial, en el subsuelo aborígen, en la regiones subsaharianas de Africa y en ciertas zonas insulares y costeras del Asia meridional» (Benítez Rojo 1989: xxvii).

En busca de un elemento común caribeño, más allá de las especificidades nacionales, Antonio Benítez Rojo recupera escritores fundamentales en su formación y estudia clásicos cubanos como *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier, los versos de Nicolás Guillén o *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* de Fernando Ortiz para destacar en ellos elementos de aquella complejidad cultural. Elementos que se forman a partir de un cierto ritmo, a partir de una cierta *performance*, herencias siempre renovadas de la plantación originaria. Y las razones están explicadas no sin sarcasmo por parte del crítico: esta máquina «extraordinaria» llevó a la esclavitud de africanos y de ‘coolies’ de India y de China, «ayudó a producir» capitalismo mercantil e industrial, subdesarrollo de la población caribeña, guerras imperialistas, bloques coloniales, rebeliones y represiones, dictaduras y revoluciones «de toda suerte». La plantación, como fenómeno de la máxima importancia histórica ocurrido en el Caribe, se vuelve telescopio de observación, para varias disciplinas, hacia los cambios y las continuidades de este gran meta-archipiélago. Por lo tanto, Antonio Benítez Rojo se dedica a escritores en cuyas obras emerge el componente sincrético de la cultura cubana dentro de su pertenencia a la caribeña, a

²⁸ Al final del libro el autor explica la perspectiva científica del Caos que adopta y subraya la diferencia con la definición convencional de caos: es un concepto que toma de la termodinámica, precisamente de la ley de la entropía. Esta establece que cualquier sistema (por ejemplo el universo) cae inevitablemente hacia un estado de desorden creciente.

diferencia de las posturas de José Lezama Lima y de otros origenistas, más resistentes a la integración de Cuba en el archipiélago caribeño, quienes perseguían un ideal nacional que superara las diferencias de clases y de razas.

Empezando con la poesía de Nicolás Guillén, Antonio Benítez Rojo la considera una de las primeras en proponer la voz del negro en el cañaveral en contradicción con el plantador blanco y como un espacio sexual que desafía la belleza clásica más púdica. El crítico evidencia que los temas de *Motivos de son* (1930) y de *Sóngoro cosongo* (1931) no estaban dirigidos sólo al poder azucarero, sino a toda la sociedad cubana en el contexto de la plantación, y tenían el objetivo de crear un espacio conciliador y de coexistencia racial, social y cultural explorando y reinterpretando las fuentes primigenias. El son, en cuanto producto musical sincrético generado por el tambor africano y la cuerda europea, funciona como símbolo de esa unidad mestiza deseada por el poeta, «ansia negra y ansia blanca, / los dos del mismo tamaño / gritan, sueñan, lloran, cantan.» (139). Aspiraciones ya presentes en el pensamiento de José Martí. En el último libro, *Sol de domingo* (1982), conjunto de prosa y versos, Nicolás Guillén introduce temas universales que sí aluden a la muerte, pero hacen entrever la posibilidad de una nueva oportunidad (de una nueva vida para desafiar), y es interesante considerar que el poeta elige una estructura poética asiática para los poemas: éstos se presentan en forma de haikai²⁹, elemento expresivo que se añade a la dimensión afroeuropea de su lírica.

Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar (1940) de Fernando Ortiz es el trabajo básico para entender el enfoque de toda la tesis de Antonio Benítez Rojo. Las investigaciones del antropólogo sientan las bases para los estudios sobre las relaciones entre europeos, africanos, indígenas y asiáticos y presentan la conocida noción de transculturación, eje central en *La isla que se repite*. El crítico encuentra una referencia directa al archivo supersincrético, caótico y materialmente irrepresentable de la cultura cubana y una metáfora de los orígenes imposibles de la plantación. A Antonio Benítez Rojo le interesa sobre todo la manera peculiar de Fernando Ortiz de acercarse a la historia de Cuba estudiando la historia del azúcar y del tabaco, por ser los dos sistemas básicos de su economía, y, en consecuencia, proponiendo un tipo de investigación cuyo modelo es del ‘contrapunteo’. En particular, el ensayo quiere destacar aquellos ámbitos donde la heterogeneidad de elementos emerge de manera evidente, como la mezcla de ideología

²⁹ Forma poética de la literatura japonesa muy breve, constituida por solo diecisiete sílabas. Sus orígenes remiten al XVII siglo.

política y vodú encarnada por los jefes militares de la Revolución haitiana o la práctica narrativa de los pueblos del Caribe, muy distinta del relato de legitimación de Occidente, al proceder de la cultura del África negra y de India. Algunas danzas populares, por ejemplo, llevan en sí mitos, proverbios, leyendas, incluso leyes, que entrecruzan narraciones y una multiplicidad de referentes que no se pueden reproducir de otra manera. Al final, Benítez Rojo escribe sobre el valor metafórico del tabaco y del azúcar, en cuyo ‘contrapunteo’ reside lo caribeño, hecho de estructuras y voces que interactúan entre sí: en efecto, allí donde Fernando Ortiz subraya el adjetivo ‘cubano’ junato a ‘contrapunteo’, Antonio Benítez Rojo «lee *caribeño*» (Benítez Rojo 1989: 184). El ritual del tabaco y el relato del azúcar, en su contradicción, generan un juego de relaciones en que el poder y la economía de Occidente se enfrenta con la esfera mitológica y espiritual de los pueblos del Caribe. En esta dialéctica entre epistemología y cosmogonía están legitimados tanto la máquina como la mano, tanto la historia como el mito, tanto el ordenador como el tambor como categorías de conocimiento y saber.

Permaneciendo en el campo de las estructuras musicales, Antonio Benítez Rojo propone *Viaje a la semilla* (1944) de Alejo Carpentier, un texto que desafía, de manera sutil, el tiempo lineal con el objetivo de explorar la historia colonial del Caribe y, luego, oponer la cosmovisión africana al orden racional de la cultura europea. Junto con la demolición de la casa urbana de una familia de la vieja oligarquía cubana, los Marciales, –que ocurre en el presente de la narración–, el lector viaja atrás en el tiempo a través de la figura del viejo negro. El hombre, con su cayado, alza las ruinas del edificio para reconstruir la casa hasta hacerla completa de nuevo, ‘leyendo’ la historia de Don Marcial al revés, desde la vejez hasta la infancia. El manejo del tiempo por parte de Carpentier remite a la forma musical del *canon cancrizans*, llamada así porque la melodía se realiza simultáneamente con dos ejecuciones, empezando por la primera y al mismo tiempo por la última nota. De esta manera el tema dado avanza retrocediendo como la marcha del cangrejo. La idea de un cayado mágico en las manos de un negro viejo que al pasar modifica el estado ‘racional’ de las cosas, aunque en modo esencialista, rompe la dimensión del tiempo cronológico, que representa el discurso occidental progresivo y descriptivo, y lo yuxtapone con el tiempo y los elementos míticos de la religión afro-cubana, que transita en retrogresión. En el culto yoruba, en efecto, una leyenda cuenta que el avatar conocido con el nombre de Eshu (o Elegguá) tenía la capacidad de autoregenerarse y recomponerse:

Entonces el negro viejo, que no se había movido, hizo gestos extraños, volteando su cayado sobre un cementerio de baldosas.[...] El viejo introdujo una llave en la cerradura de la puerta principal, y comenzó a abrir ventanas. Sus tacones sonaban a hueco. Cuando encendió los velones, un estremecimiento amarillo corrió por el óleo de los retratos de familia, y gentes vestidas de negro murmuraron en todas las galerías, al compás de cucharas movidas en jícaras de chocolate. (Carpentier 1944: 80-81).

El resultado es un texto que aparece como un ejercicio intelectual, una *performance* construída con maestría, donde música y literatura obran al servicio de la teoría de lo real maravilloso con la cual el autor se adentra en dimensiones ‘íntimas’ de la identidad caribeña. El mismo Carpentier, en *El arpa y la sombra* (1979), admite su condición de «nadador entre dos aguas, náufrago entre dos mundos», suspendido entre un legado europeo y uno cubano, confesando la imposibilidad de ser caribeño del todo. El logro más interesante del texto es el viaje hacia los orígenes de lo caribeño, que el autor desarrolla a través de dos rutas, las cuales, en el fondo simbolizan los dos tejidos culturales a los cuales Alejo Carpentier muestra su pertenencia: el canon musical, que conduce a Europa, y la casa que con sus personajes conduce al continente africano. Es un equilibrio entre diversos caracteres identitarios, donde ninguno de ellos absorbe al otro.

Asimismo, lo teorizado en *La isla que se repite* tiene en cuenta disciplinas múltiples y ámbitos que heterogéneamente se combinan y que no pueden prescindir el uno del otro, porque, de otra manera, producirían una interpretación incompleta de la sociedad o de la literatura de este espacio geográfico. La visión del Caribe que propone Antonio Benítez Rojo se forma a lo largo de años, a partir de su estancia juvenil en Panamá, el primer viaje importante fuera de Cuba, y de su formación universitaria, económica y matemática. Este ensayo participa en aquel programa teórico-literario, que es ‘Mar de fondo’, con el cual el autor se sirve de diversos acontecimientos del Caribe para estructurar una crónica de la región a lo largo de cinco siglos. El ciclo inicia con la novela *El mar de la lentejas* (1979), de matriz histórica, que responde asimismo a una estructura plural, porque combina cuatro líneas narrativas diferentes, seguidas a través de cuatro núcleos de personajes. Además, cada espacio narrativo es una isla, real o simbólica, situadas a una distancia diferente respecto a la isla central del poder en torno a la cual gira una determinada órbita. El paradigma de las investigaciones de Antonio Benítez Rojo es la citada perspectiva del Caos, que le permite una comprensión posmoderna del Caribe. Por esta razón, la totalidad

de los ejemplos literarios, históricos, mitológicos, sociales provistos por el crítico está trabajada como cualquier grupo de valores y elementos que pueden aparecer en cualquier rincón del planeta. Además, el objetivo final es sustentar la creencia en una posible libertad futura como respuesta al trauma de la plantación.

2.4 *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano de Rafael Rojas*

El historiador cubano Rafael Rojas (1965), radicado en México, publica *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano* en 1998, un análisis novedoso que, mezclando historiografía y ensayística, reinterpreta la historia de la construcción discursiva de la nación cubana. El crítico destaca la importancia de fuerzas y entidades distintas que, chocando en varios momentos históricos, han modelado un «espacio *agonístico*» que es la isla de Cuba. El país, como campo de batalla donde se han enfrentado –y todavía se enfrentan– razas, imperios, élites, discursos, es hijo de sus guerras, las independentistas del siglo XIX y las revolucionarias del siglo XX.

Siempre penetrando en distintos campos de observación como el político, el literario y el cultural, Rafael Rojas explora los discursos identificatorios y teleológicos que éstos conllevan considerando el evento revolucionario como el tiempo en que se resuelve todo conflicto: «El metarrelato de la identidad es controlado, pues, por la teleología revolucionaria, por el tópico de la Revolución como origen y destino, esencia y existencia de la cubanidad» (Rojas 1998: 47). El estudio sugiere que, como ocurre en la reconstrucción de la casa a través de las ruinas –entonces de la memoria– en *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier, el desarrollo de un nacionalismo revolucionario nace y se fortifica antes en la cultura y en la sociedad coloniales, y luego en las republicanas, condiciones que marcan el destino de la Revolución en 1959 y facilitan la constitución del régimen comunista en 1961.

La premisa esencial para examinar el asunto es la honda ‘antimodernidad’ de Cuba, su colocarse siempre «fuera del marco» que la ha hecho una isla de espaldas al mundo y al mercado, sufriendo la paradoja de estar siempre en el cruce de los objetivos atlánticos por la ubicación geográfica, comercial y militar. Una fuerza que se convierte en su talón de Aquiles, una isla cerrada en sus eventos interiores y, al mismo tiempo, descubierta ante los ojos de las potencias mundiales. El ejemplo mayor recordado por Rafael Rojas es la

doble tutela que ha experimentado el país, puesto que desde el siglo XIX el poder político-militar de España y el económico-comercial de Norte América han modelado el ideario de los intelectuales cubanos promoviendo dos saberes opuestos: el metarrelato instrumental de la riqueza y del progreso, sostenido por Arango y Parreño y José Antonio Saco entre otros, y el metarrelato moral de la emancipación y la justicia, entre cuyos representantes están Félix Varela y José Martí. El crítico analiza las dos morales y examina de manera específica las propuestas de algunos personajes muy conocidos en el escenario público de la época.

Los primeros siempre se mostraron defensores de la reproducción de la riqueza insular, ya que sólo con una prosperidad material de la isla se produciría un regimen natural de libertades públicas. Francisco de Arrango y Pareño, miembro de las élites criollas que predominaban en las instituciones coloniales e instruído en las teorías liberales de Adam Smith, escribió *El discurso sobre la agricultura en La Habana y medios de fomentarla* en 1792, donde emergía una fe indiscutible en el apoyo político y económico de España y Estados Unidos: una garantizaba la libertad de comercio y las tarifas dentro del mercado insular, el otro ofrecía al azúcar cubano una vía preferente dentro de este. A pesar de la misma vocación modernista, la actitud de José Antonio Saco resulta diferente, puesto que claramente condenaba la esclavitud y la trata negrera. Creía en la autonomía del país a través de la modernización de las instituciones coloniales, de la agricultura, de las comunicaciones y de la instrucción, pero esta evolución sólo podría realizarse a través de algunas libertades administrativas y políticas concedidas por España.

En contra del pensamiento liberal se encontraban los defensores de una teleología moral de la isla, fundada en las obras de Félix Varela, sacerdote, escritor y político todavía considerado uno de los forjadores de la nación cubana, y desarrollada ampliamente en la poesía de José Martí. Este lo calificó como «el patriota entero». Félix Varela es uno de los pilares esenciales en la génesis del pensamiento independentista cubano y en la firmeza de los sentimientos patrióticos, considerados la máxima expresión cívica de un país y opuestos a una moral mercantil y monetaria. Antes de Martí, sus reflexiones ambicionan a lo hispanoamericano, que, a su juicio, se puede fijar sólo distanciándose de un pensamiento elaborado en Europa, porque lo singular de la isla y sociedad cubanas es el componente autóctono que le da un carácter auténtico al pensamiento cubano. La originalidad de las ideas de Félix Varela consiste en tomar de las distintas corrientes solo aquello que tiene refracción en su realidad, útil para proyectarlo en una perspectiva de

sociedad futura. Establece una relación dialéctica entre lo universal y lo autóctono, donde la realidad particular da sentido a las categorías teóricas usadas, a la interpretación de estas, y sucesivamente a la creación de nuevas ideas (Torre-Cuevas 2015). A este propósito, el escritor es uno de los primeros en celebrar el paisaje físico y espiritual de la isla para sostener una utopía insular y una intensa sensación de independencia, como revela el pasaje siguiente: «el sol prometió acompañarla siempre, mas sin hacerle sentir los rigores que sufre el tostado africano. Por todas partes una tierra hambrienta convida al hombre a entregarle copiosas semillas, ofreciéndole pagar con usura. [...] Hijo de la abundancia, desconoce las pasiones que inspira la escasez. A él se acercan todas las naciones del orbe y las luces adquiridas con este trato no alteran sus nobles y sencillos sentimientos» (Torre-Cuevas, 1991: 142).

Al abordar el análisis de la figura de José Martí, cuya teoría emancipatoria y patriótica evoluciona hasta convertirse en la utopía moral central del siglo XIX cubano, Rafael Rojas pone en evidencia la manera en que la teleología insular del escritor se realiza en un cuerpo poético y político a la vez, porque sólo la poesía logra captar la utopía insular –Cintio Vitier lleva esta idea al centro de su trabajo. Como es sabido, en los versos martianos la independencia y la justicia sociales son valores primordiales, que supo transmitir también con la fundación del Partido Revolucionario Cubano, concebido sólo para convencer a su pueblo de que ser independientes hubiera sido la única forma política que respetara la identidad nacional. La independencia se habría concretado en la República, obtenida a través de la insurrección, así que la imagen de la revolución ya había penetrado en el ideario político del país desde esta época, un ideario que Fidel Castro aprovechó en sus discursos de 1959 para subrayar que «Duro y largo ha sido el camino, pero hemos llegado. Esta vez no se frustrará la Revolución. Esta vez, por fortuna para Cuba, la Revolución llegará de verdad a su término» (Castro 1983: 3)³⁰. Después de la muerte de José Martí, de la decadencia del orden republicano establecido en 1902 y de la constitución frustrada de 1940, entre los intelectuales se perciben dudas y malestar debidos al retroceso de algunos ideales utópicos. Haciendo un recorrido desde los inicios de las distintas propuestas literarias sobre una definición nacional de la isla, el crítico constata que va desarrollándose una cultura atraída por el futuro, y no anclada en el

³⁰Antes de presentar este momento histórico, Rafael Rojas explica claramente cuáles han sido las revoluciones ‘traicionadas’ en la historia de Cuba, operando una verdadera «disección del pasado» para su análisis: a partir de la república martiana abandonada en el régimen colonial, pasa por la Revolución antimachadista y llega al 1952, año del golpe militar de Fulgencio Batista que derrota los principios constitucionales del 40.

presente. Los intelectuales cubanos generan un discurso que funciona más como deseo y como profecía, convirtiendo el espacio urbano en objeto de un imaginario utópico.

El escritor francés Michel Butor escribe que las islas son lugares en que los habitantes viven y mueren esperando, porque confían en que la historia volverá a originarse allí y con ellos (Butor 1970: 87). Rafael Rojas estudia los textos que nutren la teleología revolucionaria para que el lector entienda cómo los ‘errores’ históricos de los predecesores y la desaparición de la fe en un destino y en un mito nacional favorecen el asenso al programa revolucionario castrista. Además, los enunciados básicos que se repiten en las voces y en los textos de los dirigentes de la Revolución del 59, se reiteran en las obras historiográficas de los años 60 y 70, como las de Cintio Vitier y de Jorge Ibarra, aunque no haciendo referencia directa a Fidel Castro.

Paralelamente a estas observaciones, el ensayo examina los distintos relatos de la identidad nacional propuestos en textos de escritores y poetas que siempre se han dividido entre una discursividad afirmativa y una negativa. A la primera pertenecen Félix Varela, José de la Luz y Caballero, José Martí, José Lezama Lima y Cintio Vitier, cuyos textos presentan las pruebas del devenir cultural, histórico y social de la isla; la segunda, en cambio, pone en luz la ‘diferencia’ cubana y se difunde después de la intervención norteamericana de 1906 por la cláusula de la Emienda Platt. Dentro de esta formación discursiva Rafael Rojas incluye a José Antonio Saco, Enrique José Varona, Fernando Ortiz, Jorge Mañach y Virgilio Piñera, que dudaron de la posibilidad para Cuba de ser una nación. Sin embargo, tal como destacan otros estudiosos, «Julián del Casal es, probablemente, el primer testimonio de una escritura que se regodea en el *déficit* ontológico de la condición cubana» (Rojas 1998:v110). Los versos del poeta enfrentan una cubanidad destructiva. En el poema «Nihilismo», la patria, la gloria, la familia, por primera vez, son consideradas «sueños de calurosa fantasía / cual nelumbios abiertos entre el fango / sólo vivisteis en mi alma un día» (Álvaro 2001: 186). Y más adelante, el poema muestra la desconfianza de su autor en la historia del país, por reservarle muchos desengaños y fracasos: «Siempre el destino mi labor humilla / o en males deja mi ambición trocada: / donde arroja mi mano una semilla / brota luego una flor emponzoñada» (186).

La isla en peso (1943) de Virgilio Piñera –y no sólo este texto– sigue la línea casaliana de admitir que Cuba era una tierra sin *telos* y que la nada insular reemplazaba los mitos nacionales prosperados gracias a las obras de Alejo Carpentier, José Lezama Lima o

Cintio Vitier. En el prólogo a *El no* de Virgilio Piñera, el crítico Ernesto Hernández Busto subraya que el tiempo insular, a juicio del autor, no es aritmético, es un tiempo vivido y perdido, porque allí no pasa nada (Hernández Busto 1999: 36). Muchos personajes de las piezas teatrales, de las novelas y de los cuentos piñerianos, como se leerá, encarnan este pensamiento nihilista que los empuja a rechazar acciones, a quedarse en silencio, a huir de situaciones incómodas, a oponerse a cualquier decisión puesto que el 'no' los difiere de los otros, les otorga una conciencia mínima para no reconocerse en una historia a sus ojos ridícula. Asimismo, en los versos dedicados a José Lezama Lima en «Bueno, digamos» (1972) Virgilio Piñera reflexiona sobre la suspensión de las acciones en el devenir insular: «Hemos vivido en una isla / quizá no como quisimos, / pero como pudimos. / Ahora, callados por un rato, / oímos ciudades deshechas en polvo, / arder en pavesas insignes manuscritos, / y el lento, cotidiano gotear del odio. / Mas, es sólo una pausa en nuestro devenir» (Piñera 1998: 160).

Rafael Rojas considera que, ante el vacío producido en la época republicana y luego en los años de la desilusión revolucionaria, las escrituras subversivas de Virgilio Piñera, de Guillermo Cabrera Infante en *Vista del amanecer en el trópico*, de Reinaldo Arenas en su autobiografía *Antes que anochezca*, o la fragmentación textual que Severo Sarduy opera en *Escrito sobre un cuerpo* o en *Gestos*, son la variante extrema del sentimiento de malestar compartido, de formas distintas, por los origenistas. Muchos intelectuales, como Jorge Mañach, Fernando Ortiz y el mismo José Lezama Lima, participan de ambas tradiciones, porque especulan sobre la identidad cubana también a partir de valores negativos. El análisis de Rafael Rojas se detiene en el empleo del choteo en los textos de los dos escritores, el cual les sirve para cuestionar principios e ideas: *Entre cubanos* (1911) de Fernando Ortiz e *Indagación del choteo* (1928), como se ha señalado, son los primeros textos en que se introduce la noción y se rearticula para llevar a cabo una reflexión psicológica de la cubanidad. En los años 40, período de publicación de *La Isla en Peso* de Virgilio Piñera, ambos comparten la desilusión después de constatar la mal lograda integración del ámbito social cubano dentro del proceso de modernización del país.

Por un lado, estos intelectuales lamentan la ausencia de un destino nacional, pero, al mismo tiempo, participan en la formación discursiva de un *telos* nacional. Por estas razones, añade Rafael Rojas, el programa revolucionario de 1959 es acogido por la mayoría de los letrados con fervor y esperanza, puesto que se ve como un acontecimiento que ya estaba anunciado en los discursos de la República. La dialéctica construída por

Fidel Castro y sus seguidores fueron facilitados por este malestar de la cultura y por el desencanto difundido desde los tiempos de la decadencia republicana.

En la última parte del ensayo, el crítico estudia las propuestas literarias del periodo post-revolucionario, que sufren otra desilusión después de la actitud de clausura del nuevo régimen hacia el ámbito de las letras. La censura de la película *P.M.*, el cierre de *Lunes de Revolución*, el castigo de los escritores homosexuales y el caso Padilla provocaron dos tipos de reacciones sociales por parte de los intelectuales, que Rafael Rojas clasifica como «lejanías» e «inmersiones»: en el primer caso, escogen el exilio escribiendo desde el extranjero sobre el drama cubano que nunca acaba, o, en el segundo caso, permanecen en Cuba, eligiendo adoptar un tipo de narrativa oblicua, donde el texto es un dispositivo funcional que permite una escritura más libre dentro de arquetipos políticos atribuibles a cualquier Revolución³¹. Ejemplos de esta conducta son *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier, *Pequeñas maniobras* (1968) de Virgilio Piñera, *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas y *Temporada de ángeles* (1983) de Lisandro Otero. Probablemente este tipo de posición fue una de las mayores paradojas que produjo el régimen castrista. En cada uno de estos libros la narración se desarrolla según diferentes estrategias textuales (anacronismos, reescrituras, personificación) que permiten referirse a la experiencia revolucionaria y, al mismo tiempo, protegen el texto de una posible represión por parte del poder.

Para entender mejor la perspectiva que emerge de este estudio sobre la función pública que tienen los textos para revelar los orígenes de un destino nacional o profetizarlo, es necesario detenerse en la condición del autor de exiliado en México y en la amplia bibliografía que desde los años 90 produce sobre la historia intelectual y política de América Latina. Rafael Rojas se coloca entre los escritores que desde la diáspora llevan a cabo un complejo trabajo de revisión historiográfica del pasado cubano. A través de una pluma sagaz, el crítico trabaja hacia un reconocimiento de aquellos valores y elementos menospreciados por una tradición revolucionaria y nacionalista ininterrumpida. A una teleología nacional elaborada por el poder, él opone una tradición diferente hecha de diálogo, consenso, pluralidad de puntos de vista. Con el mismo propósito, ha publicado *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio* (2013), donde recoge los textos disidentes de algunos escritores cubanos exiliados, que por su posición

³¹ El caso de Virgilio Piñera, como se tendrá ocasión de comprobar, puede incluirse en ambas posiciones, según el periodo de referencia.

desencantada no entraron con naturalidad entre los intelectuales de las izquierdas de aquella época; al mismo tiempo, sus relaciones complejas con la tradición insular fueron idealizadas desde una perspectiva nostálgica por otra parte de escritores. Rojas trata de restablecer el legado que esta literatura del exilio tiene con la historia oficial.

El ensayo en cuestión se coloca en la misma línea crítica, puesto que estudia la construcción de los discursos a favor o en contra de la nación cubana y los rasgos textuales desarrollados en el tiempo de las guerras y de las revoluciones. Desde su vasto conocimiento de las políticas culturales de la historia cubana, Rafael Rojas ofrece una crítica historiográfica y literaria a la vez acerca de los temas citados, mostrando la manera en que en Cuba la yuxtaposición de literatura y acontecimientos históricos ha tenido un papel esencial para descifrar la cuestión providencial de la isla, en su faceta cultural, política y social.

Capítulo III
Virgilio Piñera. Insularidad sin imaginarios

3.1 La ruptura con lo contemporáneo

Analizar la obra del escritor cubano Virgilio Piñera hoy en día significa continuar una acción de rescate literario comenzado a finales de los años 80 por parte de un grupo de escritores cubanos, que han decidido reivindicarlo como uno de sus maestros. Esta generación se interesa en revisar valores y cánones literarios preestablecidos, en explorar las escrituras silenciadas por el discurso oficial durante años y en volver a leer voces polémicas que muestran rasgos marginales de la realidad. Movidos por estas razones, recuperan a Virgilio Piñera. Además, analizar el tema de la insularidad en la obra de este autor significa no sólo investigar sobre una escritura ‘de la diferencia’ que expresa un vivir insular opuesto al discurso dominante, católico y burgués, sino también sobre la postura cultural y literaria de este autor, que resultó ser provocadora a los ojos de sus contemporáneos. En segundo lugar, el aislamiento cultural y social que sufrió el escritor desde los años sesenta contribuye a la construcción de un espacio literario marginal desde el cual la perspectiva piñeriana produce ecos relevantes.

Por eso, en el ámbito de la literatura cubana del siglo XX la vasta y heterogénea producción bibliográfica de Virgilio Piñera ha sido objeto tanto de críticas despiadadas, además de un ostracismo cultural, como de numerosos estudios, investigaciones académicas y reconocimientos oficiales póstumos organizados a partir del año 2012, fecha de su centenario, que se celebró en Cuba. El autor ha sido reubicado en un lugar privilegiado del canon literario de la isla solamente en tiempos recientes y esto explica la recepción problemática que tuvieron sus textos, por parte de la crítica y del público lector, sobre todo desde los años sesenta hasta 1979, año de su fallecimiento. Después de su muerte y solamente con el paso de los años Virgilio Piñera se ha convertido en uno de los escritores más influyentes de la literatura cubana, pionero del absurdo y auténtico emblema de la cultura de los años noventa.

Virgilio Piñera se compromete con la realidad que lo rodea y con los acontecimientos históricos de su patria de una manera personal y distinta de la común. Sobre todo construye y comunica en sus textos otra manera de ser isleño. Al inaugurar una visión anti-solemne y claustrofóbica de la isla de Cuba, el escritor representa una nota discordante en el conjunto de las obras *origenistas*, generación contemporánea a la inauguración de sus obras, netamente opuesta a la identificación entre historia y poesía, y, por extensión, entre poesía y nación, que funda la teleología insular propuesta por José Lezama Lima. Ya es consabido que los principios poéticos de este estaban estructurados

de tal forma que para entender a Virgilio Piñera hay que poner en discusión el modelo artístico adoptado por la mayoría de sus contemporáneos. Como escribí en el capítulo anterior, los origenistas intentan redefinir el espacio de las letras cubanas dándole una finalidad histórica bien establecida. Así como el mundo colonial se presentaba incompleto para Julián del Casal y José Martí, y sus poéticas miraban simultáneamente a la huída del mismo y al deseo de emancipación, de la misma forma los poetas de la generación de los años 30 se sienten desilusionados por la falta de correspondencia entre la promesa de nación hecha por la Independencia de 1902 y la invasión norteamericana. «Acabábamos, como quien dice, de salir del estado de colonia e iniciábamos este triste recorrido del país condenado a ser el enanito irrisorio en el valle de los gigantes...» (Espinosa 2003: 13) escribe Virgilio Piñera. Cabe recordar que en 1937, en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, Lezama Lima lanza el tema del insularismo como el mito del que carece el país de Cuba y que en 1957 Cintio Vitier imparte en el Lyceum de La Habana un curso (lo que será luego publicado en *Lo cubano en la poesía*, 1958) haciéndose cargo de las propuestas lezamianas y recorriendo en la poesía de Cuba los rasgos que, a su juicio, pueden fundar un proyecto moral y mitológico identificador del país. Es oportuno recordar, también, que la elección de este género literario se debe a la consideración de que la poesía puede ‘definir’ o ‘interpretar’ lo cubano como una dimensión lírica, primigenia, dando cuerpo a un mito fundacional que, desde el *Diario* de Cristóbal Colón, incluye a Cuba dentro de la utopía de las islas. En esta época, la mirada de Virgilio Piñera, poéticamente hablando ‘estrábica’, se muestra disorde y su sensación de alteridad se intensifica por ser un hombre carente de recursos económicos y homosexual.

La referencia a esta última condición resulta ser una clave de interpretación constante en algunos trabajos críticos sobre la trayectoria de Virgilio Piñera, un elemento que permite entender acontecimientos dramáticos personales. Sin duda estos aspectos biográficos participan en la construcción de los textos del autor, pero no sirven para apreciar el valor humanista de estos. La escritura de Virgilio Piñera oscila entre introspecciones y frías miradas a su isla, pero, en todo caso, es una escritura que nace de la necesidad de crear – sobre todo para sí mismo– una nueva sensibilidad, destruyendo todo lo que hasta entonces se consideraba respetable. Sin duda, él mismo consideraba su vida «bastante sucia» por algunos factores que lo habrían etiquetado para siempre. Famosa es su autobiografía «La vida tal cual», donde reconoce la miseria, la homosexualidad y el gusto por el arte como las tres gorgonas de su vida, las que afectarían a su camino literario. El placer de la lectura,

aun cuando los padres le prohibían libros de Cervantes o de Voltaire, la violencia de su padre, los llantos silenciosos de la madre y los escasos recursos económicos de la familia son los primeros motivos de su honda capacidad de invención. Reservado y con una precoz vocación literaria, desde pequeño empezó a descargar el dolor en el arte, la poderosa arma de la imaginación. Además, tuvo la temprana conciencia de que su familia homófoba³² y la árida vida cultural de provincia, –nació en Cárdenas en 1912– marcarían su futuro oficio de escritor alejado del centro, ya que fuese cultural o social:

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 encartonarnos. Vivía, pues, en una ciudad provinciana de una capital de provincia, que, a su vez, formaba parte de seis capitales de provincia provincianas con una capital provinciana de un estado perfectamente provinciano. (Espinosa 2003: 16).

Antón Arrufat escribe que para quienes conocieron al autor y su repertorio de modelos, es casi imposible evitar las asociaciones entre biografía y obras, ya que leer sus poemas o asistir a la puesta en escena de sus piezas teatrales favorece relacionar la realidad con la ficción y esta nuevamente con lo real (Arrufat 2012: 31). Es una sensación compartida por muchos críticos y lectores de la obra de Virgilio Piñera, porque, al estudiar sus textos, junto con su biografía, siempre se tendrán dudas sobre la influencia que las dos ejercieron recíprocamente y de una manera muy íntima y compleja. Al mismo tiempo, reducir el análisis de su literatura a una simple correlación vida-obra sería un estudio erróneo y superficial. A menudo se ha dicho que para interpretar a Virgilio Piñera se necesita entender su pertenencia al ámbito de la sinrazón, pero, como insiste Roberto Pérez León (2002), no hay afirmación más equivocada, ya que no se puede hablar de la sin razón si no se concibe la razón. En efecto, la actitud literaria de Piñera es otra, y nace de una disposición problemática frente a la realidad: él confía en que haya una razón, la que todos profesan y defienden, pero no quiere aceptarla como un automatismo, porque no logra identificarse con ella. Decide buscarla por sí mismo, luchar, a través de un plano

³² Antón Arrufat describe así el ambiente familiar en que creció Virgilio Piñera: «Criado entre hermanos varones, homófobos como el padre, que juzgaban la diferencia francamente manifiesta del hermano con ácido recelo, y apartaban a sus hijos, sus sobrinos, del trato con el tío, tuvo con su única hermana un vínculo peculiar». (Arrufat 2012: 56).

meramente literario, contra un pensamiento pasivo, explorando espacios ex-céntricos, definidos así por no estar en lo ‘natural común y absoluto’. Su primer paso es poner en duda todo discurso preestablecido, hacer continuas preguntas, cuestionar planteamientos culturales y literarios consagrados, interrogarse sobre su vida en relación con los hechos históricos.

3.1.1 Hacia el mundo

Me parece interesante considerar ahora una de las categorías básicas en las teorías existencialistas de Heidegger, descrita en *Ser y tiempo* (1927), especialmente por el carácter humanista que adquiere su filosofía y la dimensión problemática en la cual inserta al hombre. La peculiar relación del sujeto de la ficción piñeriana con el mundo que lo rodea –la cual refleja la actitud del autor– puede suponer la noción del ‘estar en el mundo’ de Heidegger (*In-der-Welt-sein*), la situación constitutiva del existir. Esta manera propia de la existencia significa, según el filósofo, apertura hacia el ambiente en que vivimos, ocuparse de las cosas y de los hombres que están cerca de nosotros y proyectar algo en el futuro. Este proyectar no implica un comportamiento planificador, sino que corresponde a una ‘proyección’ hacia adelante, a un conocimiento en base a nuestras posibilidades (Heidegger 1927: 148). Se puede conseguir después de familiarizar y estar acostumbrado con las cosas del mundo, entrar en relación con ellas y establecer una cierta ‘conciencia’ en esta experiencia³³. El modo primario del ‘estar en el mundo’ es el conocimiento, o sea el hablar de él, decir algo de él y participar de manera ‘absorta’ hacia él (70). Por consiguiente, el conocer de Heidegger también es comprenderse a uno mismo, que no funciona como un mero acto intelectual, sino que –simplificando mucho las cosas–,

³³ A continuación el pasaje del texto donde el filósofo explica en detalle el concepto: «El ‘estar-en’ no se refiere a un espacial ‘estar-uno-dentro-del-otro’ de dos entes que están-ahí [...]; *in* [en alemán] procede de *innan-*, residir, habitare, quedarse en; *an* significa: estoy acostumbrado, familiarizado con, suelo [hacer] algo [...]. Este ente al que le es inherente el ‘estar-en’ así entendido, lo hemos caracterizado ya como el ente que soy cada vez yo mismo [*Dasein*] [...]. El carácter fáctico del *Dasein*, que es la forma que cobra cada vez todo *Dasein*, es lo que llamamos *facticidad* del *Dasein* [...]. En virtud de su facticidad, el ‘estar-en-el-mundo’ del *Dasein* ya se ha dispersado y hasta fragmentado cada vez en determinadas formas del ‘estar-en’. La multiplicidad de estas formas puede ponerse de manifiesto, a modo de ejemplo, mediante la siguiente enumeración: habérselas con algo, producir, cultivar y cuidar, usar, abandonar y dejar perderse, emprender, llevar a término, averiguar, interrogar, contemplar, discutir, determinar... Estas maneras de ‘estar-en’ tienen el modo de ser del *ocuparse* [...]. Maneras de ocuparse son también los modos *deficientes* del dejar de hacer, omitir, renunciar, reposar, y todos los modos de ‘nada más que’ respecto de las posibilidades del *ocuparse*». (Heidegger 1927: 62-66).

denota la experimentación del propio ser como posibilidad existencial, sin ninguna intermediación contextual o racional. De hecho, vinculado al concepto de conocimiento está el de la ‘posibilidad de ser’, en la que el hombre se encuentra siempre cuando esté abierto a lo que vendrá, a los demás, en referencia al entorno y a las emociones que tendrá en aquel momento: es decir, el ‘proyectar’ explicado antes.

En este punto, Heidegger abre dos posibilidades fundamentales para el ser: la comprensión de manera auténtica o inauténtica (149). La experiencia inauténtica se origina a partir del mundo, lleva al ser a perderse entre las cosas materiales y a estar vinculado a la cotidianidad, pendiente de esta. En cambio, la comprensión auténtica surge del propio ‘sí mismo’ en cuanto tal e implica una visión problemática sobre la existencia³⁴, una honda reflexión individual acompañada inevitablemente por la angustia, otro concepto clave en la filosofía de Heidegger. La angustia es la situación emotiva que determina exactamente el ‘estar en el mundo’, debida a la percepción de una amenaza no especificada, imposible de situar³⁵. Dentro de sus proyectos y comprensiones, el hombre ve el mundo como una dimensión inalcanzable en su totalidad, y esto, en referencia a su vida auténtica y a su actitud introspectiva y siempre curiosa, le provoca angustia. La multitud de señales y significados que pueden asumir los entes intramundanos revelan la nada del mundo fenoménico, y, por lo tanto, carecen de sentido en la angustia del ser, convirtiéndose en lo que el filósofo llama ‘nada’ (Imbriano 2010: 6).

«Lo que oprime no es esto o aquello», escribe Heidegger, «pero tampoco todo lo que está ahí en su conjunto, a la manera de una suma, sino la *posibilidad* de lo [que está] a la mano en general, es decir, el mundo mismo» (Heidegger 1927: 188). Por lo tanto, la nada de Heidegger no es un vacío óptico³⁶, sino un vacío que carece de significatividad, es lo que se muestra cuando el ser se relaciona con el mundo en su sentimiento de angustia, en un momento de desorientación. A su vez, este sentimiento no ha de ser entendido en su acepción paralizadora frente a los hechos, sino como estado emotivo del ser que produce consciencia y comprensión. La angustia rompe toda relación con el mundo, envuelve al

³⁴ Esta experiencia «sólo será asumida de manera auténtica cuando la interpretación haya comprendido que su primera, constante y última tarea consiste en no dejar que [...] la manera previa de ver y la manera de entender previa le sean dados por simples ocurrencias y opiniones populares, sino en asegurarse el carácter científico del tema mediante la elaboración de esa estructura de prioridad a partir de las cosas mismas». *Ivi*, p. 156.

³⁵ «El ‘ante-qué’ de la angustia es enteramente indeterminado. [...] Nada de lo que está a la mano o de lo que está ahí dentro del mundo funciona como aquello ante lo que la angustia se angustia. [...] El mundo adquiere el carácter de una total insignificancia. En la angustia no comparece nada determinado». *Ivi*, p. 187.

³⁶ Con este adjetivo Heidegger se refiere a los entes (todo lo que toma contacto con nosotros, de lo que hablamos, lo que pensamos), a diferencia de ‘ontológico’, que se refiere al ser de los entes.

hombre en el miedo, en la insignificancia de sus acciones y lo hace precipitar en el turbamiento provocado por la idea de la muerte. Por lo tanto, a partir de este estado emotivo el hombre puede asumir el suceso de la muerte, que, –explica Heidegger– no debe confundirse con el miedo a dejar de vivir. Es una disposición afectiva, la apertura al hecho de que el ser también existe vuelto hacia su fin (248). En estas condiciones, el hombre es consciente de no poder entender y abarcar todo. Exactamente en la recuperación de este valor del ‘no’ residen la existencia y el tiempo auténticos.

A partir de esto, las posibilidades del ser que construye Virgilio Piñera en su literatura y en su ensayística son las de un escritor que elige una «existencia asumida desde la *Autenticidad*», como subraya Alberto Abreu (2002: 12). También Antón Arrufat, en su recuerdo personal de *Virgilio Piñera: entre él y yo* (2012), insiste en que el autor tiene su teoría de la autenticidad literaria: «detener el flujo de la sinceridad, buscar el acabado artificial, ornamentar, evidenciaban un afán demasiado artístico, es decir inauténtico» (21). Disposición que mostró en primer lugar en sus relaciones personales, con los amigos y compañeros. Solía tener rigor y franqueza en cualquier tipo de conversación al pedir siempre transparencia a su interlocutor: «[él] tendía un arco, quizá instantáneo pero real, por donde el misterioso *pasarse* el uno al otro ocurría. Un interés humano emanaba de tal esfuerzo y de tal curiosidad», escribe Antón Arrufat (19-20). En efecto, Virgilio Piñera es un escritor obsesionado con la autenticidad y todas sus facetas y contradicciones. Las penetra y las explora, y por último las representa en cada uno de sus personajes de ficción. Por eso, los reproches y las críticas tajantes que sobresalen en sus textos no provienen de ellos, sino de su misma existencia, de sus fantasmas más reconditos, que toman forma en el texto. Desde ahí, Piñera empieza una batalla, en cuanto escritor y cronista meticuloso de las experiencias letradas insulares:

Ya en La Habana empezó en forma mi eterno combate contra la escritura. Porque no se lucha por la escritura sino en su contra. Desconfiar de aquellos escritores que afirman encantarle la literatura. Llegar a dominar la escritura; obtener esa alquimia de entrarla en la corriente sanguínea de nuestro cuerpo, es el combate que todo escritor debe plantearse. Escribir simplemente es un oficio como otro cualquiera; en cambio, *escribirse* uno, he ahí el secreto. (Espinosa 2003: 94)

Estas palabras anuncian la responsabilidad que Virgilio Piñera atribuye a su escritura, el peso de la isla y su destino que asume a través de las letras. Enrique Saínz afirma que el

autor «percibió como ningún otro poeta cubano el *fatum* de la existencia como absurdo, juego, ironía» (Saíenz 2001: 167). De hecho, lo que extraña a los primeros lectores de Virgilio Piñera no es evidentemente lo que hace, sino cómo lo hace. El autor pretende cuestionar las teorías desarrolladas por sus contemporáneos y consideradas como las únicas ‘razonables’. Al hacerlo, Piñera elige las estrategias textuales y estilísticas más diversas, además de varias imágenes y categorías metafóricas que convergen en lo absurdo, lo grotesco, lo corpóreo más macabro, la lógica subvertida, el sarcasmo despiadado, hasta la narración de ciencia ficción. Elementos que nunca se habían insertado antes en un poema o en la dramaturgia de su generación.

3.1.2 Cómo nace la polémica

Virgilio Piñera es un observador discreto pero escrupuloso de la cultura de su tierra, examina con atención la sociedad contemporánea y, sobre todo, los cambios continuos que Cuba sufre época tras época. Se ha escrito mucho sobre la pluma áspera del autor y su crítica mordaz, pero los procesos que han llevado a esta postura polémica han sido analizados de un modo suficiente solo en época reciente. Para investigar de manera exhaustiva la producción de Virgilio Piñera se debe tener en cuenta este aspecto de la personalidad –sin duda procedente de las condiciones precarias familiares– que se desarrolla de modo natural en su ser creador, por las elecciones emprendidas, los cuestionamientos planteados en diferentes momentos, sobre todo rastreables en las revistas cubanas imprescindibles de la época donde publicó. Virgilio Piñera escribió en *Espuela de plata*, fundó *Poeta*, fue miembro de *Orígenes* por una breve temporada, demostró ser un corresponsal entusiasta de *Ciclón* durante la estancia argentina y participó al fervor revolucionario en *Lunes de Revolución*. En todas ellas el autor no renunció a su postura intelectual, que explica en los ensayos y configura en sus piezas teatrales, poemas, cuentos, novelas.

Si se leen algunos poemas de los años 30, algunos de ellos publicados en *Espuela de plata*, se nota un vínculo con la tradición, lejos de los tonos sarcásticos y acusadores que caracterizan la obra sucesiva. Estos textos son útiles para entender la etapa del cambio y la formación del pensamiento que lo acompaña hasta la muerte. A este propósito, me interesa señalar dos poemas sobre los cuales no encontré crítica. El primero es de 1935,

«Muchacho azul», de los años juveniles, anteriores a su traslado a La Habana y a la Facultad de Letras. En el texto se describe la muerte de un muchacho en términos musicales, como un viaje hacia las nubes, donde las manos azules de este «van sembrando tu sonrisa, tu color, y tu gesto» (Piñera 1998: 231). La atención dada al color azul, que recorre el poema, es índice de la ingenuidad y, quizá, de la tierna edad del protagonista. El poeta presenta el momento fúnebre con tonos sobrios e imágenes que evocan la despreocupación del mundo infantil: «Con tu sonrisa / de claridad sencilla, / ibas tranquilo, / sin saber que el color de tu alegría / dormía un sueño sin regreso» (231). En el segundo poema considerado, el léxico poético romántico y algunos símbolos modernistas –de un modernismo que definiría ‘espectral’–, llaman la atención, porque desaparecen en la producción posterior. Imágenes marinas y nocturnas aparecen en un soneto sin título de 1939, cuyos versos parecen anunciar la percepción del mar hostil, que caracterizará *La isla en peso*:

*Finos fantasmas sueñan de neblina
altas fugas, danzando los reflejos
marinos de la sal, que sus espejos
muestra sonoros de garganta fina
Sobre la casta espuma esbelta inclina
el vuelo la luz un tono viejo,
y el dorso de las rocas en cortejo
un punto inicia la ansiedad marina.*

*Vasto coral estrellas se desnuda.
Integra imagen firme sin la sombra
que austera madre de su aliento crea.*

*Mágico signo de la estela muda
ostenta bajo el viento que se asombra
el ánima abisal de las mareas. (Piñera 1998: 244)*

Las deudas con las lecturas de Julián del Casal modernista son evidentes. El poeta describe una escena de apariencia teatral, en la cual los actores y los bailarines son los elementos de una naturaleza austera. En los términos que indican frialdad y vacío leo los gérmenes de aquella «ansiedad marina» que al cabo de los años se convertirá en «la

maldita circunstancia del agua por todas partes». A través de estos términos el poeta crea una escena nocturna que no está explicitada de otra manera, elección poética totalmente distinta con respecto a la aspereza de imágenes que se halla en poemas de épocas posteriores. Lo que nunca dejó de interesarle es la mera composición de poemas, incluso en los años solitarios de su ‘muerte civil’.

Como ha destacado la crítica, el ensayo «Poesía y crimen» (*Espuela de plata*, 1940) es fundamental para entender esta inicial disposición mental y sus juicios poéticos. Es un texto metafórico, en el que Piñera relata su encuentro con una entidad no definida, casi etérea, que al final se revela ser la experiencia poética misma. Es un texto, además, que inaugura el recurso de la alegoría, construida con argucia. Esta se encontrará poco en la poesía, más en su narrativa, como instrumento privilegiado para expresar el rechazo hacia el barroquismo lingüístico, las frases afectadas y los tonos altisonantes, al considerarlos artificios que solamente envuelven las palabras en forma y retórica, ocultando el mensaje directo:

Todo el misterio de la poesía cumplía su evidencia en cada uno de aquellos tenues corpúsculos silenciosos. Allí estaba en todo el majestuoso esplendor de su verdad el poema perfecto: tan perseguido, tan anhelado, que las más intensas batallas hasta la conquista de lo infalible hubieran su tremenda turbulencia en la infuriosa pequeñez donde los labios trémulos se unen. (Piñera 1940: 143).

El silencio que acompaña a la escritura es un momento básico en la concepción piñeriana de todo arte creativo, y en la poesía permite buscar la mejor expresión en cuanto lenguaje cifrado (Jambrina 2012: 32). En el penúltimo párrafo del ensayo, el autor define la poesía como «callada», porque nace de la copulación recíproca entre «los cinco mudos hijos del Silencio» (Piñera 1940:144), que son el tiempo, la luz, lo vegetal, la soledad y la muerte. Piñera se dedica entonces a un meticuloso trabajo con las palabras y en este dibuja su propio camino para una obra que no pierda concentración, ni sea emulación de otras. Exactamente la noción de concentración será un tema clave y recurrente en la crítica del autor. En el artículo «Poesía cubana del XIX» de 1960, publicado en *Lunes de Revolución*, en las líneas que dedica a Julián del Casal³⁷ Piñera destaca, en la obra de su antecesor, esa cualidad no muy frecuente: lo considera, entre los escritores cubanos del siglo anterior, como un ejemplo de poeta concentrado, es decir, con un plan poético establecido,

³⁷ Es un artículo en que Virgilio Piñera realiza una revisión de la pasada tradición literaria del país. Junto con Casal, se ocupa de la obra de Juan Clemente Zenea y José Jacinto Milanés.

dirigiendo sus esfuerzos espirituales y humanos hacia una dirección única (Arrufat 2012: 134). La habilidad de concentración de un escritor permite, a juicio de Piñera, construir una obra con una unidad de visión y no disgregada en sus objetivos literarios e intelectuales, hasta alcanzar una perspectiva que se desarrolle de manera uniforme dentro de todos los textos.

Virgilio Piñera nunca pierde confianza en la escritura creativa en sí misma, pero el «turbio affaire» con *Espuela de plata* por su reconocimiento como revista católica³⁸, la conferencia de 1941 sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda en el Ateneo de la capital, y sobre todo las reacciones que esta suscitó, marcan negativamente el ingreso del autor en la república de las letras cubanas y le vale el desdén de la mayoría de los intelectuales en auge de la época. La conferencia fue el estreno de Virgilio Piñera, que habló en contra de la cultura oficial y el orden establecido (Pérez León 2011: 30). El autor, invitado por José María Chacón y Calvo, propuso una revisión de la poesía de la Avellaneda desde una crítica privatista, que escandalizó al público porque el crítico la «puso en su lugar», como él mismo declara (30). El punto de enfoque del trabajo se puede resumir con una sola frase incisiva del autor: «A gran ausencia, gran presencia» (Areta Marigó 2015: 115). La Avellaneda, a juicio de Piñera, siendo una gran versificadora, tenía un defecto enorme que a veces parecía una virtud, esto es, «el vacío perceptivo», el momento en que el poema, careciendo de contenidos, se va envolviendo de adjetivos y «palabras sabiamente rimadas» (115). Sin embargo, lo que sorprende mayormente es el notorio comentario de Virgilio Piñera al enterarse de las consecuencias de su atrevimiento público: «El señor Chacón enrojeció hasta la raíz del cabello; tronó contra mí, me acusó de irrespetuoso, y fui puesto inmediatamente en el Index. Desde entonces soy un escritor irrespetuoso. Pero me siento muy bien con mi falta de respeto.» (Pérez León 2011: 30). Con esta declaración, realizada años después del evento, el escritor recuerda el inicio de una conducta artística inflexible y la voluntad de hacer sacrificios para defender sus propias ideas, además de ser una declaración consciente de su autenticidad.

Las últimas líneas de «Poesía y crimen», por lo tanto, son premonitorias acerca de cómo se desarrolla su actividad creadora y su pensamiento. Frente a la atmósfera impalpable y silenciosa que describe en el texto y que abarca a la poesía, a la cual potencia misteriosas

³⁸ En la carta del 2 de mayo de 1941 dirigida a José Lezama Lima, Piñera se expresa duramente contra la elección de incluir en la directiva de publicación al sacerdote católico Angel Gaztelu, anticipando la que será su crítica mordaz hacia aquella generación de contemporáneos que juzgaba como marionetas alrededor de Lezama Lima. Habla de un actitud parecida a un «maniqueo que se hace complacer por todos». (Pérez León 2011: 31-34).

acuden, el autor al final confiesa: «pero mi corazón, avergonzado por su miseria; trémulo ante su pequeñez, huyó de la dulce lluvia prometida: se había metamorfoseado en una palabra más sobre la Tierra» (Piñera 1940: 144). Metamorfosis que será expresión de su defensa por un lenguaje despojado y sobrio, lejos de todo adorno para comunicar de manera directa su fría visión de la realidad.

3.1.3 La postura crítica

En este disenso Virgilio Piñera funda la revista *Poeta*³⁹ y ahí publica «Terribilia Meditans... (II)» (1943), un verdadero manifiesto donde justifica su tesis fundamental sobre el ser escritor y la obra. El texto es imprescindible para entender el rechazo del autor, que nace en la falta de correspondencia – que él observa entre sus contemporáneos– entre el lenguaje poético y la realidad manifiesta. Lo que preocupa a Piñera es más «el qué decir» que el «cómo decir» (Areta Marigó 2015: 83). El ensayo tiene un enfoque original a mi parecer, porque, superando la mera crítica, el autor intenta razonar sobre propuestas concretas.

Como es sabido, Piñera pertenece a los que reconocen los innovadores cambios poéticos aportados por José Lezama Lima y el ascendiente sin igual que éste ejerce entre sus contemporáneos. En el texto en cuestión admite que *Enemigo rumor* ha sido un verdadero «testimonio rotundo de la liberación» (84) de las normas y estilos anteriores. A su juicio, su amplia resonancia se ha debido al contexto literario bastante improductivo que caracteriza la época de la primera etapa bibliográfica de Lezama Lima. En aquel periodo se publicaba una poesía ‘vieja’, «hecha con los últimos carbones del modernismo y con las cenizas del simbolismo» (150), mientras que Lezama «rompió los moldes, soltó los diques y metió la gente por los ojos y por las orejas una poesía que hería la vista como un espejo puesto contra el sol y atronaba los oídos como el sonido como una gaita en medio de la ejecución de una sinfonía de Mozart» (150)⁴⁰. Más adelante, Piñera compara el trabajo novedoso de Lezama Lima con un aspecto de la vida privada del escritor que él

³⁹ La revista fue la aventura literaria que el autor emprendió solo. Cuenta con dos números, en 1942 y 1943, porque «dos fueron los trajes que Piñera pudo vender para sufragar la impresión», como recuerda Machado Vento (2015: 21) y no tuvo seguidores. En ella continúa sembrando los gérmenes de su acción demoledora hacia la literatura establecida antes.

⁴⁰ Piñera escribe estas palabras en «Veinte años atrás», ensayo publicado en *Lunes de Revolución* de 1959, en plena época de fervor revolucionario.

describe de manera magistral, es decir, su ser «un comilón impenitente» (151). En su opinión, Lezama es el único poeta cubano con un insaciable apetito metafórico equivalente al apetito fisiológico, ya que reservaba la misma avidez para la comida. «Al igual que él se regodeaba con un plato se deleitaba con las palabras» (151), afirma Virgilio Piñera. Sin embargo, hay una ruptura dialéctica significativa entre los dos escritores: si para Lezama Lima lo importante es el entrelazamiento entre metáforas y sintaxis, que enriquece la frase, y la construcción de la imagen que el texto comunica al lector a través de artificios lingüísticos bien contruídos, como señala Yuri Guirín (1998: 3), a Virgilio Piñera no le importa la palabra artística –«el cómo decir»– sino su sentido, su mensaje escueto. El ejercicio poético que tanto le fascina no se refiere a la búsqueda de la forma perfecta, sino del término más concreto e apropiado.

A partir del ensayo propuesto se entiende el motivo que lo lleva a condenar el vasallaje de aquellos escritores contemporáneos, –los que constituirán la generación *origenista*– que aspiren a emular técnicas lezamianas ya conocidas, imágenes poéticas ya utilizadas por él, con el riesgo de repetirse al fin y al cabo. Al concluir el texto el escritor pregunta «¿Se atrevería, acaso, alguno a tomar pie de nuevo?» (84) y desde ahí pienso que se pueda entender su batalla literaria, que alcanza mayor accesibilidad y grandeza en la posteridad. Quizá la respuesta a esa pregunta resida en sus propias letras que se desarrollan en un campo distinto a lo corriente de la época. Según mi parecer, se puede considerar que el autor elige la locución ‘tomar pie’ para expresar su deseo, a principios de los años 40, de ver (y leer) una posición literaria y cultural nueva y determinante, que sea verdadera acción artística. Al basar sus juicios críticos en sus propias aptitudes, Piñera desafía los cánones y se presenta como un incoformista que se rebela, exigiendo más que lo que se ha escrito en Cuba y sobre Cuba.

La revista *Poeta* es por tanto otro atrevimiento, fallido, que nace de una firme voluntad de cambio y, como su director subraya sin ambages, «por eso disiente, se enemista, contradice, da patada, y, aguarda, a su vez, el bautismo de fuego» (82). La obstinación por definir el ejercicio poético y sus frutos, de los años anteriores, ahora se convierte en vehemente crítica literaria, otra preocupación que Virgilio Piñera continuará mostrando en *Ciclón y Lunes de Revolución* y que nace de su gran curiosidad hacia la literatura universal y la cultura en todas sus declinaciones. Él mismo lo afirma: «soy un escritor que se limita a exponer con toda honradez su punto de vista acerca de la poesía cubana

actual»⁴¹ (Pérez León 2011: 47), honradez que se acompaña de un lenguaje irreverente y que Jorge Mañach definió «reticencia polémica un poco menuda» (Arrufat 2012: 126). Sobre todo en aras de la integridad intelectual que profesa, también se aleja del ambiente culto predominantemente burgués y católico, pero no sólo en el sentido religioso, cristiano, sino literario, es decir, aquel que hace hablar ‘respuetuosamente’, citar los místicos y el Papa de turno y añadir «unos cuantos preciocismos, los suficientes para que el producto quede convenientemente adornado», por decirlo con las palabras del autor (Areta Marigó 2015: 212). Este ambiente excesivamente cortés está representado por el grupo de la revista *Orígenes*, fundada en 1944, del cual –como la crítica ha insistido a menudo– Piñera encarna el reverso. Sin embargo, comparto la opinión de Jorge Luis Arcos, quien señala que, a pesar de los resultados opuestos a los que llega Virgilio Piñera, su impulso de conocimiento es el mismo: «En relación al afán trascendente que detenta el pensamiento poético origenista, Virgilio siguió en esa búsqueda un camino singular: la trascendencia de lo intrascendente [...]. Ese *no* virgiliano es también origenista. Frente a la sobre abundancia, el *más* origenista, está el vacío, la nada, el no» (Arcos 2003: 358). Compartiendo la misma sensación de desamparo que muestran los miembros del grupo *Orígenes*, Piñera simplemente elige otra escritura, que se corresponde con otra conducta. El reverso en que se ponen sus textos es el margen de la insularidad oficial, entendida como el conjunto de las teorías orientadas a la búsqueda y la construcción de un mito fundacional.

3.1.4 Escribir sobre lo *otro*

De esta época es una composición del autor, «Ondean las largas banderas» (1944) sobre la que quiero detenerme y proponer algunas reflexiones. Se halla en la sección ‘Poemas desaparecidos’ del volumen compilado por Antón Arrufat⁴² y describe la acogida celebradora de un pueblo al nacimiento del «caballo salvador de los hombres». La escena recuerda el nacimiento de una divinidad griega en el monte Olimpo, donde todo está listo

⁴¹ El documento en cuestión no tiene destinatario. Es la versión del propio Piñera sobre un encuentro cuerpo a cuerpo de 1943 con José Lezama Lima, en que confiesa haber sido objeto de violentos insultos y acciones agresivas por parte del otro. Las polémicas se refieren a los insultos de «insignificancia intelectual» de Piñera, de «revista de mierda» (alusión a *Poeta*) y a la supuesta reproducción de versos enteros.

⁴² *La isla en peso* (1998).

para la ocasión: «las banderas hinchadas de brisas», «los gallardetes en la sala del trono», los zapatos de los monos elegantes y los guantes blancos. Se entiende que la presencia del caballo recién nacido tendrá un prestigio notable entre los otros, además de ejercer un atractivo singular, casi un hechizo, por la curiosidad que produce y sobre todo por las actitudes de reverencia que los demás (animales y hombres) muestran:

[...] *El caballo porta un espejo y todos se miran en un espejo;
el brillo de su ara mata a las ánimas
y el caballo emparrancado, se come una catedral.
Las largas banderas hinchadas de brisa...
Todo el mundo se convierte en un caballo,
en un caballo portador de la inmortalidad más deslumbrante,
en un caballo traspasador de vírgenes,
en un caballo perfectamente mortal [...]* (Piñera 1998: 250).

En la estrofa anterior, en la figura del caballo presentada por Piñera se pueden leer las dos principales acepciones que se han desarrollado en la simbología relacionada con este animal, en la mitología y las diferentes literaturas. El animal se presenta como vigoroso y fiero, viola a las vírgenes y mata a las «ánimas» con el brillo de su armadura, a la manera de las Valquirias de la mitología escandinava. Estas divinidades, sobre sus caballos alados, designaban héroes que habían de morir y los capturaban. Es Gustav Jung (*Métamorphoses et symboles de la libido*, 1932) él que incluye estas figuras en el ámbito semántico nefasto e infernal, que procede de la tradición griega y continúa en las creencias populares germánicas y anglosajonas⁴³. Además de tener carácter nefasto, el caballo está incorporado a los mitos solares. En muchas tradiciones y religiones hay dioses del Sol tirados por estos animales: el guerrero Uitzilopchtli en el culto azteca o los dioses solares de la tradición europea a quienes se sacrifican caballos son algunos ejemplos, como recuerda Gilbert Durand (Durand 1983: 83). En este otro campo semántico se puede incluir el «caballo portador de la inmortalidad deslumbrante» de la segunda parte de la estrofa, el que lleva un espejo donde todos se miran y que evoca la mirada paralizadora de las Gorgonas. La autoridad del caballo adquiere más relevancia a través de estas referencias mitológicas, pero es evidente que el poeta delinea una figura animalesca con

⁴³ La mitología griega asocia el animal con una dimensión funesta por los dioses del inframundo. Hades, Poseidón y la diosa de la muerte, por ejemplo, montan a menudo un caballo. Se encuentra acepción parecida en el *Apocalipsis* o en la Edad media, cuando la locución ‘caballo san Miguel’ indicaba un ataúd. (Durand 1983: 80-81)

características humanas. Una figura eminente, con un gran crédito entre los demás que – considerando el año de composición del poema– podría ser una alusión al mismo Lezama Lima y a su propuesta poética.

Virgilio Piñera escribió numerosos textos en que el otro aparece como destinatario, interlocutor o objeto del discurso, comentado y criticado. Por esta razón, Alberto Abreu afirma que en la obra piñeriana «todo lo otro es Lezama» (Abreu 2002: 20). Escribirse a uno mismo, conseguir autenticidad, también significa hacerlo en relación con el *otro*, siendo este un motivo más para conocerse a sí mismo e indagar lo que lo rodea. Abreu destaca que Piñera inaugura entre los escritores cubanos la posibilidad de escribir sobre otro escritor, apoyándose en sus incesantes estudios teóricos y críticos que le permiten reflexionar en voz alta con el lector (21). Nace una escritura dialógica, que el autor mantiene en todos los géneros, muestra de ese ‘proyectar’ heideggeriano del ser hacia adelante, hacia el mundo, según sus propias posibilidades, y de la «teoría de las contradicciones» expresada por primera vez a través del poema *Las Furias* (1943) y rastreable en numerosos textos. La exploración de lo real en uno mismo empieza del diálogo e incluso de la enemistad, si es necesaria para la comprensión.

De esta manera, Virgilio Piñera no oculta, sino que exhibe su personalidad problemática no exenta de continuos enfrentamientos con el otro. En primer lugar, esta dimensión contraria está representada por José Lezama Lima. Desde las primeras etapas de su camino literario, Piñera encuentra en Lezama la otra cara de la misma moneda, con la que establece una relación hecha de rivalidades, ataques personales, pero también acciones conciliadoras en distintos momentos, sobre todo en los últimos años de la vida de ambos. A menudo ha sido propuesta la comparación entre la isla recreada en «Noche insular: jardines invisibles» de Lezama Lima, donde el sujeto siente que «nacer es aquí una fiesta innombrable», como un festejo de los dioses, y la isla claustrofóbica descrita en «La isla en peso» por Virgilio Piñera, donde el mar por todas partes se convierte en un obstáculo maldito y agobiante para el sujeto que lo mira, porque le cierra el horizonte. El poema representa no solo su propuesta épica-mitológica, planteada desde aquel margen insular donde se encuentra, sino la expresión más lograda de la *otra* interpretación sobre la cubanidad, que resulta completa en sus dos facetas: el discurso afirmativo y lineal que gozaba de una indiscutible hegemonía y la perspectiva más conflictiva y sombría de la identidad nacional. En las obras de Virgilio Piñera culmina esta última tradición, que

quizá comienza con Julián del Casal, el primer poeta cubano que discute la escritura positiva y feliz sobre el vivir insular.⁴⁴

3.2 La teoría de la destrucción y la contradicción.

La lectura de los escritos de Virgilio Piñera comporta inevitablemente el análisis de varios niveles textuales, por las distintas y numerosas conjeturas críticas que estos producen. *Las Furias* es un ejemplo significativo, pero de estos versos publicados en 1941 me interesa destacar las categorías que explican un proceso esencial en la poética piñeriana, el de la contradicción.

Las Furias son el poema con el cual el autor irrumpe en las letras cubanas y reconoce sus furias, las únicas diosas a la cuales mostrará respeto y devoción. Por lo tanto, la mayúscula del término es índice del peso que tiene esta actitud en su camino. Estas representan la contracorriente, la desacralización, la desmitificación. Creo que la clave para leer de manera apropiada a Virgilio Piñera es entender que el autor participa en una actividad al mismo tiempo destructora y creadora a la vez de la literatura, con el objetivo de reconstruirla a su manera. «No es simplemente negar o destruir una perspectiva de un modo arbitrario, como tantas veces se ha mal pensado –escribe Christian Frías–. Se trata, más bien, de incluir otra visión igualmente legítima, digamos, por contraste y totalidad» (Frías 2012: 33). Esto ocurre no sólo en sus versos, sino en todas sus obras, afectando a niveles distintos del texto.

Vicente Cervera Salinas afirma que con *Las Furias* el autor inaugura un primer autorretrato, que se abre con la definición de sí mismo y de su destino ya como un momento trágico y cómico a la vez: «Este helado cristal de la persona / entre Furias cayendo se divierte» (Piñera 1998: 21). La isla de Virgilio Piñera es un lugar donde «los hombres sombríos / furiosamente sobre dioses ríen» (22), porque en los espacios piñerianos no hay posibilidad de existencia para las potencias celestiales contra las cuales emprenderá su firme batalla a partir de *La isla en peso* (1943). En la misma estrofa, el poeta se define a sí mismo como el «garzón de las melancolías», porque habita una zona

⁴⁴ Piénsese en el famoso poema «Nihilismo» (1893), en el que el autor resume el desaliento de su vida, o en «Paisaje espiritual» (1892), donde se rastrea una amargura infinita, debida al hastío percibido en el mundo que lo rodea.

incómoda de la sociedad, por estar consagrada a una cultura demasiado suntuosa a sus ojos. A este propósito, algunos críticos han señalado que el término francés *garzón* no es una elección casual; a partir de estos versos Piñera se abre a un plano de amor, descrito en sus sueños y sus perfumes, y al mismo tiempo descrito como un escenario putrefacto. Imágenes agradables como la frescura del agua, el espejo perfumado, las visiones de los sueños, se combinan con figuras tenebrosas como soledades, plumas rojas, cadáveres, sollozos, eco evidente de la poética de Baudelaire.

En efecto, el núcleo temático que interesa al autor es precisamente el que tematiza en *Las Furias* en estos principios poéticos: la tensión que provoca el conflicto, el enfrentamiento –a pesar que pueda ser ‘poéticamente’ violento– entre dos elementos opuestos, el eterno combate que él vive en la vida y en la literatura. Piñera construye su propio código y su propia visión insular en esta dialéctica. Él mismo explica su teoría en una carta fechada 1941 y dirigida a José Lezama Lima, explicando qué significan las dos partes contradictorias que componen el poema:

Advierte que en *Las Furias* hay dos «momentos» que expresan dos «movimientos». Se pide al amor su goce, pero viene enseguida el tema de la indecisión. Inmediatamente se solicita a las furias este mismo goce, pero también se teme la satisfacción, la felicidad del goce prometido. Es, si tú quieres, el tema de *El Conflicto*; el único tema que me interesa; es mi teoría de las destrucciones...»
(Pérez León 2011: 36)

Según un estudio de Gema Areta Marigó, es posible que, en esta relación complicada, el poema también traduzca el *Malestar de la cultura* propuesto por Freud en 1930, ensayo que analiza el irremediable antagonismo entre las pulsiones del cuerpo y las restricciones impuestas por la cultura. Antagonismo que el propio Piñera vivió de pequeño en su familia mojigata y siguió experimentando en los años de la madurez, en relación con el ambiente cultural. Vinculado con este tema resulta también el poema «La gran puta» (1960)⁴⁵, texto que el autor dejó en su papelería inédita y que fue publicado originalmente en la revista *Gaceta de Cuba* en 1999. Como anota Jesús Jambrina, el poema remite al

⁴⁵ El autor escribe el poema en una época que se podría definir de carácter autobiográfico. En efecto, desde 1959 se reconoce en la producción de Virgilio Piñera una escritura de autocrítica que trata distintos aspectos, históricos y personales. Probablemente esta fue debida a las prácticas revolucionarias del nuevo gobierno hacia los sujetos ‘diferentes’ (religiosos de diversas creencias, personas con opiniones contrarias a la revolución, homosexuales, escritores o artistas subversivos). 1959 es también el año del estreno de *Aire frío*, la pieza teatral inspirada en su propia familia y en sus largos períodos de miserias y hambre.

trabajo de Freud *Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad* (1929), y más concretamente al conflicto íntimo del hombre entre el deber social y el deseo sexual (Jambrina 2012: 95-96)⁴⁶. Los versos más explicativos de esta tensión, en el poema de Piñera, se hallan ya en la primera estrofa: «tomé un jugo de papaya en Lagunas y Galiano, y como el deber se impone / al deseo perdí a un negro que me hacía señas con la mano» (Jambrina 1999: 13).

Entre otros planteamientos, en el ensayo en cuestión Freud reflexiona sobre los problemas que se originan entre la vocación colectiva que caracteriza al sujeto homosexual –obstaculizada por su misma condición por razones familiares o sociales–, y su participación en la vida de la comunidad. Esta fue una inquietud constante en el pensamiento de Piñera, que –en aras del diálogo constructivo y franco consigo mismo y los demás–, trata de resolver a través de su escritura autobiográfica y la crítica a la moral contemporánea.

Volviendo al tema de la carta dirigida a Lezama, la última frase resulta elocuente para entender la trayectoria explicitada por Piñera en esta especie de autoexamen. *El conflicto* al que alude es su primer relato⁴⁷, publicado en 1942 en los cuadernos *Espuela de Plata*. La imprescindibilidad del cuento reside en el hecho de constituir su primera muestra de la madurez conceptual y expresiva del autor y de ciertos valores, análogos a los que se encuentran en textos escritos en épocas posteriores. Antes de destacar aspectos significativos en el relato, en relación con la teoría de la destrucción a la que el autor remite, me parece oportuno situar la producción del texto dentro del contexto literario generacional.

Alberto Garrandés examina la cuentística piñeriana desde sus comienzos en relación a ciertos dilemas recurrentes en ella y que configuran una línea específica dentro de la obra entera. De manera específica le interesa el tema de la alienación⁴⁸ y los problemas que nacen del individuo confinado, temática con la cual se abre el cuento cubano del siglo XX a causa de acontecimientos históricos de sobra conocidos. La sensibilidad de los escritores durante los primeros años de la República poco a poco se convierte en exploración de aspectos desconocidos del entorno y del individuo que lo habita. Esta

⁴⁶ Los textos de Freud son algunas entre las lecturas manejadas por Virgilio Piñera. El autor también publicó un ensayo, «Freud y Freud» en 1956, en la revista *Ciclón*, en el cual discute sobre el futuro del psicoanálisis.

⁴⁷ El título original es *El conflicto. Un cuento*, publicado el 27 de marzo de 1942, un año después de *Las Furias*.

⁴⁸ En el sentido propuesto por Karl Marx en sus teorías presentes en *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*.

tendencia «poético-imaginativa», por decirlo con palabras de Garrandés, se inaugura en las obras de Esteban Borrero Echeverría (1849 – 1906) y Jesús Castellanos (1879 – 1912) a principio del siglo y prospera sobre todo en los textos de autores como Carlos Montenegro (1900 – 1981), Enrique Serpa (1900 – 1968), Enrique Labrador Ruiz (1902 – 1991) y Arístides Fernández (1904 – 1934), considerados por la crítica grandes renovadores del cuento cubano. Estos últimos representan un grupo heterogéneo de intelectuales cuya filiación al vanguardismo constituye una de las posibles acciones rebeldes contra un país inmóvil, con el objetivo de aportar una serie de rescates culturales y revisiones literarias (Caballero Bonald 1971: 9 -10).

De algunos ejemplos puede derivarse una idea: los cuentos de Carlos Montenegro, *El renuevo y otros cuentos*, (1929) y los relatos que Arístides Fernández escribió antes de morir comparten una honda aversión por la ciudad, representada como metáfora del mal. *El laberinto de sí mismo* (1933), primera novela de una trilogía de Enrique Labrador Ruiz, en cambio, se caracteriza por la angustia existencial de los personajes, la estructura desarticulada de la trama, el perseguimiento de lo inaprensible y el estilo vago. No por casualidad el autor mismo las denomina novelas «gaseiformes»⁴⁹. En su continua búsqueda de llegar a una forma clara y sucinta, pero barroca y compleja –como él mismo explica en una entrevista de Rafael Rojas a propósito de sus obsesiones (2015)–, a Labrador Ruiz le interesa tratar el aspecto de la enajenación del sujeto relacionado con la imposibilidad de obtener, comprender, experimentar algo en el mundo que lo rodea. Todos los personajes son desarraigados y marginados. El interés del autor por los espacios interiores del hombre como lugares de protección frente al hastío del *afuera* culmina en «Conejito Ulán», cuento magistral con el que en 1946 ganó el Premio Hernández Catá. El texto narra el drama, real y onírico, de una campesina solitaria, víctima de la hostilidad social y de sus propios sueños. De hecho, la mujer enriquece su mundo interior y su imaginación para escapar de la represión y la desesperación. El proyecto visionario del personaje, como subraya Jorge Fonet, otorga a la historia rural una dimensión psicológica y fantástica a la vez (Fonet 2002: 13). La obra de Enrique Labrador Ruiz no parece generar seguidores.

En este contexto aparece *El Conflicto*, que, junto con el cuaderno *Poesía y prosa* de 1944, marca el ingreso de Piñera en la problemática de la enajenación, planteándola a partir del

⁴⁹ La novela en cuestión, por ejemplo, presenta una disposición por capítulos enteramente subvertida con respecto a la tradicional. Hay partes independientes agrupadas en tres secciones tituladas «Un tiempo», «Otro tiempo» y «Después».

aspecto que le parece más revelador según su visión de la realidad y del hombre contemporáneo: el absurdo. Alberto Garrandés opina que el autor «asedia en el fondo los mismos dilemas encontrados por Montenegro, Fernández, Labrador y Serpa en segmentos del mundo cotidiano [...] en una intimidad capaz de erigir un universo opuesto (y en ocasiones paralelo) a las direcciones habituales (lógicas)» (Garrandés 1993: 24). Sin embargo, ya en las primeras etapas, Piñera parece adueñarse de estos enfoques para seguir otra dirección, llegando a ser «el introductor, en nuestra literatura, de un proceso mediante el cual se abstraen de la realidad las evidencias del absurdo y se reorganizan en un contexto donde la alienación es lo frecuente» (24).

El Conflicto es uno de los relatos más complejos de la producción del autor, la primera pieza en que Piñera revela de manera insólita las preocupaciones sobre el tiempo y la condición humana, núcleo de su pensamiento. Además, constituye el modelo de las ficciones que escribirá en los años sucesivos en cuanto prototipo de un mundo devastado y precario. Anterior a *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier y a *El milagro secreto* de Jorge Luis Borges⁵⁰, y compartiendo similares preocupaciones, en la literatura cubana no se registran precedentes que ponen así de manifiesto una percepción tan desconcertante –y sólida en sus razones– de la realidad.

Hay comentarios críticos apreciables sobre el texto que en el presente trabajo servirán de puntos de partida⁵¹. Lo que me parece interesante es destacar algunos aspectos del cuento en relación con la teoría de la destrucción y de la contradicción citada antes y expresada en un ensayo de la misma década, inédito hasta hace poco, «De la destrucción» (2001).

3.2.1 La negación de lo ineluctable: *El conflicto*

Teodoro, el protagonista del cuento, es un condenado a muerte del que no se da más información que «lo fusilarán en la semana venidera» (Piñera 2008: 214). Se ignora el crimen que ha cometido, se desconoce su procedencia y el lugar donde se encuentra. No

⁵⁰ Un análisis comparativo entre el cuento de Piñera y el de Borges ha sido propuesto por María Dolores Adsuar Fernández (*Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*) en cuanto a los temas de la temporalidad y el tantalismo.

⁵¹ Me refiero sobre todo a los trabajos de Alberto Abreu (*Virgilio Piñera: un hombre, una isla*), Humberto López Cruz (*Virgilio Piñera: el artificio del miedo*), María Dolores Adsuar Fernández (*Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*), Lucila Navarrete Turrent («Del destino aciago al eros de la creación: apuntes sobre la cuentística de Virgilio Piñera», Christian Frías («Virgilio Piñera: la negación como destino»)).

hay referencias espaciales y temporales, ni descripciones del personaje. Teodoro es sólo un eslabón más en el mecanismo de las ejecuciones, como se deduce ya en las primeras líneas:

[...] de acuerdo con el hecho de que diariamente se fusila a un hombre en un punto cualquiera de la tierra, y de acuerdo igualmente con sus lecturas acerca de fusilados, se hacía necesario reconocer que la cosa era perfectamente natural y lógica; [...] ya que estas ejecuciones se sucedían en el tiempo y el espacio con la misma regularidad con que al día sucede la noche o a la piel herida la salida de la sangre. (214).

Sus obsesiones psicoanalíticas, como subraya el narrador, constituirán el único indicio de sus crisis nerviosas y determinarán lo que sucede después. Lo que diferencia a Teodoro de los otros presos es su pensamiento fijo antes de la ejecución, un juego con lo imposible: «detener el suceso en su punto de máxima saturación» (223), es decir desafiar el tiempo, mofarse de la acción de lo inevitable, «negar la fijeza de las cosas o burlar todo lo aparentemente inamovible», como escribe Christians Frías (2012: 32). El autor recrea el paradigma de la provocación que lleva a cabo en toda su literatura. María Dolores Adsuar explica que en el cuento Piñera no quiere desarticular la realidad, sino más bien zafarse de ella y convertirla en acción literaria, el único fin de su escritura (Adsuar Fernández 2009: 78).

Luisa, la mujer de Teodoro, con el permiso del carcelero y también de su padre alcaide, va a rescatarlo furtivamente, pero el hombre se niega, explicando que «el tiempo nunca sobra y, aun menos, nos alcanza; pero es a causa de que lo devoramos, lo recortamos con la sucesiva sucesión de los sucesos que hacemos suceder» (Piñera 2008: 218). Comparto la idea de Humberto López Cruz según la cual el conflicto emprendido por el protagonista es, en primer lugar, temporal y lingüístico a la vez: temporal, por el objetivo de detener el tiempo ‘en su punto de máxima saturación’ y lingüístico porque es a través de los diálogos con el oficial como el hombre especula en torno al tiempo y, con un marcado acento filosófico, revela sus obsesiones por el tema. El núcleo del texto está constituido por «las reflexiones del protagonista y la simbología temporal y espacial del mismo, como algo más que una indagación sobre el simple existir –afirma Abreu–. La búsqueda de una temporalidad donde el hombre se debate entre la significación de sí mismo como mortal y la de un “ser para la muerte”» (Abreu 2002: 40). El personaje sabe que el tiempo de la muerte llegará, nada ni nadie puede eludirlo. El narrador lo aclara: «Pero Teodoro sabía que

resulta inútil no consumir el tiempo de la vida creyendo que con esto se evitará la llegada del tiempo de la muerte» (Piñera 2008: 221). En un estado de miedo y angustia el personaje asume la certeza de la muerte a la manera heideggeriana, en su tiempo auténtico, el que lo hace consciente de la insignificancia de sus actos⁵². Remito otra vez al estudio de Heidegger porque me parece útil para entender la conducta del personaje piñeriano y porque, –como explica Gadamer–, convirtiendo la muerte en instrumento de conocimiento, el filósofo apunta a la comprensión del actuar humano (Gadamer 1993: 72).

Por lo tanto, la intención de Teodoro no es alejarse de esta posibilidad cierta e irrevocable y las primeras conversaciones con el oficial lo revelan. Ante su pregunta «¿Podría suceder, oficial, que el piquete ejecutor no obedeciese la orden de fuego?» (223), su interlocutor se queda asombrado, y piensa ingenuamente en una tentativa de salvación por parte del condenado, en un ridículo desafío de vencer a la justicia. Nada de todo esto le importa a Teodoro. Con la agudeza intelectual propia de quien se sabe más listo que el otro, explica que «no se trata de burlar la Ley; resulta demasiado inocente para que nos burlemos de ella... Se trata, ¿me comprende usted?, de burlar lo ineluctable. [...] Sí, es necesario burlarlo porque de lo contrario, seríamos nosotros los burlados» (224). El oficial encoge los hombros, se muestra inquieto y frente a las siguientes conjeturas de Teodoro guardará una postura dudosa, pero interesada. La obsesión del protagonista por el tiempo, expresada en el texto no solo por las continuas hipótesis de este, sino, como es sabido, por la peculiar información cronológica que el texto trasmite al lector, puede ser considerada a la manera de la angustia heideggeriana. Para el personaje de Piñera esta es el instrumento para un objetivo preciso: la subversión de lo inexorable, que implica la libertad del individuo y la propuesta de un acto contradictorio y destructor.

Las formulaciones insistentes de Teodoro, donde el lenguaje se lleva hasta sus límites, confieren al texto un carácter insólito. Otro ejemplo es el siguiente:

- ¿Pero por qué se trata de impedir la realización del suceso? Si no es para salvar su vida ¿qué otra hipótesis podría presentar en favor de su tesis? ¿Aventura usted que la burla de lo ineluctable determinaría la salvación de su alma?

⁵² Por un estudio de la estructura temporal del cuento se remite al trabajo ya citado de Alberto Abreu, *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*. El crítico propone una lectura de determinadas significaciones del texto que derivan de su peculiar estructura, a partir de las nociones de tiempo auténtico e inauténtico de Heidegger.

- ¡Eureka, eureka...! –palmoteó Teodoro–, ¿cómo pudo adivinarlo? Sí, determinaría su salvación y la mía y la del Alcaide y la del piquete y la del mundo intero... (Piñera 226)

En la escena siguiente los dos hombres aparecen arrastrados por un incontenible deseo absurdo y extravagante: se toman las manos y empiezan a danzar alrededor de un montículo, en una dimensión donde sentido y sinsentido se encuentran en un espacio fronterizo. En el pasaje sucesivo Virgilio Piñera escribe: «Aquel espíritu vulgar habría diagnosticado una quiebra de la razón, de los más puros valores» (226). En este punto fundamental del cuento, se sitúa, a mi parecer, el núcleo de la teoría de la destrucción citada antes, que vincula el relato a un breve texto ensayístico de la misma época, «De la destrucción», inédito hasta 2001, cuando por primera vez apareció publicado en *La Gaceta de Cuba*.

3.2.2 «De la destrucción»

El trabajo en cuestión parece dar un soporte crítico a la interpretación del relato de 1942. Aquí el autor insiste en el asunto y ya desde el título «se vislumbra la validez de una indagación literaria subversiva y sediciosa», comenta Christian Frías (2012: 32). En un texto fuertemente anticatólico, Piñera expone su propio método para reaccionar contra todo tipo de convenciones y supuestos (institucionales, culturales, religiosos) dados por establecidos en la sociedad. El autor discute una elección común entre los hombres, sobre todo los que profesan el cristianismo, es decir el perseguir el principio de seguridad, o de salvación. Piñera se refiere a quien vive por fórmulas dadas, a los que actúan diariamente conforme a los dogmas de la esperanza y la vida eterna, a los que aceptan «una excelente veladura que recubra su espantada razón con una apariencia luminosa» (Piñera 2001: 10). La cuestión básica para el autor remite otra vez a la autenticidad de la que siempre se hace portavoz:

[...] si el cristiano obtiene, aún por medio de una estrategia dialéctica serenar, equilibrar su existencia, ¿qué importa lo falso del método? Y alguno más entusiasta declararía: “¿No es esto una prueba más del poder divino, que puede operar, aun con falsedades?” Pero se equivocan lamentablemente. (10).

A juicio de Piñera, la religión cristiana oculta la zona oscura de la realidad, la que produce contradicciones y cuestiones problemáticas en lo cotidiano del hombre, a través de una serie de mecanismos éticos y dogmas que permiten al individuo vivir en la seguridad. Una seguridad aparente, porque este equilibrio cotidiano se revela falso cuando se percibe una ruptura, una perplejidad en la que todas las creencias pueden vacilar. El autor explica lo que ocurre cuando emerge la otra cara de la realidad: «el espejo, al devolver una imagen distinta, al entregar la contrapartida, o de una frase o de un gesto, o en suma, de cualquier momento de la vida, erige en la espantada razón del hombre el principio de la destrucción» (10).

El espejo al que se refiere Piñera funciona como el dispositivo que devuelve al sujeto la imagen total de la realidad, compuesta por todas sus facetas, como muestran los estudios de Jacques Lacan en torno al tema (*Écrits*, 1966). La imagen del otro semejante al espejo es un concepto esencial en la teoría del psicoanalista francés y en sus investigaciones es introducida como fase inicial del proceso de percepción del sujeto: es decir, observándose al espejo el individuo poco a poco llega a identificarse como yo unitario, o sea en su totalidad por primera vez⁵³.

Al conocer aquel descubrimiento conflictivo, entre la realidad y sus contradicciones, Piñera no contempla la idea del regreso al estadio anterior, sino que propone convivir con lo nuevo, a pesar de que pueda producir espanto y dudas, y declara de manera perspicaz:

Si lo que tomábamos por una isla sucede que más tarde arribamos al descubrimiento de que es un continente, no podremos jamás hacer regresar el nuevo concepto a su anterior estructura. A lo sumo, coexistirían en nuestra razón los conceptos de isla y continente, y esta solución, que se llamaría “el terror de la duda”, parecería aún más conflictante que la duda sobre una cualquiera de las dos especies predicadas. (11).

Me parece oportuno citar las palabras exactas del autor para que se entienda la articulación de un discurso básico en el pensamiento literario del autor. Con su típico estilo irónico pero contundente, el ensayo propone que la ruptura con todo código establecido sea el principio creador para el ingenio del hombre, para que encuentre un camino distinto, una

⁵³ El pasaje del texto de Jacques Lacan que me parece interesante a tal propósito es el siguiente: «Basta para ello comprender el estadio del espejo *como una identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*». (Lacan 2009: 100).

posibilidad nunca imaginada antes. «Todo hombre debe, para salvarse, ir trascendiendo su naturaleza original hacia otra naturaleza de su propia y exclusiva invención» (11), opina Piñera. Al autor le importa la categórica autonomía de pensamiento y de acción, que en su caso se traduce en autonomía de escritura, independiente de cualquier sistema dominante. Desde la publicación de «Terribilia Meditans» este presenta un asunto clave en la poética de Piñera, sobre el que el autor volverá a menudo.

Al respecto, otro ensayo imprescindible es «Cuba y la literatura» (*Ciclón*, 1955), donde invita al lector a reflexionar sobre la tradición literaria cubana, que, en su opinión, se encuentra «encastillada en una discreta marcha tortugal» (Areta Marigó 2015: 120). El crítico opina que, en comparación con las literaturas de Europa, la cubana de los años 40 y 50 tiene escritores y poetas ‘medianos’, porque no logra imponer un genio literario propio, que la aleje de fórmulas y estructuras ya experimentadas. Por eso, para posibilitar la novedad en el ámbito de las letras, es obligatorio entregarse a la investigación de lo propio y a la creación de textos que no sean imitación. Piñera retoma el concepto de la ‘Nada por exceso’ que, a su juicio, es lo que caracteriza a las culturas europeas: es decir, la sobreabundancia de historia y tradición, que él define como «choque de las pasiones». Por el contrario, el autor llama ‘Nada por defecto’ a la sobreabundancia de inactividad, de pereza y la falta de tradición típicas de los países tropicales, que incumbe tanto a las cosas como a las personas: «Pero esa Nada surgida de la Nada, tan física como el nadasol que calienta el pueblo, como las nadacosas, el nadaruido, la nadahistoria... nos lleva rápidamente a la morfología de la vaca del prado, del árbol del camino o del lagarto del muro...» (121).

La argumentación sobre el asunto también se desarrolla a través de alusiones a la ubicación de la isla, tanto geográfica como en sus relaciones culturales con Europa, que siempre ha sido marginal. Además, esta se ha caracterizado por la importación de conocimiento y la reproducción de modelos literarios, elemento que ha impedido a Cuba superar el carácter irrisorio que la historia universal parece atribuirle, como también afirma la estudiosa mexicana Lucila Navarrete Turrent (2105). El primer paso que propone el autor a su generación para alejarse de un espíritu emulador es parar un momento la producción y dedicarse al autoanálisis. En segundo lugar, aconseja salir «de la sociedad de elogios mutuos», para entrar «en la sociedad de mutua crítica» (Areta Marigó 2015: 123), la única que favorece el conocimiento. Una crítica en el sentido que le da Octavio Paz, es decir moderna, por «sus precisos mecanismos de desconstrucción,

[...] enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega; [la que] no afirma nada permanente ni se funda en ningún principio» (Paz 1994: 336). En el ensayo del escritor mexicano, «La tradición de la ruptura», en la argumentación de los rasgos constitutivos de la modernidad, también se introduce la singular concepción del tiempo que la edad moderna establece con respecto a la antigüedad. Este concepto con razón se puede relacionar con el tratamiento del elemento temporal en *El conflicto*. El crítico mexicano explica que «en un caso [la antigüedad], el tiempo es visto y sentido como una regularidad, como un proceso en el que las variaciones y las excepciones son realmente variaciones y excepciones de la regla; en el otro, [la modernidad] el proceso es un tejido de irregularidades porque la variación y la excepción son la regla» (336). Característica básica también de la estética del absurdo.

De hecho, si se piensa en el teatro absurdistas hispanoamericano, –en el que Virgilio Piñera se inscribe, como se analizará después– es necesario recordar que el tiempo es uno de los elementos desarticulados en aras de la creación de nuevas fórmulas que puedan expresar las preocupaciones del hombre moderno. En su investigación sobre el tema, Raquel Aguilu de Murphy (1989) señala que el tiempo a menudo se presenta en forma circular, los actos presentes y pasados vuelven de manera constante, llegando a convertir la vida de los personajes en un juego (Aguilu de Murphy 1989: 54). Ejemplos citados son no sólo las obras del autor cubano, sino *La casa sin reloj* (1961) de René Marqués y *El desatino* (1956) de Griselda Gambaro. En estas piezas los personajes se encuentran en un mundo atemporal, cerrado y monótono, donde el elemento de ruptura con el exterior reside en la obstinada repetición de los actos.

En el cuento de Virgilio Piñera toda lógica se anula a partir del elemento temporal. La repetición de escenarios, situaciones y diálogos en la cual se inserta el protagonista piñeriano es variación de un mismo hecho. El resultado es una espiral narrativa sofocante en la que el tiempo aparece ‘descronologizado’, por decirlo en palabras de Alberto Abreu (2002: 46). Además, es el motivo clave que convierte el texto en una pieza «metafísicamente irrefutable», como señala su amigo argentino Adolfo Fernández de Obieta⁵⁴ (Pérez León 2011: 41). En efecto, desde ahí se generan las meditaciones existenciales de Teodoro, que, en suma, se muestra un hombre confinado e incomprendido, como todos los personaje de la ficción piñeriana. La liberación de la

⁵⁴ Después de la lectura de *El conflicto*, en 1942, Adolfo Fernández de Obieta dirige una carta a Virgilio Piñera, apreciando el cuento y definiéndolo «una especie de literatura en poesía propia o ajena», enriquecida con «instantes de peripecia concienzual notabilísima». (Pérez León 2011: 41).

sucesión temporal y el distanciamiento del mundo real implican la alienación –y la soledad– del sujeto y una identidad fragmentada, que, en el caso de Virgilio Piñera, se traduce en la condición insular marginada que él mismo vivió.

3.2.3 Piñera, «ni todo existencialista, ni todo absurdo»⁵⁵

Virgilio Piñera toma una posición firme en la batalla contra los abusos del poder, los peligros que corren el hombre moderno y la angustia que amarga el escenario social de la época contemporánea. A menudo se le ha atribuido la etiqueta de precursor del existencialismo en Cuba, sobre todo por la elaboración de lo absurdo en la ficción y en el teatro. La crítica recuerda que, antes de la publicación de *La cantatrice chauve* en 1950 de Eugène Ionesco y de *En Attendant Godot* en 1952 de Samuel Beckett, Virgilio Piñera introduce la corriente de lo absurdo en Hispanoamérica⁵⁶. Hijo de su tiempo, el autor se interroga sobre cuestiones del ser, pero no en una dimensión abstracta, sino subjetiva. Sin duda, en el continente americano el autor fue el primer intelectual que construyó una literatura a partir de la aversión y la falta de interés en medio de la sociedad y la cultura neocoloniales cubanas, que él percibe como inmutables y sin vigor. Como se ha señalado antes, el contexto favorece el espíritu destructor de Virgilio Piñera y, en este, la estética del absurdo constituye el procedimiento básico que permite la novedad del acto creativo. Es sabido que este elemento es tan sustancial en su obra como para ocasionar numerosas investigaciones. Las palabras de su hermano Humberto sugieren lo importante que es para el autor mostrar el absurdo de la vida: «Pues, bien, mi hermano Virgilio, vuelto siempre contra el mundo, en perpetuo conflicto con él, era la cabal personificación de algo muy en boga desde hace años, es decir, el absurdo. He ahí su norte, su estrella polar, a la cual siguió hasta el instante mismo de su muerte» (Piñera H. 1980: 2). Además, junto con otras elecciones estéticas, ésta se convierte temprano en su forma de resistencia.

⁵⁵ Piñera se autoproclama «existencialista por defecto, absurdo por exceso» en el prólogo a su *Teatro completo* de 1960, refiriéndose a su ‘modo cubano’ de escribir y hacer teatro: «Por ahí corre un chiste que dice: “Ionesco se acercaba a las costas cubanas, y sólo de verlas dijo: Aquí, no tengo qué hacer, esta gente es más absurda que mi teatro...” Entonces, si así es, yo soy absurdo y existencialista, pero a la cubana... Porque más que todo, mi teatro es cubano, y ya esto se verá algún día» (Piñera 1960: 11).

⁵⁶ Luis González-Cruz así lo comenta: «Virgilio Piñera es un innovador, porque con él se inicia en Cuba la corriente ‘absurdista’ que persiste hasta hoy en las letras cubanas. En el teatro, por otra parte, Piñera es el iniciador de esta tendencia no sólo en la isla quizá, también, en Hispanoamérica». (González-Cruz 1977: 79).

El autor se enfrenta con la realidad insular opresiva sin vacilaciones y se burla de ella exorcizándola a través de los mecanismos del absurdo, del humor negro o de la crueldad, que son sus propios instrumentos para acceder a ella. Es sobre todo en la producción dramática que su tendencia absurdista ha sido estudiada; creo que, en primer lugar, porque en este género su obra fue ganando importancia. En 1968 el premio Casa de las Américas a la pieza teatral *Dos viejos pánicos* fue el homenaje público con el que Piñera vio reconocidos su nombre, su maestría y su obra. En segundo lugar, la etiqueta de lo cotidiano absurdo a menudo ha sido la más cómoda –como subraya Rine Leal en la compilación del *Teatro completo* (2002)–, para comprender a Piñera, porque probablemente en los años 50 y 60 lo diferente era más fácil de interpretar si se hallaba en esta categoría, como ocurrió en el pasado con la corriente surrealista y luego con el existencialismo (Leal 2002: xi). Es curiosa incluso la autodefinición del propio escritor como hombre ‘teatral’, aunque su producción literaria incluya distintos géneros, como la novela, la poesía, el ensayo crítico, el cuento, la traducción. En el prólogo al *Teatro completo* de 1960, el autor se describe así: «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 estaría asombrando con mis golpes de efecto» (Piñera 1960: 8).

En 2002 el *Teatro completo* fue compilado y publicado otra vez gracias a la iniciativa de Rine Leal, que a finales de los ochenta participa en aquel proyecto de recuperación literaria de la obra piñeriana. El notable prólogo del crítico es una lectura necesaria para conocer las líneas fundamentales de la trayectoria drámatica de Virgilio Piñera, sus estrategias y sus juegos textuales. A partir de su actitud negadora el autor revoluciona el género y se clasifica como absurdo y existencialista a la vez. A este propósito Rine Leal opina que: «el teatro de Piñera es una constante paradoja donde coexisten en lucha permanente dos planos de la realidad, lo que origina ese factor sorpresivo, delirante en ocasiones, inteligente siempre» (Leal 2002: xi). Ningún crítico, a mi parecer, ha sabido juzgar escrupulosamente el absurdo de Virgilio Piñera como Rine Leal lo ha hecho. Me interesa su apreciación como punto de partida para finalizar el análisis de *El conflicto*:

Como puede observarse, el absurdo de Piñera no es más que la manifestación de una paradoja realista, una hábil estrategia para evadirse, que junto al choteo, el humor negro y la parodia, niegan esa realidad para superar sus aspectos negativos. Su absurdo no es un estilo en sí, una manera, un modo y menos aún una moda, por el contrario, es un instrumento de indagación, una expresión enderezada a analizar la

verdadera realidad, sólo que esa realidad es tan paradójica, tan negativa, que únicamente a través de su absurdo interno puede ser comprendida y comunicada.
(Leal 2002: xii)

«Instrumento de indagación», «expresión enderezada a analizar la verdadera realidad» son las palabras clave que guían la escritura del autor en todos los géneros que cultiva y que, en el caso del relato de 1942, adquieren un significado evidente. El objetivo del protagonista (de su autor) es llegar a la realidad auténtica y el proceso para alcanzarla es aquí la larga reflexión existencialista propuesta. Motivo de esta reflexión es la voluntad de eludir la sucesión temporal por parte de Teodoro, el «¡No, nunca, no...!» que él repite a su esposa Luisa en el momento del rescate. Su actitud equivale a la ruptura de lo establecido, a aquella defensa de la libertad profesada por Piñera en los ensayos citados antes y a no someterse a ningún orden fijo de los acontecimientos. Los preparativos para el fusilamiento, las operaciones dispuestas por el pelotón y, al final, la ejecución en sí representan lo ya decretado. Sin embargo, a Teodoro morir no le importa, salvar su cuerpo no es necesario, lo que pretende conseguir solamente es la salvación de su alma y «la del mundo entero», mofándose de lo ineluctable.

La detención del tiempo significa, además, ver «no un suceso que se realiza, sino una duración que se enamora» (Piñera 2008: 228), entretenerse en el momento de liberación de todo vínculo temporal y disfrutar de este. Como escribe Georges Bataille, «la pura felicidad está en el instante», mientras que «el lenguaje es efecto del dolor, de la necesidad que me ata al trabajo» (Bataille 2001: 388)⁵⁷. Me parece oportuno citar al filósofo francés –contemporáneo de Virgilio Piñera– porque su pensamiento pretende acercarse a la realidad según categorías (lo poético, la pura felicidad, la visión mística, el erotismo) que apuntan al verdadero placer del hombre. Este es alcanzable solo negando «aquella reducción de cada momento al siguiente que efectúa el mundo de la necesidad y de la acción», explica Silvio Mattoni en el prólogo a la obra *La felicidad, el erotismo y la literatura* (2001) de Georges Bataille (8 - 9).

El dolor al que se refiere el pensador francés es entonces la sensación aflictiva provocada por la realidad presente, diaria, la que molesta al sujeto. Por lo tanto, hablar, conjeturar, escribir son acciones que –interpretando a Bataille– expresan el anhelo del sujeto de huir

⁵⁷ El estudio de la mexicana Lucila Navarrete Turrent, «Del destino aciago al *eros* de la creación: apuntes sobre la cuentística de Virgilio Piñera» (2015), propone esta referencia al texto *La felicidad, el erotismo y la literatura* (2001) del pensador francés.

de la cronicidad agobiante de lo cotidiano. En efecto, Teodoro actúa de esta manera: se consagra a meditaciones existencialistas, en las que también incluye a varios interlocutores, porque siente necesario salir del presente⁵⁸. La conversación que se prolonga, la repetición de las frases del protagonista y de los segmentos narrativos en el cuento son una tentativa de escapar del presente, al menos en la imaginación, y de dilatar el tiempo de la instantánea experimentando la felicidad, eso que Bataille denomina 'el goce'.

3.2.4 La batalla de Sísifo en la ficción piñeriana

Es interesante leer la obra de Virgilio Piñera también en relación con la de Albert Camus, pensando en el distanciamiento del mundo contemporáneo que el hombre piñeriano siente como claustrofóbico por sus anhelos de liberación. No es la primera vez que se sugiere este enfoque crítico, aunque la propuesta siguiente explora una dirección distinta. Enrico Mario Santí recuerda que «no suele mencionarse, en los pocos recuentos de la formación intelectual de estos años, una segura fuente: la obra de Albert Camus, y sobre todo El mito de Sísifo, ese ensayo que para él ha de haber sido una suerte de Biblia. Y, sin embargo, es ahí donde se encuentran algunas de las claves más útiles para descifrar su obra» (Santí 2002: 86). El crítico se refiere a los años de la primera de las tres estancias argentinas de Virgilio Piñera (desde febrero 1946 hasta diciembre 1947), época de la primera ruptura con su contexto cultural más inmediato (José Lezama Lima y la revista *Orígenes*). En Buenos Aires, como recuerda Santí, el autor cubano encuentra la soledad perfecta para dedicarse a la escritura de la pieza teatral *Electra Garrigó* y de la novela *La carne de René*, las dos creaciones que se hacen eco de su visión del mundo y de su tono singular, a través del humor y del absurdo. Estéticas que se configuran de manera completa en los *Cuentos fríos* (1956). Un planteamiento crítico notable sobre los posible paralelismos entre la obra de Virgilio Piñera y Albert Camus es el estudio de Mayerín Bello (2012), quien propone un vínculo entre *El hombre rebelde* (1951) del autor francés y la pieza teatral del cubano *Los siervos* (1955). Si en *El mito de Sísifo* el pensador propone una rebelión metafísica de carácter individual, en *El hombre rebelde* esta adquiere rasgos colectivos y se convierte en un fenómeno histórico y social.

⁵⁸ «Si hablo, obedezco a la necesidad de salir del instante del presente». (Bataille 2001: 389).

Lo que propongo aquí es examinar la conducta de Teodoro de *El conflicto* en relación al hombre absurdo descrito en el texto de Camus *El mito de Sísifo*. Desde ahí, el análisis comparativo se extenderá a otros personajes piñerianos que comparten rasgos similares. El año de publicación de la obra francesa coincide con el del relato de Piñera, 1942. Es probable que este, experto del pensamiento y traductor de la literatura franceses, hubiera leído el ensayo, pero, no teniendo más detalles sobre esta posible lectura, no se conoce la influencia del texto francés sobre la escritura del cuento cubano. Lo que sí se puede afirmar es que Camus, contemporáneo de Piñera, reformula la filosofía de lo absurdo en esta época y ofrece, en este texto, un testimonio significativo de la crisis espiritual que el hombre del 900 está viviendo. El absurdo que introduce Camus se define como un acto de separación entre el hombre y su entorno, que se muestra carente de puntos fijos y certezas para poder identificarse y sentirse familiar:

¿Cuál es, pues, ese sentimiento incalculable que priva al espíritu del sueño necesario a la vida? Un mundo que se puede explicar incluso con malas razones es un mundo familiar. Pero, por el contrario, en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin recurso, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo. (Camus 1985: 6).

Obsesionado y desilusionado por la idea del suicidio y sus especulaciones a principios de los años 30 –como explica Corrado Russo en el prólogo a la edición italiana (2016: x)–, el pensador francés lee a los padres del existencialismo, los asimila y plantea una teoría distinta. El pensamiento del autor empieza por la figura del suicidia porque este, mejor que nadie, conoce la experiencia de lo absurdo y sus «muros» agobiantes. Cuando los actos rutinarios de la vida diaria resultan extraños y en vano el hombre busca el eslabón que los reanudas, aparece el primer signo de la absurdidad (Camus 1985: 9). Es el sentimiento más común que el hombre puede experimentar, porque nace de lo cotidiano, de una fe, de una religión, de una amistad decenal, de una persona amada, de un equipo, que de pronto se convierten en ‘nada’. Surge el extrañamiento, pero, junto a este, el movimiento de la conciencia, en la que el hombre se despierta y se pregunta ¿por qué?. Ese repentino golpe –que con razón se relaciona con la angustia de Heidegger, en la que el individuo descubre el mundo en su finitud– lo obliga a decidir entre el suicidio o el

restablecimiento, y el hombre de Camus optará por la segunda opción, la búsqueda de una cura⁵⁹.

En palabras de Eduardo Sabugal (2014), el autor francés piensa en el absurdo como un método, así como Descartes hace con la duda, porque en este sentimiento intenta poner a prueba cualquier tabla de valores. A la manera de Virgilio Piñera, que, en el ensayo «De la destrucción», no contempla regresar al estadio anterior al descubrimiento de una ruptura con la realidad (porque un hecho nunca se puede esquivar), tampoco el hombre absurdo de Camus puede borrar este momento de su existencia y renunciar a la vida, sino que ha de convivir con su «pasión desgarradora» y poner en juego sus fuerzas cada día:

Abismarse en esta certidumbre sin fondo, sentirse en adelante lo bastante extraño a la propia vida para aumentarla y recorrerla sin la miopía del amante es el principio de una liberación. [...] El hombre absurdo entrevé así un universo ardiente y helado, transparente y limitado en el que nada es posible, pero donde todo está dado, y más allá del cual sólo están el hundimiento y la nada. Entonces, puede decidirse a aceptar la vida en semejante universo y sacar de él sus fuerzas, su negación a esperar y el testimonio obstinado de una vida sin consuelo. (Camus 1985: 31)

A partir de la religión, en el ensayo citado Virgilio Piñera argumenta sobre todas las ‘protecciones’ que en la vida cotidiana del hombre encubren zonas contradictorias y poco inteligibles de lo real. Asimismo, Camus afirma que el abandono a las ilusiones de lo cotidiano constituyen meros instrumentos de defensas, «pantallas que ocultan el absurdo» (46).

El secreto reside en enraizarse con más fuerza en el mundo, a pesar que resulte vacilante, y transformar la contemplación del suicidio y de la angustia en un acto de libertad y de rebelión⁶⁰. Este es el punto clave en que difiere Albert Camus de Jean-Paul Sartre, para quien la existencia es un peso inaguantable, contra el cual no se puede luchar. El personaje de *La Náusea*, Roquentin, dice: «Pero la existencia es una sumisión» (Sartre 1963: 19). En cambio Camus busca otra camino: «Con el solo juego de la conciencia transformo en regla de vida

⁵⁹ «‘Comienza’: esto es importante. La lasitud está al final de los actos de una vida maquinal, pero inicia al mismo tiempo el movimiento de la conciencia. La despierta y provoca la continuación. La continuación es la vuelta inconsciente a la cadena o el despertar definitivo. Al final del despertar viene, con el tiempo, la consecuencia: suicidio o restablecimiento. En sí misma la lasitud tiene algo de repugnante. Debo concluir que es buena, pues todo comienza por la conciencia y nada vale sino por ella». (Camus 1985: 9).

⁶⁰ En *El hombre rebelde*, Albert Camus perfeccionará esta idea examinando tanto la rebeldía como la revuelta. En el ensayo, el autor dirá que no es la revolución, sino la rebelión constante el espíritu que mueve al hombre crítico, humanista y emancipador, que lo defiende de la tiranía y lo hace libre.

lo que era invitación a la muerte, y rechazo el suicidio. Conozco, sin duda, la sorda resonancia que corre a lo largo de estas jornadas. Pero sólo tengo que decir: que es necesaria» (33). No es casualidad, entonces, que Camus comparta la enseñanza de Kierkegaard resumida en esta cita: «el más seguro de los mutismos no consiste en callarse, sino en hablar» (15), ya que el filósofo, a su juicio, no sólo descubre lo absurdo, sino que lo vive.

Por lo tanto, el mito de Sísifo, para Camus, se convierte en el mito de la conciencia humana y del conocimiento de sí mismo. Hay que recordar que Sísifo, en el inframundo, es condenado a cumplir un castigo que lo obliga a empujar una piedra enorme cuesta arriba hasta la cumbre de una montaña, pero, antes de que alcance la cima, la piedra siempre rueda hacia abajo, y Sísifo tiene que empezar de nuevo desde el principio. Es un trabajo inútil y sin esperanza, una condena infinita y circular, pero consciente. Camus elige a Sísifo como emblema del hombre absurdo porque no se rinde y, como escribe en las páginas finales del ensayo, por «su desprecio de los dioses, su odio a la muerte y su apasionamiento por la vida [que] le valieron ese suplicio indecible en el que todo el ser se dedica a no acabar nada» (59). Estos son los tres elementos que me parecen fundamentales para investigar sobre los personajes de la ficción piñeriana, hombres que, como aclara Alberto Abreu, se realizan en medio del drama. El momento trágico no se percibe como límite, sino como un medio para vivir de otra manera, porque implica «la elección de una posibilidad entre la pluralidad de posibilidades» (Abreu 2002: 125).

Teodoro, de *El Conflicto*, es uno de los primeros personajes de Virgilio Piñera que elige, para sí mismo, una condición absurda con respecto al entorno y permanece firme en esta, a través de sus meditaciones sobre la detención del tiempo. Cuando llega el momento de la ejecución ‘inevitable’, el hombre, en el centro del montículo dispuesto para la operación, aparece pálido con un narciso entre las manos⁶¹, «pero su seguridad era su sonrisa», comenta el narrador (Piñera 2008: 243). Teodoro es Sísifo y su postura se lee en otros personajes del escritor cubano, sobre todo los que nacen de premisas existencialistas. Me refiero, por ejemplo, al protagonista del cuento «La gran escalera del Palacio Legislativo», un individuo que escapa de su vacío existencial y de la indiferencia que percibe en la vida rutinaria recorriendo la gran escalera del palacio legislativo con obsesión casi embelesadora:

⁶¹ No se sabe si aquí la flor tiene una simbología específica, pero me parece interesante destacar que también en el mito de Narciso el elemento temporal se presenta en forma repetida, puesto que el joven, según la profecía de Tiresia, habría vivido más si hubiera prolongado la vista de su imagen refleja en el agua.

Conozco el causante de mi extraña libertad. Es –no quiero demorar más esta confesión– la gran escalera del Palacio Legislativo. El jueves pasado tuve que ir al Palacio. [...] Empecé a subir la gran escalera. De pronto me quedé clavado en su quinto escalón. Sentí que me absorbía y que, al absorberme, me libraba del resto. Era ella, pues, lo único que me interesaba. Subirla y bajarla. (Piñera 2008: 335)

La reiteración del acto, que razonablemente parece sin sentido, permite al sujeto detenerse en un momento de plena libertad. Como Julio Cortázar en «Instrucciones para subir una escalera» (1962), a través de una acción común, induce a una observación nueva y distinta de lo habitual, así el escritor cubano subvierte el uso del objeto ‘escalera’ y propone una lectura alternativa de esta. Se sabe que el absurdo piñeriano implica numerosas claves de indagación, sobre todo porque, fracturando toda lógica, permite al autor explorar el más allá de lo establecido. Piñera se inserta en una tendencia estética central de la cultura humanística del siglo XX, fundamental para toda la narrativa hispanoamericana, cuya constante más acentuada residía en sondear los terrenos de la deconstrucción, a través de varias estrategias creativas. Al referirse a importantes autores de Hispanoamérica que han experimentado en la línea de pensamiento absurdista, como Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela y otros, Francisca Nogueroles explica que:

[...] estos escritores parten de una premisa básica: el hombre está atrapado entre su deseo de razón y la incomprensible incoherencia de su vida. En sus textos exponen los aspectos de la sociedad moderna que contribuyen al absurdo, por lo que critican la deshumanización, consecuencia del excesivo énfasis en lo trivial y rutinario, la inversión de valores para servir al denominado progreso y la devaluación que ha sufrido el lenguaje. (Nogueroles 1996: 78).

Volviendo a los cuentos de Piñera, propongo examinar la conducta de otro personaje que, en su *modus vivendi*, retarda la llegada de la muerte y escapa de pensamientos aflictivos. El protagonista de «El viaje» emprende un viaje cuyas características resultan completamente distorsionadas y carentes de lógica. Como en la mayoría de los relatos del autor, tampoco aquí se dan informaciones personales ni contextuales, porque, –como recuerda Lucila Navarrete Turrent– la soledad del hombre piñeriano pertenece a un yo universal (Navarrete Turrent 2015: 36). A menudo, esta se deduce de frases sueltas del

personaje. En este caso, el hombre confiesa que, a los cuarenta años de edad, estaba esperando algo revelador en su vida, hasta encontrar la solución en un viaje extravagante. Decide pasar el tiempo que le queda hasta la muerte viajando en un cochecito de niños, y organizando, de manera meticulosa, las etapas, los kilómetros que recorrer en una carretera específica y el número de las niñeras choferes que se alternan en la tarea: «Quiero aclarar esto: –dice con énfasis el protagonista– el mío no va a ser un viaje precipitado. Yo quiero disponer todo de manera que pueda bajar en cierto punto del camino para comer y hacer las demás necesidades naturales. Como tengo mucho dinero, todo marchará sobre ruedas...» (Piñera 2008: 212). Resultará una experiencia sin destino ni atractivo, repetitiva y absurda, que destruye el sentido básico del viaje, pero que permitirá al protagonista concederse «una evidente felicidad» (213).

Los ejemplos podrían ser más. La ficción del autor cubano es tan vasta como para estimular investigaciones siempre múltiples. Lo que, en suma, quiero subrayar es que la mayoría de estos personajes responden a la «libertad absurda» propuesta por Albert Camus, motivo de la «evidente felicidad» del protagonista de «El viaje» y de la «sonrisa diamantina» de Teodoro antes del fusilamiento. Una libertad que deriva de una «esclavitud espontáneamente consentida [donde ellos] vuelven a encontrar una independencia profunda» (Camus 1985: 31).

3.3 La realidad y la poética del cuerpo.

Independencia y liberación de cualquier vínculo también significan abandono e incomunicabilidad, aspectos que, al alcanzar caracteres universales, como se ha comentado antes, hacen del personaje un individuo aislado. Son estos los actores de la ficción piñeriana, habitantes de un vacío abstracto que, sin embargo, –escribe Jesús Jambrina– aparece colmado por *alguien*, (un espacio, un tiempo y un sujeto), a quien el discurso hegemónico, con su vocación totalizante, ha apartado a una posición secundaria (Jambrina 2012: 93)⁶². Esta ubicación marginal acentúa el aislamiento en que se encuentra el sujeto y, por tanto, también su soledad e incomunicabilidad, creando un círculo vicioso.

⁶² Cintio Vitier, al contrario, consideró el vacío de la realidad cubana, descrita en la poesía de Virgilio Piñera, un espacio donde «las cosas y las criaturas están y nada más sobre la superficie siniestra de la trivialidad, armando el espantoso y vacío disparate que lo absorbe todo». La nota apareció en *Orígenes* después de la publicación de *La isla en peso* (1943) y de *Poesía y prosa* (1944). (Vitier 1945: 48).

En esta ocasión me interesa ver cómo, a partir del célebre poema «Vida de flora» (1944), Virgilio Piñera construye otro prototipo de estos personajes, a través de los cuales explora una realidad sociohistórica concreta, que trasciende los límites de la ya establecida. El poema fue publicado en el cuaderno *Poesía y prosa* en 1944, obra que fija aquella cotidianidad absurda y de gestos teatrales conocida en la obra maestra *La isla en peso*. El poema de 1943 recibió una atención inmediata y, al mismo tiempo, ocasionó las críticas negativas de los *origenistas*. En el *Anuario cultural de Cuba* de 1944, Gastón Baquero lo compara con *Cuaderno de un retorno al país natal* (1939) de Aimé Césaire⁶³. Por el contrario, en el mismo año, Mirta Aguirre publica una nota en la *Gaceta del Caribe* y sale en su defensa, dando a los versos de Piñera una colocación más exacta en el panorama poético de la época: «*La isla en peso* es un cambio de rumbo, el inicio de un camino. Virgilio Piñera ha vuelto los ojos hacia nuestro país y lo ha percibido, de golpe, en toda su belleza física. La Cuba de agua y tierra, de animales y flora, de blancos y negros, salta por todos sus poros» (Aguirre 1944: 30).

En el poema emerge la realidad física cubana, donde la fealdad coexiste con la belleza cantada por los poetas nacionales hasta aquel momento. Por primera vez Virgilio Piñera dibuja un espacio insular concreto y visible en toda sus zonas de luz y sombra. Comparto la idea de Carmen Alemany de considerarla «la obra poética más interesante, reveladora y correspondida por la posteridad» (Alemany 2013: 62), ya que realiza una lectura *otra* de la identidad nacional. De hecho, al publicarse en la época de las propuestas mitológicas de José Lezama Lima, – planteadas en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937) y en los versos de «Muerte de Narciso» (1937) y «Noche insular: jardines invisible» (1941)– los que habían apreciado esa pretensión de ver la isla como un espacio universal, opulento y mítico, ven en *La isla en peso* un ejemplar de diversidad. El poema abre una fisura en el camino optimista insular del grupo origenista y presenta un lugar húmedo y desolado, sobre todo claustrofóbico. Ya en el verso inicial, en que el yo lírico reconoce la maldición del agua por todas partes, Piñera asume lo cubano insular desde otra perspectiva, lejos de visiones paradisíacas. Aquí la realidad nacional se origina en la pequeñez de la vida diaria y en las insuficiencias del pueblo, como observa Alberto Abreu (2002: 91).

Los estudios sobre el largo poema piñeriano han examinado, de manera exhaustiva, todos los elementos identitarios que recorren la obra: la música popular, el baile, los cuerpos,

⁶³ El estudio de Enrique Saíenz comenta en detalles los criterios de las críticas de Gastón Baquero y de Cintio Vitier sobre «La isla en peso» (Saíenz 2001: 36 - 61).

el sexo, la santería y los ritos sincréticos, el mestizaje cultural, el agua, la fauna y la flora tropicales son los protagonistas de una «nueva solemnidad» –como el propio Piñera escribe en la tercera estrofa (1998: 34)–, que configura un lugar amado y odiado a la vez.

*Es la confusión, es el terror, es la abundancia,
es la virginidad que comienza a perderse.
Los mangos podridos en el lecho del río ofuscan mi razón,
y escalo al árbol más alto para caer como un fruto.
Nada podría detener este cuerpo destinado a los cascos
de los caballos,
turbadoramente cogido entre la poesía y el sol. (36).*

Jorge Fernández Granados (2001) sugiere que «no era sólo el tema y la actitud ante ese tema (la isla, la patria) lo que caminaba por otras veredas inesperadas en este gran poema, sino el lenguaje mismo con el que está escrito, lenguaje trabajadamente frío y seco, específico». Además, el sujeto piñeriano no busca mitos, ni quimeras legendarias que puedan aliviar el hecho de vivir en un espacio cerrado por el mar. Se asume con responsabilidad la nueva realidad isleña y su peso («¿Quién puede reír sobre esta roca de los sacrificios de gallo?») y sus atracciones naturales («Quién desdeña ahogarse en la indefinible llamarada del flamboyán?»). En un verso célebre de las páginas finales –a mi parecer el más elocuente–, se encuentra la clave interpretativa de la percepción ‘terrenal’ de lo insular piñeriano:

*No queremos potencias celestiales sino potencias terrestres,
que la tierra nos ampare, que nos ampare el deseo,
felizmente no llevamos el cielo en la masa de la sangre,
sólo sentimos su realidad física
por la comunicación de la lluvia al golpear nuestras cabezas. (Piñera 1998: 44).*

En una nota de 1945, Cintio Vitier llamó a Virgilio Piñera un «alma telúrica [...] que encarna la negación de todo sentimiento» (1945: 47), pero, como afirma Enrique Saínz, esa visión del mundo se convierte pronto en el centro generador de su obra teatral, de sus cuentos y novelas, textos escritos según una poética del reverso, de lo insustancial, del vacío (Saínz 2001: 37). Esta realidad sin trascendencia se muestra todavía más determinada en el cuaderno publicado el año sucesivo, *Poesía y prosa* del 1944. El poema

inicial, «Vida de flora», será el núcleo del análisis siguiente, por tres motivaciones esenciales: expone una poética reconocible en todo el libro y también en la entera obra, en aras de aquella unidad de visión –la ‘concentración’– que Virgilio Piñera siempre admiró en otros escritores y él mismo mantuvo en su camino literario; en segundo lugar, como constata Jambrina, muestra una de las propiedades metamórficas de la poesía piñeriana: la transformación de las cosas inanimadas en animadas y viceversa (Jambrina 2012: 129); en tercer lugar, fija las características del aquel sujeto marginado porque no se integra en el espacio social que le rodea.

Tales elementos conducen al macrotema del cuerpo, que, como ha sido puesto de manifiesto por los estudios hasta ahora llevados a cabo sobre el escritor cubano, implica lecturas e interpretaciones múltiples, de las cuales no se puede prescindir.

3.3.1 «Vida de flora»

La geografía insular que en *La isla en peso* se compone de elementos naturales, históricos y humanos, en los versos de «Vida de flora» resulta personificada en un objeto sin identidad, del que sólo se sabe su nombre de mujer, Flora. Ella simboliza muchas cosas a la vez: otra cara de la isla de Cuba, un sujeto monstruoso, aislado por su fisicidad que no cabe en los cánones de belleza establecidos y, en otro nivel temático, un ser general que vive sin sentido y finalmente muere. Flora tiene los pies demasiado grandes y «un tacón jorobado», imperfecciones físicas que no le permiten obrar fácilmente y que la sumergen en la *nada*, una dimensión carente de utilidad porque su defecto constituye un perenne obstáculo. Se le niega el acceso a cualquier tipo de actividad diaria, porque su cuerpo se mueve en un mundo donde no logra expresarse con sentido:

Un gran ruido se sentía en tu cuarto. ¿A Flora qué le pasa?

Nada, que grandes pies ocupan todo el espacio.

Sí, tú tenías, tenías la imponderable amargura de un zapato.

[...]

Oye, Flora: tus pies no caben en el río que te ha de conducir

a la nada,

al país en que no hay grandes pies ni pequeñas manos

ni ahorcados.

Tú querías que tocaran el tambor para que las aves bajaran,

las aves cantando entre tus dedos mientras el tambor repicaba. (Piñera 1944: 7)

En *Il corpo* de Umberto Galimberti, estudio sobre las relaciones entre cuerpo, naturaleza y cultura, en el que se investigan las modalidades en que el cuerpo habita el mundo, el filósofo escribe: «Per disporre del proprio corpo non è sufficiente una perfetta organizzazione anatomica e fisiologica, ma è necessario un mondo dove il corpo possa muoversi ed esprimersi con senso» (Galimberti 2014: 127). Galimberti expone todas las relaciones que, desde las época más remotas, el cuerpo ha establecido con el mundo exterior y los significados (psicoanalíticos, mitológicos, religiosos, éticos, culturales en general) que, a partir del período arcaico hasta la época moderna, se han generado. El filósofo recuerda que el pensamiento racional de Occidente ha observado siempre el cuerpo según categorías universales que le han otorgado univocidad de significados. Supuesto esto, el estudio evidencia la ley fundamental que gobierna al cuerpo, es decir la «ambivalencia simbólica», en la cual ningún significado resulta más importante que otro, porque todo es reversible. Objetivo de la tesis de Galimberti es no sólo rescatar el cuerpo de cualquier restricción asentada por el pensamiento racional, sino también devolverle su condición e inocencia primigenias (115)⁶⁴. Se trata de una apertura hacia el mundo exterior (ex-ponerse) que, principalmente, es dada por la estructura anatómica. Por lo tanto, Galimberti propone leer el cuerpo como único instrumento de habitar el mundo y, a partir de esta premisa, vuelve a plantear todas aquellas relaciones y significados que en siglos de historia ‘han narrado’ el cuerpo según códigos e ideas establecidos. Por ejemplo, el cristianismo enseña que basta desear para poseer –refiriéndose a Dios que no tiene corporeidad–, pero el cuerpo se habita y se utiliza, y los que lo habitan –escribe Galimberti– deben considerarlo como acceso privilegiado al mundo y no obstáculo a superar (133). Antes que en el espacio y en el tiempo, subraya el filósofo, todos los objetos se disponen según el significado que asumen para el cuerpo.

⁶⁴ Galimberti aclara: «Questo mondo, prima di ospitare formule e idee, ospita corpi e cose, in quelle relazioni naturali che solo l’astrattezza del pensiero puro, nella solitudine del suo isolamento, può giudicare meno reali delle sue costruzioni. Percorrendo il sistema delle equivalenze, a cui è approdato lo sviluppo autonomo della ragione, non ci è dato di incontrare il corpo come noi lo viviamo, ma solo quella serie di definizioni degradate che recitano le iscrizioni del codice con cui di volta in volta lo si è oggettivato» (Galimberti 2014: 116).

Deudor de las teorías de Heidegger, el crítico también explica que el cuerpo en el mundo se prepara para ‘comprender’ las cosas no en términos intelectuales de asumir una información en función de una idea, sino en términos corpóreos, manifestando un acuerdo entre lo que está en el mundo y lo que queremos alcanzar, es decir, entre la realización y la intuición (128). A este propósito recuerda a Sartre, para quien las cosas son sólo promesas hasta convertirse en realidad cuando el cuerpo las alcanza. A tomarlas, este aprende y reconoce todas las propiedades de una cosa –objeto o situación en general–, sus amenazas, sus adversidades, sus resistencias (131-132).

Este es el meollo de la argumentación de Galimberti, desde la cual se puede observar el cuerpo de Flora en el poema de Virgilio Piñera –que es posible extender a otros personajes del autor como se verá– y analizar su relación con un espacio extraño e incómodo. La soledad de Flora –y por ende la marginación de un sujeto universal comunicada por el poeta– es determinada por el cuerpo. El cuarto es demasiado pequeño para los pies de la mujer –el hablante los define como «dos monstruos» y «dos calientes planchas»– y sus medias rojas parecen «lenguas de ahorcados» porque resultan inadecuadas. Flora no tiene una forma física perfecta, pero sus posibilidades para relacionarse con el mundo –para disfrutar de aquella apertura originaria hacia la realidad explicada por el filósofo italiano– se reducen más por el entorno hostil y por la dirección unívoca hacia la cual la realidad a su alrededor parece dirigirla. El espacio y los objetos que rodean a Flora representan un obstáculo a superar y no se contempla la posibilidad de liberación, ya que la mujer se muestra «doblegada» en su tentativa vana de supervivencia. El poeta la observa desplazarse entre las cosas, pero, finalmente muere, deviniendo –argumenta Enrique Saíenz– ella misma un ‘ser-para-la-muerte’. Es otra conclusión que lleva la impronta del existencialismo de Heidegger y que, como se deduce, se opone a la interpretación religiosa de los origenistas, en particular al pensamiento de José Lezama Lima, que consideraba al hombre como ser-para-la-resurrección (Saíenz 2001: 92).

Además, el mundo adverso del poema parece ridiculizar los defectos de la mujer y exhibirlos para que parezcan aún más excluyentes:

*Flora, mucho cuidado, que tus pies son muy grandes,
y la peletería te contrata para exhibir sus hormas gigantes.
[...]*

De pronto subían tus dos monstruos a la cama,

tus monstruos horrorizados por una cucaracha. (Piñera 1944: 7).

Como afirma Jambrina, Flora no carece de sustancia, sino que le ha sido negada por un discurso hegemónico del ambiente circundante, en el cual no hay sitio para las personas como ellas, con pies demasiado grandes (Jambrina 2012: 94). La mujer se representa como un sujeto huérfano, que transmite una «desolada ternura que detiene y sobrecoge», como Cintio Vitier opinó en el momento de la publicación del poema (Vitier 1957: 338). En «Vida de Flora» se realiza otro aspecto significativo que es apreciable en otros textos del escritor cubano: la exploración de lo que Jambrina define como «lo eterno de la diferencia», es decir la representación de sujetos poco valorados en la tradición poética nacional con los cuales el poeta se descubre solidario. Desde la primera estrofa el hablante reconoce a Flora como una compañera, identificándose con este personaje inadaptado y acompañándolo en su camino hasta la muerte. Es el motivo que abre y cierra el poema: «Espérame, que vamos juntos de viaje»; «Flora te voy a acompañar hasta tu última morada» (Piñera 1944: 7). Acercándose a estas minorías y hablando por ellas, el poeta les da un espacio que el discurso hegemónico desvaloriza. A partir de este texto, Virgilio Piñera inaugura esa galería de personajes ‘inferiores’, en los cuales se cumple otra inversión: como afirma Antón Arrufat, seres mutilados, deformes, cojos, ciegos y criaturas abandonadas (no únicamente personas, sino animales) ingresan en los cánones de la belleza y la alteran (Arrufat 2012: 91).

Sin embargo, estos personajes muestran una insólita fuerza de ánimo que los lleva a vivir intensamente y a seguir explorando su entorno. A pesar de la nada que los envuelve, no retroceden, sino que se abren al mundo, utilizan su cuerpo para relacionarse con él y con las cosas, que de otra manera, como afirma Sartre, seguirán siendo promesas. La desproporción física de Flora, por ejemplo, parece fecunda: «Una gran luz te brotaba. De los pies, digo, te brotaba, / y sin que nadie lo supiera te fue sorbiendo la nada» (7).

Asimismo, en «Vida del pintor», poema del mismo cuaderno, el artista dialoga con su ser y lucha con la nada amenazante que podría absorberlo de repente: «El día que no suceda nada será devorado. / Era el color que faltaba. Tenga piedad de nosotros la nada» (8). Son situaciones que los personajes perciben sin salida y que, sin embargo, los mueven a una prueba de fuerza y a (re)inventarse, como la espera de la ejecución de Teodoro de *El Conflicto* o el aburrimiento cotidiano del protagonista de «El viaje». En el primer caso, el intento de sobrepasar la realidad agobiante es la absurdidad de las reflexiones sobre la detención del tiempo, en el segundo un extravagante viaje en cochecito de niño. En

Pequeñas maniobras, la novela de 1963, será la huída constante de Sebastián de todo tipo de compromiso social y el cambio continuo de trabajos, para no permanecer anclado en ningún ambiente. En «Vida de Flora» es el cuerpo deforme que subvierte el canon de lo bello y, por ello, sobrepasa el límite de lo normal. Es un cuerpo grotesco, en movimiento y desbordante que, por estas características, parece generar otro cuerpo independiente. No insertándose en aquellas formas consideradas naturales y racionales, según palabras de Bajtín, el cuerpo grotesco funciona como elemento perturbador de un equilibrio social: «el rol esencial es atribuido en el cuerpo grotesco a las partes y lados por donde él se desborda, rebasa sus propios límites, y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo [...] estas partes pueden también separarse del cuerpo, tener una vida independiente, suplantan al resto del cuerpo relegado a un segundo plano» (Bajtín 1998: 261).

Los personajes piñerianos comparten esta característica: se disponen, según sus posibilidades (físicas o psicológicas), a romper las limitaciones que asedian su cuerpo y, en consecuencia, su persona. Así vuelve la tesis de la destrucción, el consejo de Virgilio Piñera a trascender la propia naturaleza original y a (re)crear otra, desde la nada. Es también el paradigma de Sísifo y del hombre absurdo, quien –señala Albert Camus– disfruta de una libertad con respecto a reglas ya establecidas (Camus 1985: 31). En último lugar, es la parábola de lo que el propio autor experimentó en su vida y de la función que atribuyó a la creación literaria. En palabras de José Antonio Ponte, Virgilio Piñera «escribió para dotar a la literatura de algo que le estaba faltando y él echaba de menos» (Ponte 2014: 52).

3.3.2 «Discurso a mi cuerpo»

Antes señalé la importancia de «Vida de Flora» en la introducción del motivo del cuerpo, dentro de la entera obra de Virgilio Piñera. Cabe añadir que todos los poemas y los cuentos de *Poesía y prosa* marcan el comienzo de esta aproximación singular a la corporalidad del sujeto, elemento cardinal en los textos del autor. En este sentido, Piñera se inscribe en la ideología ‘destructora’ de la literatura, del arte y de la filosofía del siglo XX, por abarcar aquellos aspectos ambivalentes de la estructura del ser, no contemplados en el pensamiento logocéntrico de la cultura occidental. En la obra del autor, el cuerpo se objetiva, es un yo independiente, comunicante y afectivo, que se muestra en todas sus

partes. Al mismo tiempo, es causa de preocupación, por la sensación de extrañeza e intolerancia que el sujeto percibe al relacionarse con él y al conciliarlo con la parte más íntima de sí. El cuerpo piñeriano, además, es la prueba de la existencia material del individuo, que, a partir de este, descubre y lee la realidad a la que pertenece. Es, sobre todo, un espacio temático que permite indagar en el pensamiento del autor en relación con su propio mundo.

En un análisis sobre la cenestesia –percepción interna del propio cuerpo– rastreable en los relatos piñerianos, María Dolores Adsuar Fernández describe así el tratamiento literario que Virgilio Piñera hace del cuerpo:

El cuerpo, según Piñera, es, así pues, nuestro muñeco máspreciado, pero también el más ingrato, pues no podemos abandonarlo en ningún momento de nuestra vida temporal. [...] Es aquello que nos permite percibir el mundo, pero al mismo tiempo aquello que nunca podemos dejar de percibir como la expresión de nuestro yo. Es y no es quien somos. Es nuestra mayor paradoja, nuestra preocupación constante, nuestra permanente vigilia, que sólo nos abandona cuando descansa, e incluso entonces nos impone las imágenes que él retuvo para nosotros y deja que con ellas circule libremente la fantasía, que de algún modo también le pertenece. (Adsuar Fernández 2009: 96-97).

Como afirma Antón Arrufat: «No vamos en Piñera del alma al cuerpo, vamos del cuerpo al alma» (Arrufat 2002: 60). Además de la celebre novela de 1952, *La carne de René*, donde la configuración del cuerpo y su problematización constituye, perjudicándola, la manera del protagonista de estar en el universo que le rodea, se verá cómo, en numerosos cuentos y piezas teatrales de Piñera, la representación corporal de los personajes sigue perspectivas siempre diferentes y juega un papel fundamental en la experimentación del mundo.

El propio autor escribió «Discurso a mi cuerpo»⁶⁵, un texto decisivo que narra la acción escrutadora de un hablante anónimo hacia el cuerpo y que recuerda la escisión metafísica narrada por otro gran exponente de la literatura especular, «Borges y yo» (*El hacedor*)⁶⁶. En «Discurso a mi cuerpo», se asiste al desdoblamiento del ser, cuya conciencia examina su cuerpo y le habla como si fuera un objeto distante y extraño. El supuesto diálogo entre los dos motiva reflexiones y recuerdos pasados de varios géneros en la mente del sujeto,

⁶⁵ El texto apareció en 1990 en el número monográfico de la revista *Unión* y es dedicado a José Lezama Lima.

⁶⁶ Se remite al trabajo citado de María Dolores Adsuar Fernández para un estudio comparativo de estos dos discursos. (*Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*, 2009: 104-116).

que se muestra intolerante y exigente hacia su interlocutor. Con una impresionante lucidez, el escritor se adentra en una reflexión existencialista, que al final llega a establecer una autonomía intelectual y otra corporal:

Y el problema no lo era de enemistad, porque nunca antes habiéramos participado de amistad; tampoco desligamiento. Sí creo que seamos la contradicción que necesita contradecirse. La pregunta era: ¿Hasta qué punto, límite o frontera me extendía yo? ¿De ti provenía la armonía o eras el desconcierto? ¿Era yo alguna de ellas? Flotando entre tales interrogaciones crecía cada vez más, como un desmesurado aerostato, la distancia y la indiferencia. Esta era la verdad. [...] Así, hemos practicado entre ambos un boquete aislador que impide toda comunicación humana. (Piñera 1990: 36).

En el pasaje citado el distanciamiento que el hablante percibe hacia su cuerpo llega a su nivel máximo, hasta llevar a la anulación de toda comunicación. En las fábulas piñerianas esta ‘enemistad’ motiva las situaciones absurdas y grotescas, donde a menudo las partes del cuerpo se presentan sueltas y desatadas del conjunto. Sin embargo, no se trata de una independencia corporal que se concreta en otra persona, distinta, como subraya Adsuar Fernández (2009: 108), a la manera de las literaturas fantásticas o de ciencia-ficción, porque no es una copia del sujeto en una dimensión espacial o temporal alternativa, como ocurre en *El retrato de Dorian Gray*. Es, más bien, la observación distanciada de una parte del yo, la corporal, que el autor elige como estrategia narrativa de subversión. Al poner en crisis los valores elevados e ideales, Piñera propone dudas al lector y sobrepasa los límites de lo real para –otra vez y en un juego ficcional diferente– explorar una realidad de su propio invento. Por eso, como sugiere Vicente Cervera Salinas (1999), en la metáfora del «boquete aislador» que genera la fisura entre conciencia y cuerpo, vuelve el tema del conflicto, básico en la concepción piñeriana y reflejado en gran parte de sus cuentos. También en este caso hay una destrucción (en este caso, física, del sujeto) que produce una duplicidad creativa.

El uruguayo Felisberto Hernández escribió algunas obras en que comparte con su contemporáneo esta dialéctica entre el ser y su cuerpo: *Tierra de la memoria*, *Diario del sinvergüenza* y *Mi cuerpo y yo*. En particular, en el *Diario del sinvergüenza* (1974) se encuentran confesiones del narrador acerca de la relación con su propio cuerpo, que, desde los primeros momentos, llevan a descubrimientos desagradables. Citaré para que

pueda captarse el mismo conflicto planteado por Piñera: «Una noche el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama ‘el sinvergüenza’, no es de él; que su cabeza, a quien llama ‘ella’, lleva, además, una vida aparte» (Hernández 1974: 1) y más adelante: «Y creo que fue otra noche que empecé a sentir soledad, en mis manos. Le pedí a mi madre que encendiera la luz para arreglarme las cobijas y aproveché a mirarme las manos: las vi como si nunca las hubiera mirado, las encontré extrañas y tenía pena que no fuern más» (3). A través de la contemplación del propio cuerpo, crítica y severa, en la cual el narrador se abstrae, Felisberto Hernández, a la manera de Virgilio Piñera, revela el aspecto espantador del lado corpóreo. En efecto, se teme a la espontaneidad de este, porque –señala Víctor Rodríguez Gago–, en ella reside «su capacidad de curiosear entre las cosas y desmontar el tranquilizador orden del mundo, en el que descansa nuestra razón» (Rodríguez Gago 1996: 820-821). A través del papel destabilizador y rebelde del cuerpo, –como ocurre con otras estrategias narrativas– la ficción piñeriana adquiere la función indagadora en una realidad incómoda a los ojos de quien escribe. En el proceso de modernización artística y literaria del siglo XX, la rebelión de un cuerpo, en palabras de Octavio Paz, es la rebelión misma de la imaginación, porque ambas niegan los valores firmes y lineales de una cultura racional (Paz 1994:188). No por casualidad el crítico argentino Reinaldo Laddaga (2000) califica de ‘indigentes’ a las literaturas de ambos autores, Felisberto Hernández y Virgilio Piñera, incluyéndolos entre aquellos escritores ‘raros’ que cuestionan la visión unitaria de la realidad, propuesta por los renovadores del siglo, y construyen un universo literario fragmentado, en que el rescate del individuo solitario se lleva a cabo a través de instrumentos ‘bajos’⁶⁷.

En numerosos cuentos del escritor cubano, esa dimensión descompuesta del sujeto está acentuada por la representación carnal del cuerpo, desmembrado frente a su yo. Piénsese en el cuento «La caída», donde los dos protagonistas, dos alpinistas, irán cayendo desde una altura en una bajada vertiginosa, en la que el cuerpo se fragmenta parte por parte, hasta quedar reducido a lo que los hombres reconocen como sus miembros ‘privilegiados’, porque representan su identidad: los ojos del uno, la barba gris del otro. A pesar de narrar un desmembramiento corporal que ocurre de manera especular entre los dos hombres, la lectura del cuento en ningún punto alude al suicidio, sino produce una sensación de libertad que reside en el lento alejamiento de la realidad. Otro ejemplo podría

⁶⁷ Entre otros, Reinaldo Laddaga incluye el mismo José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Julio Cortázar y Octavio Paz.

ser «Las partes», en que la dislocación del ser alcanza formas surrealistas: el protagonista automutilado preserva sus miembros y los protege de lo cotidiano, apareciendo como un rompecabezas que sí supera las fronteras de lo racional, pero, como comenta Alberto Garrandés, nunca se desprende totalmente de la realidad en que se inserta (Garrandés 1993: 42). Los ejemplos podrían ser más, porque el motivo del cuerpo en la ficción piñeriana recurre a menudo y, como enseña la crítica, supone interpretaciones heterogéneas.

3.3.3 El realismo grotesco y la realidad popular

Después de introducir la imagen del cuerpo, fundamental para seguir en la presente investigación, cabe recapitular que con la publicación de *La isla en peso. Un poema* y con el cuaderno siguiente, *Poesía y prosa*, la realidad cotidiana y popular ingresa en la lírica cubana de la época. Virgilio Piñera pone a las potencias celestiales en el margen y da la bienvenida a imágenes terrenales del acontecer cotidiano, otro elemento que, –como explica Enrique Saínez– indica «esa voluntad de ruptura del autor con cualquier visión trascendentalista del mundo» (Saínez 2001: 74).

Desde *La isla en peso*, de hecho, lo cubano insular se manifiesta por primera vez en su perfil auténtico. Ya sus precursores habían insertado elementos mitológicos, temporales, musicales o históricos en los textos poéticos, pero el discurso de Virgilio Piñera escruta la otra cara de la naturaleza, la historia y los mitos de la isla, que emergen en su faceta «sólo aparentemente provinciana e insignificante», como especifica Abreu (2002: 101). Por otro lado, la novedad que llevó Cintio Vitier a hablar de «espantoso y vacuo disparate que lo absorbe todo» (Vitier 1944: 48) al comentar el cuaderno poético *Poesía y prosa*, es el tratamiento poético de realidades populares, corporales y carnales. Al introducir estas temáticas, no se puede olvidar el estudio de Mijaíl Bajtín y la definición de estas como categorías que remiten a la «dualidad del mundo», porque simbolizan una realidad alternativa, diferente de la normativa y oficial, de tono serio (Bajtín 1998: 7-8). El estudio del crítico ruso, *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, publicado en 1941, sobre la cultura popular carnalesca y bufa, es un soporte interpretativo para entender muchas alegorías en los textos piñerianos. El texto de Bajtín, que sigue siendo uno de los estudios más influyentes en

cuanto al tema, es otra celebración de la ambivalencia y de la polifonía que la realidad comunica en su vertiente baja y popular. De la obra de Bajtín me interesa destacar la argumentación del realismo grotesco, concretamente aquellas imágenes de la cultura popular que representan la dimensión corporal y material de la realidad.

Las manifestaciones básicas que Bajtín engloba en este fenómeno pertenecen a dos ámbitos: la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia, que no son atribuidas a un individuo aislado, sino a una colectividad générica y popular, y la ‘degradación’, rasgo sobresaliente del realismo grotesco. Esta denota la reducción de los valores elevados, espirituales y abstractos al plano material y corporal que, para Bajtín, no tiene exclusivamente un carácter negativo. Es un elemento regenerador y ambivalente, que implica destrucción y creación a la vez, para retomar las palabras del propio Piñera. Por eso, es un instrumento estético capaz de producir significados ‘otros’ y es, al mismo tiempo, negación y afirmación: «lo ‘inferior’ para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo» (21-22). Cuando lo inferior corporal expresa la voluntad privada de un sujeto solitario y aislado —explica el crítico— pierde su fuerza positiva (23). En cuanto a la definición del fenómeno, Bajtín también cita al alemán Flögel, quien califica de grotesco «lo que se aparta considerablemente de las reglas estéticas corrientes y contiene un elemento material y corporal claramente destacado y exagerado» (33).

Los textos del escritor cubano asumen rasgos sobresalientes del realismo grotesco planteado por Bajtín, admitiendo un diálogo proficuo entre voces y realidades distintas y opuestas. Sin embargo, poco a poco, los despoja de aquellas connotaciones positivas típicas de la cosmovisión popular y carnavalesca examinada en el texto del crítico. Virgilio Piñera, en efecto, se inscribe en la tradición libresca de lo grotesco en el marco de la miseria — afirma David Leyva—, a la cual se añade la escasez de bienes primarios que sufrió en su vida. Ambos aspectos justifican el trato negativo de tales elementos literarios (Leyva 2009: 73). *La isla en peso* de Piñera abre las puertas a una cotidianidad múltiple, material y desconcertante, «hecha de faenas del día [que] se enroscan al cuello de los hombres», de una luz del sol invadente y perversa, tan asfixiante como «una enorme ventosa que chupa la sombra» (Piñera 1943: 7), de olores nocturnos que despiertan el olfato, de amantes que copulan en el platanal, que se parecen a la primera pareja y que establecen una humanidad reconocible sólo en sus tratos físicos. Todo esto constituye el peso de la isla que percibe el autor. *Poesía y prosa* fija este rostro corporal de lo cotidiano isleño e introduce una realidad caótica, inestable, donde no hay ni origen ni destino, porque todo está puesto en crisis. Los

años 40 de Virgilio Piñera –a través de las obras que se están presentando– son imprescindibles para examinar su testimonio de una visión insular desgarrada. Si en «Vida de flora» un cuerpo descomunal es protagonista de un mundo cómico y trágico a la vez, se analizará cómo, en el poema «Muchas alabanzas» (del mismo cuaderno *Poesía y prosa*), se suceden imágenes populares y corporales que remiten al realismo grotesco planteado por Bajtín, pero traspuesto, como se señalaba antes, a un ámbito más angustioso. Roberto Uría (1999) afirma que, a la manera de otros poemas de la colección («Canto», «Carga», «Ah del hotel...»), «Muchas alabanzas» está estructurado como un relato, índice de que también en los rasgos formales de un texto Virgilio Piñera quiere sorprender al lector y no colocarse en un género único y en reglas establecidas.

En el poema en cuestión, el realismo grotesco invade un espacio público, el mercado y la plaza, donde pasan figuras asombrosas. Un grupo de personas, objetos y animales desfila con desencanto y amargura alrededor de la figura del hipócrita. La realidad descrita abre sus fisuras y detrás del regocijo y el alboroto de la multitud, el sujeto lírico percibe malestar y tristeza, sentimientos expresados por imágenes corporales y lúgubres. El poeta describe una situación festiva, al mismo tiempo macabra, que, en palabras de Julio Caro Baroja (1989), revela las dos tendencias perennes de una realidad carnavalesca, lo trágico y lo cómico. Transcribiré las estrofas centrales para observar cómo episodios siniestros se inscriben naturalmente en el espacio social y lo convierten en un escenario degradado:

*Muchas alabanzas para el canceroso:
los usos de la música en la boca del cáncer;
las intestinales vueltas de las trompas son refrigerantes bálsamos.
Al fondo del jardín alegremente putrefacto.*

*Muchas alabanzas para la gran ciudad.
Sus hombres ríen ante el cadáver.
El polvo puede aguar esos ojos.
En el falo de un negro la Creación se muestra
y aplasta la mosca en la boca del muerto.*

*Muchas alegrías, muchas alabanzas,
todos nos quedaremos aquí sin mirar hacia arriba,
muchas alabanzas, copulaciones múltiples,
Se hacen libaciones matemáticamente.*

Nos vamos a quedar.

¿Sabéis morder el polvo? (Piñera 1944: 14).

En el verso «En el falo de un negro la Creación se muestra» se lee un ejemplo de ‘degradación’ explicada por Bajtín: la imagen de la creación del mundo se rebaja hasta ser representada por la parte fálica del cuerpo humano y finalmente reducida a un animal salvaje que estruja violentamente su presa. Degradar, en palabras de Bajtín, significa entrar en contacto con la parte ‘baja’ del cuerpo y reconocer valores universales y elevados, a pesar de ser trasladados a un nivel inferior y corporal⁶⁸. En segundo lugar, la exageración, la embriaguez y el libertinaje que, en general, en situaciones festivas adquieren un sentido positivo, en el poema se experimentan de manera corporal y superan los límites presupuestos. La alegría y las alabanzas –términos que en el texto se repiten con obsesividad– desembocan en libaciones y «copulaciones múltiples», en gallinas degolladas y en carcajadas que la viuda de la plaza devora «rápidamente», como si fuera una bandeja de pasteles. Se asiste a una superabundancia grotesca (animales estrangulados, cadáveres que atestan el mercado, portadores de sífilis), en una connotación negativa y adversa, donde se percibe la amargura del hablante.

En el cuento «La cena», publicado por primera vez en la misma colección, Virgilio Piñera lleva este *convivium* grotesco –parafraseando a David Leyva (2009)– más allá de sus límites. El banquete al que acuden cada día el narrador/personaje y sus compañeros de cuarto carece de alimentos sólidos, ya que ellos se disponen únicamente a oler los platos exquisitos que pasan, privándose de masticar comida. El festín pierde su sustancia, su alegría se vive en una alucinante cena de olores que hace que las narices de los personajes crezcan hasta el techo⁶⁹. Su hambre se dilata voluntariamente hasta la ‘automutilación’, fenómeno recurrente en los relatos de Piñera, cuya lógica –explica Garrandés– funciona de acuerdo con un objetivo, alcanzar los límites del placer en el dolor (Garrandés 1993: 43). El estudio del crítico indaga estos actos usuales en la cuentística piñeriana, representado en distintas formas, que, sin embargo, responden siempre a una total libertad

⁶⁸ En su análisis, Bajtín explica: «Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales». (Bajtín 1998: 21)

⁶⁹ David Leyva, probablemente deudor de la lectura del obra de Bajtín, compara el hiperbolismo grotesco de las imágenes de la comida en la obra de François Rabelais y en las de Virgilio Piñera, observando el cambio de matices que en este último adquiere el banquete, aunque en ambos está la vitalidad de la muchedumbre. (Leyva 2009: 74 - 75).

del individuo y a su prescindibilidad de cualquier orden. Más adelante se volverá a examinar el cuerpo del sujeto piñeriano también en relación a esto, siendo los ejemplos numerosos.

Vinculada a la degradación del grotesco y a la ruptura de los tonos oficiales se encuentra la risa, en cuyas manifestaciones siempre se opone al tono serio y grandilocuente de una cultura predominante. También este rasgo asume otro valor en el texto piñeriano, a diferencia de la risa popular que, en palabras de Bajtín, «expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen» (Bajtín 1998: 14). El autor cubano traspone este fenómeno a la acepción moderna de la risa sarcástica, empleada en presencia del humor negativo, con el objetivo de destruir el aspecto cómico del mundo. Por lo tanto, volviendo al poema «Muchas alabanzas», las diversiones descritas pertenecen a una colectividad alternativa, que subyace a la sociedad hegemónica de la que escapa. Una colectividad caótica, en que el autor subvierte toda jerarquía, como también ocurre en el poema «Canto», donde las cocineras pasan del mar de las Antillas al océano polar o en «Ah, del hotel...», donde el acusado revela sus pensamientos alucinantes, que pueden ser leídos –sugiere Enrique Saínz– únicamente en categorías surrealistas (Sainz 2001: 68).

La abolición de las relaciones jerárquicas tiene una significación específica en la cosmovisión carnavalesca que plantea Bajtín en su análisis, y –como señala Sonia Sardón Navarro en su estudio sobre las formas del carnaval en el teatro– se inserta en aquel principio de liberalización que rompe las estructuras y las normas habituales (Sardón Navarro 1996: 194). El estricto encasillamiento en estados y corporaciones, recuerda el crítico, se rompía a favor de la intimidad y la familiaridad, partes esenciales en la visión carnavalesca del mundo. En el caso del poema de Virgilio Piñera, la eliminación provisional entre toda relación jerárquica permite crear una realidad opuesta a la prevista (generalmente inmutable y decorosa) con sus reglas y su lenguaje, donde las formas de expresión son cambiantes y activas. A través de metáforas yuxtapuestas que envuelven la figura del hipócrita, nunca explicitada en el poema, el texto también muestra el rechazo del autor hacia una cultura adulatora.

Con razón se puede concluir que es una de sus muchas confesiones literarias, en la que el escritor altera toda jerarquía, porque no encuentra sentido en su mundo cotidiano, pero, como subraya Enrique Saínz, reconoce en él su horror y su agresividad, y su capacidad devoradora que conduce a la muerte (Saínz 2001: 76). De hecho, el sujeto lírico comunica

la desilusión en la existencia con sarcasmo: «Todos morderemos el polvo. / ¿Acaso insinúo la melancolía? / La muerte no podrá morirse, / he aquí nuestro triunfo. / Y mucha alegría, muchas alabanzas» (Piñera 1944: 15). Este malestar fue percibido por Cintio Vitier, en la ya citada nota sobre *Poesía y prosa*, como el testimonio de una experiencia árida, en la que Virgilio Piñera se enfrenta con «el demonio de la más absoluta y estéril antipoesía»⁷⁰ (Vitier 1944: 50). Es la honda inquietud del autor que conforma su escritura y su mirada, rastreable también en los otros poemas y cuentos que componen *Poesía y prosa* y que asume formas heterogéneas y siempre nuevas en los textos de épocas posteriores.

⁷⁰ El pasaje en cuestión es el siguiente: «[...] este libro (*Poesía y prosa*) de Virgilio Piñera podrá ostentar en todo caso el honor de haberse enfrentado, para delatarlo y ceñirlo insuperablemente, con el vacío inasible y férreo que representa para nosotros, a través de nuestra cotidiana experiencia metafísica, el demonio de la más absoluta y estéril antipoesía». (Vitier 1944: 50).

Capítulo IV
Una literatura desplazada.
Presiones y Diamantes

4.1 De la poesía a la narrativa

Los textos hasta ahora presentados y los apoyos críticos elegidos han permitido el análisis de algunos de los motivos cardinales en la obra de Virgilio Piñera. Se han observado algunas de las diferentes declinaciones que su visión insular asume en los productivos años 40 y que suponen una quiebra en la herencia literaria de las propuestas contemporáneas así como en aquella de las buenas costumbres. En particular, se han leído obras de la primera etapa poética y cuentística, época en la que el autor experimenta temáticas y lenguaje nuevos. Nuevos por ser diferentes y estar adscritos a una condición de marginado. Cabe repetir, en efecto, que durante la mayor parte de su vida, Virgilio Piñera vivió en una categoría social alejada de los centros del poder, a veces voluntariamente, otras como consecuencia de su escritura, condición que también conformaba su actitud. Al comenzar un camino fundado en la inversión de todo valor, como recurso literario para explorar otras zonas de la existencia humana, Piñera fue siempre consciente de su posición secundaria. En «Discurso a mi cuerpo», escribe que el término ‘contradicción’ es la tercera palabra de la vida (1990: 36), la clave para huir de un sistema adverso. Virgilio Piñera construye su manera de hacer literatura y halla su única fe para ella en las paradojas de la realidad y en la distorsión del imaginario insular, centrado en el *telos* nacional y canonizado en la obra de José Martí. Este atrevimiento le dio la libertad intelectual que buscaba, a pesar de la vida miserable que sufrió con paciencia, también en los años en que su nombre fue reconocido entre los que estaban en auge de las letras cubanas. Antón Arrufat se refiere a la prolífica capacidad imaginativa del autor con estas palabras:

En el esfuerzo de la imaginación, en su apuesta infatigable por abolir lo adverso de la realidad, se encuentra una parte del origen de sus narraciones. La imaginación se toma su desquite de la vida, de la vida que el hombre no ha podido vivir. A su vez, este ejercicio vindicativo de la imaginación tiene sus dichas, sus torturas y sus llamas. (Arrufat 2012: 47).

En este capítulo se verá cómo Virgilio Piñera continúa efectuando, en las épocas posteriores, esta «apuesta infatigable» con la imaginación, enriqueciendo, con estrategias ficcionales diferentes, los rasgos que hasta ahora se han observado e introduciendo otros de la misma matriz inconformista. En particular, me interesa presentar su formulación y

desarrollo en los géneros narrativos de los años 50 y 60, necesarios para llegar a la lectura de *Presiones y diamantes*, la última de las tres novelas piñerianas, publicada en 1967, en la década final de su producción literaria. No se encuentra aún crítica sobre el texto, puesto que se inserta entre las obras que los estudiosos del autor todavía no han rescatado. Se tratará de analizar la novela en relación con aquellos motivos que durante años han conformado la perspectiva insular de Virgilio Piñera la cual, en la última etapa creadora, se lleva a su extremo y se despoja de todo valor de unidad. Sus obsesiones maduran y se manifiestan bajo otras variantes, más acordes con los acontecimientos personales que vivió, en particular después del triunfo de la Revolución cubana. Lo absurdo y lo grotesco continúan mezclándose en sus relatos para explorar las zonas oscuras y contradictorias del ser y del mundo que este habita. El humor negro será uno de los recursos narrativos más utilizados para mofarse de la realidad y el lenguaje frío y escueto será el medio comunicativo más idóneo para expresar el extravío de los personajes. Sin embargo, en los últimos textos que Virgilio Piñera logra publicar en vida –incluso *Presiones y diamantes*– todo esto parece agotarse, en la medida en que se engloba tan naturalmente en las situaciones relatadas como para construir una ficción aparentemente más realista y convencional, –como sugiere Vicente Cervera Salinas– donde, probablemente por esta razón, el aspecto ilógico de la realidad se intensifica (Cervera Salinas 2008: 104).

Antes de analizar la novela, es necesario delimitar el ámbito del trabajo y presentar algunos acontecimientos que, histórica y literariamente, han configurado las narraciones anteriores del autor. A partir de los estudios críticos que los han examinado al detalle⁷¹, se utilizarán solo las interpretaciones y los rasgos temáticos apropiados, a veces ya detectados, para leer un texto inexplorado.

4.1.1 Nuevas posibilidades estéticas: la etapa argentina

La condición de aislado de Virgilio Piñera fue una circunstancia vivida, y padecida, en todo su camino literario y en cada uno de los géneros por él cultivados, tanto en La Habana como en Buenos Aires. Se sabe que el escritor cubano eligió tres veces el exilio voluntario en Argentina, donde residió intermitentemente durante doce años: desde 1946 hasta 1947,

⁷¹ Me refiero, en primer lugar, al texto de Thomas Anderson, *Everything in Its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera* (2006) y luego a los trabajos críticos sobre el autor que incluyen un apartado de este género, como, por ejemplo, el de Vicente Cervera Salinas (2008), Gema Areta Marigó (2015), Jesús Jambrina (2012), o de María Dolores Adsuar Fernández (2009).

como becario de la Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires, desde 1950 hasta 1954, como empleado administrativo del Consulado de Cuba, y desde 1955 hasta 1958, como corresponsal de la revista *Ciclón* dirigida por José Rodríguez Feo. Desde los principios del primer viaje, Piñera ya percibe la mejoría de su situación al residir en el extranjero. En una carta a su hermana fechada en 1947, le confiesa las ventajas que el viaje le ha aportado: «Ahora te voy a decir, dentro del terreno práctico, lo que este exilio, me ha enseñado: pues he aprendido a *moverme*. Qué cosa más rara, hasta que salí de Cuba no sabía cómo desempeñarme» (Espinosa 2003: 147), aludiendo, probablemente, al simple hecho de estar en un país intelectualmente superpobado, de pasar por diferentes ámbitos culturales y de asistir a fenómenos literarios heterogéneos. Cuando Virgilio Piñera llega por primera vez a Buenos Aires, se encuentra en una ciudad que repleta de escritores, argentinos y extranjeros, provenientes de diferentes sectores e ideologías, cuya heterogeneidad, en palabras de Nancy Calomarde, se convierte en un espejo, al devolverle la imagen de su propia ‘cultura de capilla’ (Calomarde 2010: 161).

A los ojos del escritor cubano, en los años duros de la dictadura de Fulgencio Batista, la ciudad porteña representa la posibilidad de perseguir un cambio estético y vital, en aras de la constante renovación a la que se debe someter el ejercicio literario. También en este país establece un vínculo problemático con el contexto, encontrándose otra vez en el margen de los centros culturales más activos. Aunque su contacto con la ciudad argentina data del año 1942, cuando Adolfo de Obieta le pide una colaboración para la revista *Papeles de Buenos Aires* y le publica *Poema para la poesía*, Virgilio Piñera vive solo también en Buenos Aires. Como advierte José Bianco en el prólogo de *El que vino a salvarme* (1970), pasaron muchos años antes de que el escritor cubano pudiera acercarse a los redactores de la revista *Sur*. El tardío contacto con Borges le permite publicar sus primeros cuentos en *Anales de Buenos Aires* en 1946, en la colección de *Cuentos breves y extraordinarios* de 1954 (en colaboración con Adolfo Bioy Casares), y también en *Sur* que, en los años 70, incluye una antología de textos narrativos⁷².

Asimismo, su primera novela, *La carne de René* se publica en Argentina en 1952 así como el primer volumen de *Cuentos fríos* en 1956. La divulgación de su narrativa en el sur del continente confirma la ilegitimidad de la obra piñeriana en Cuba y muestra la poca adecuación de su escritura dentro del canon de la isla y, en particular, de aquel del grupo

⁷² «En el insomnio» y «El señor ministro» son los primeros cuentos que aparecen en *Anales*. En cambio, en *Sur* se publican «El enemigo», «La carne», «La caída», «El infierno» y «La gran escalera del palacio legislativo».

Orígenes. Si se piensa que pasaron diez años desde la difusión de sus cuentos en Argentina para que en su país natal se hiciera referencia al Piñera cuentista, se observa que emerge otra vez la dificultad de recepción con la que el autor siempre se enfrenta en la isla. De hecho, sólo en 1953 aparece su cuento «El baile» en la *Antología del Cuento en Cuba (1902 – 1952)* de Salvador Bueno (1953), sin ninguna referencia a su autor, más allá de unas líneas sobre el distanciamiento de la literatura de marco realista. Esta consideración tampoco es apropiada, si se piensa en la explicación del propio Piñera sobre la matriz de sus cuentos, de la que no se puede prescindir:

Estos cuentos, que parecen ubicarse en la irrealidad, que, a simple vista, se confundirían con lo fantasmal, han sido concebidos partiendo de la realidad más cotidiana, es decir, de la vida que yo hacía en la época en que los escribí. ¿Qué vida llevaba yo allá por los años 1942, 43, fecha de redacción de mis *Cuentos fríos*? La de un desarraigado, la de un paria social, acosado por dioses implacables: el hambre y la indiferencia del medio circundante... (Espinosa 2003: 182).

En el primer cuento publicado en *Anales*, «En el insomnio», la lógica fría de una atmósfera absurda envuelve a un hombre que decide suicidarse por la pérdida de sueño. A Piñera no le interesa la psicología del personaje ni su entorno o sus posibles quejas, simplemente coloca al protagonista en la situación en que vive y describe sus reacciones al no conciliar el sueño (Espinosa 2003: 184). «El hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido» (Piñera 2008: 194), Piñera escribe al final del cuento. Una muerte sin sueño es una muerte sin metamorfosis ni trascendencia, una muerte que se queda de este otro lado, inmanente y literal. En su perspectiva desmitificadora Piñera no permite entrever ninguna esperanza ultraterrenal, ni posibilidades de huída. Todo lo que ocurre es un hecho, puro, acabado en los límites de la ficción narrativa. La falta de una alternativa en una atmósfera claustrofóbica –que se repetirá en la mayoría de sus relatos– es la razón de una condena que se hace eterna. En el cuento esta condena es ‘el no poder dormir’, que afecta al ámbito de la cotidianidad.

Piñera vuelve a proponer el tema en «El infierno», donde expone sucintamente las diversas ideas que el hombre se hace de ese lugar, desde la infancia hasta la vejez, para seguidamente describir el modo en que, tras la muerte y durante un largo milenio de tormentos, el dolor y el sufrimiento se convierten en sensaciones diarias. Cuando por fin al hombre se le da la oportunidad de abandonar el infierno, el final llega con una pregunta

extraña: «¿quién renuncia a una querida costumbre?» (Piñera 2008: 195). El espacio del inframundo de castigos se parece a la vida, llena de dificultades, y se percibe como un lugar rutinario, acentuando el carácter angustioso de la realidad. Piñera vuelve a negar toda trascendencia y toda salvación, porque el equilibrio de lo cotidiano ficcional, construido por el propio personaje y a pesar de ser ‘infernol’, no debe alterarse. Este principio regula las narraciones del autor en la medida en que sólo es válida la ley del sujeto, por más absurda o inadmisibile que pueda parecer.

En su breve ensayo sobre Kafka («El secreto de Kafka», 1945) –con quien comparte la estética de lo real adverso–, Piñera especifica el asunto: el secreto de Kafka reside en construir su credo únicamente desde la literatura, en su ser nada más que un literato, creando «juguetes de imaginación», lejos de teleologías, éticas o filosofías (Areta Marigó 2015: 319). A juicio del autor cubano, solo existe el hecho literario cuando los escritores crean una «sorpresa por invención» (318), es decir una sorpresa literaria, una imagen inédita que exprese una dimensión ficticia inexplorada antes. Lo esencial es la investigación del autor en la imaginación, apreciable a lo largo de los siglos por futuras generaciones de lectores, cuando el contexto, personal o histórico, de redacción de la obra ya es ‘peso muerto’ y deja sus marcas, como ocurre en la lectura de Dante⁷³. Virgilio Piñera vuelve a plantear la autonomía de toda actividad literaria y a rechazar la teleología insular que constituye el primer conjunto de códigos establecidos contra los cuales se rebela. De la misma manera que Felisberto Hernández, el escritor se convierte en un artista libre, –comenta Víctor Rodríguez Gago– capaz de crear una ficción soberana, modelada con leyes propias que empiezan y acaban en ella, desatada de toda preceptiva, eximida de cumplir otra misión que no sea existir en sí misma (Rodríguez Gago 1996: 814).

Al principio de la investigación, parafraseando a Arrufat, señalé que es necesario considerar la realidad histórica y personal del escritor para leer su obra de manera exhaustiva, pero no se trata de una producción alegórica. Como está comprobado, Piñera observa su entorno y lo traduce en su producción literaria según formas y estilos diferentes, de acuerdo con su perspectiva crítica y sus vicisitudes personales. A este propósito, Jorge Luis Arcos afirma que Piñera nunca pierde «el vínculo poderoso con la

⁷³ Piñera insiste en lo que hace de la *Divina Commedia* una obra maestra en la literatura universal: «Ofreced a alguien que no la haya leído la *Divina Commedia*. Le sucederá lo mismo que le ocurriera al primero de los lectores de Dante: [...] Se llenará de estupor con sus invenciones de los tormentos infernales o aquella de la rosa de ángeles girando eternamente, y no se detendrá ni un momento en las ideas que dichas metáforas sustentan –o que dicen, ¡ay! sustentar sus hermeneutas de seis siglos– de pecado y salvación. Ésta será la prueba más correcta de que el móvil último que moviera a su autor fue el de una invención estrictamente literaria». (Areta Marigó 2015: 318).

realidad inmanente (y entonces también sentimental y afectivo o romántico): con las cosas de la realidad y con su persona» (Arcos 2009: 186). Por lo tanto, las matrices de un texto pueden ser múltiples, pero su ‘independencia’ duradera nace de la capacidad del escritor de crear imágenes literarias nuevas, dotadas de autonomía que sorprenden tanto al lector contemporáneo como a los siguientes.

La publicación de los dos cuentos apuntados, así como de los otros divulgados en Argentina por primera vez, proviene de la iniciativa de Borges, a pesar de que el contacto entre los dos escritores fue escaso. Si bien no pretendo profundizar en el tema en esta ocasión, el hecho debe suponer un inicial acercamiento literario de los cuentos piñerianos a la narrativa propuesta por el escritor argentino y el grupo denominado *constelación Borges*. A este propósito, resulta útil leer la nota preliminar a *Cuentos breves y extraordinarios*, para explicar, en primer lugar, la inclusión de «En el insomnio» en la colección. En el breve texto inicial Borges y Bioy Casares fijan los rasgos narrativos valorados para la realización de la antología: «La anécdota, la parábola y el relato hallan aquí hospitalidad, a condición de ser breves. Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal. Esperamos, lector, que estas páginas te diviertan como nos divirtieron a nosotros» (Borges, Bioy 1967: 3). El modelo narrativo que siguen los cuentos de la selección está, pues, despojado de toda afectación lingüística, pomposa e inadecuada, y por lo tanto, como sugiere Calomarde (2013), parece con razón acoger la escritura de Virgilio Piñera.

Este acercamiento no duró mucho, porque a partir de su encuentro con el escritor polaco Witold Gombrowicz y de la traducción al español de su novela *Ferdydurke*, Piñera se abre a la crítica de una literatura periférica, probablemente, como opina Alessandra Riccio (1998), respondiendo a un deber ético-artístico por la afinidad intelectual que encuentra en esta amistad, además de compartir con él un camino literario parecido. Hace falta recordar por qué. El encuentro con Gombrowicz, exiliado voluntariamente en Argentina durante más de dos décadas, se suma a los acontecimientos que contribuyen al aislamiento de Piñera también en el sur del continente. Como el escritor cubano, a Gombrowicz tampoco le fascina la notoriedad del grupo intelectual más prestigioso, el que rodeaba a Victoria Ocampo y la revista *Sur*, por lo que, tras conocer algunos de sus representantes más ilustrados, se automargina durante el resto de su estancia. En cambio, le interesa el potencial de la juventud del país, a la que trataba a menudo en cantinas y bares ‘bajos’ de

la ciudad. Sin dominar bien el idioma, Gombrowicz se atreve a emprender la traducción de su novela *Ferdydurke* al español, publicada en Polonia en 1937. A Piñera le otorga el cargo de presidente de la comisión organizadora, reunida en el Café Rex, donde participa también otro poeta cubano, algunos escritores argentinos y jóvenes aspirantes a las letras. Una vez editado el libro, Gombrowicz elogia el papel fundamental que Piñera tuvo para su reconocimiento en Argentina y lo define como el «Jefe del Ferydurkismo Sudamericano» (Espinosa 2003: 140). Con ‘Ferydurkismo’ se entiende la ideología clave del autor polaco –planteada en muchos de sus textos y desarrollada en esta novela de manera decisiva– según la cual la inmadurez es la energía base de toda creatividad, contrapuesta a la edad adulta, caracterizada por actitudes forzadas y rutinarias. En la trama se asiste a la metamorfosis a la manera kafkiana, pero más paródica, del protagonista treintañero que se encuentra de repente en el cuerpo de un chico adolescente. No es por casualidad que Piñera se dedica a la traducción de una obra que, con humor grotesco, defiende el deseo de anarquía de los inmaduros, utilizado para luchar contra toda forma impuesta por el mundo adulto. Años más tarde, el propio Gombrowicz reconocerá esta coincidencia y, en particular, el hastío y la desesperación de su compañero cubano ante «las cursilerías del *savoir vivre* literario local», motivo que probablemente lo estimuló a la empresa (136).

En el período de la promoción de la novela, en una entrevista que dan los dos escritores en “Radio El mundo” de Buenos Aires, Virgilio Piñera se muestra altamente a favor de las ideas nuevas que plantea el trabajo, en línea con su misma batalla literaria. Me parece interesante transcribir la parte de la entrevista que probablemente causó el distanciamiento de ambos intelectuales de los centros culturales más en boga en la Argentina de los años 40 y 50:

Gombrowicz: «Tampoco me ayuda el hecho de ser polaco. El sudamericano no sabe casi nada de la vida cultural polaca y en tanto un escritor del occidente europeo, aun de tercera categoría, se ve apoyado por todos los esnobismos, sólo a duras penas la voz de un eslavo logra vencer la indiferencia general. Pero me encanta que la suerte me prive de privilegios tan baratos. Nosotros, las naciones menores, debemos dejar la tutela de París y tratar de comprendernos directamente»

Piñera: «Esta es una de sus tesis que me parecen más valiosas para Sudamérica. *Ferdydurke* nos abre el camino para conseguir la independencia, la soberanía espiritual, frente a las culturas mayores que nos convierten en eternos alumnos.

Mi trabajo literario persigue el mismo fin y creo que aquí nos encontramos – Polonia, la Argentina y Cuba– unidos por la misma necesidad del espíritu». (Piñera 1968: 126)

Alessandra Riccio recuerda que Gombrowicz, en tanto que polaco, vive el mismo complejo de inferioridad hacia París, corazón intelectual de la cultura occidental, que los jóvenes argentinos, cubanos y latinoamericanos (Riccio 1998: 20 - 21). Este asunto se vincula a los ensayos de crítica cultural que Virgilio Piñera escribe en esta primera etapa argentina, en los cuales expone ciertos principios literarios indispensables en la lectura de la narrativa, corta y novelesca, que empieza en estos años. Si «Terribilia Meditans» se puede considerar el primer manifiesto de este género, «Los valores más jóvenes de la literatura cubana» (*La Nación*, 1946), «El país del arte» (*Orígenes*, 1947) y «Nota sobre literatura argentina hoy» (*Orígenes*, 1947) constituyen una verdadera «fuente de teorías compartidas», como sugiere Gema Areta Marigó (2015: 26).

En el primer escrito, ya citado antes, Piñera argumenta la necesidad de superar el canon poético dirigido por José Lezama Lima, estimulando la curiosidad y lectura de autores inéditos y desconocidos. En el segundo, escrito en Buenos Aires, se hallan puntos fundamentales de la poética piñeriana, los más admirados por las generaciones seguidoras de Piñera. El texto se remonta a los años de colaboración con Gombrowicz y, junto con el texto «Contra los poetas» del escritor polaco, se presenta como un verdadero manifiesto, descarado y sarcástico, contra toda expresión artística convencional y artificiosa. Se trata, en palabras de Enrique Saíenz, de un ensayo sin pretensiones de hondura ni definiciones artificiosas, sino «escrito sólo para ironizar contra epidérmicas actitudes de improvisados y superficiales, aquellos que adoptan posiciones vacías e infructíferas antes los valores artísticos, de suma importancia para el autor» (Saíenz 2001: 100 - 101).

La tesis del texto es la obligación, para todo artista, de ser auténtico, de confiar en el arte como instrumento crítico y vital, problemática recurrente en la obra de Virgilio Piñera. El arte se propone como un imperativo categórico kantiano, que no supone imitación ni adoración. La única forma de adoración contemplada por el autor es el acto, vinculado necesariamente a la invención y a la imaginación. Con agudeza crítica e irónica, Piñera ridiculiza a aquellos que hacen del arte un objeto de deleite, a través de templos, ornamentos o detalles lingüísticos, que ocultan el mensaje concreto de un cuadro, una estatua, un texto. El arte no es un sujeto pasivo, es soberano e independiente de todo vínculo, y actúa por sí mismo en la iniciativa del sujeto. Piñera observa:

Ahora bien, el arte sólo es tal en cuanto es el reflejo exacto de nuestro paso por la tierra; quisiera quedara grabada en las mentes de los habitantes del País del Arte esta sencilla verdad: no es el arte quien nos hace artistas sino que somos nosotros quienes ponemos sobre un plano artístico nuestra propia existencia. Y otra verdad inobjetable: el arte de los demás –el del vecino, como el del clásico o como el del autor a la moda– nada tiene que ver con nuestro íntimo problema humano. (Areta Marigó 2015: 175).

Fijando las normas del acto creador, en este pasaje emerge el núcleo del pensamiento piñeriano en cuanto al tema de la emancipación de la escritura y de la literatura en general. Se comprueban estas afirmaciones en cada texto del autor analizado hasta ahora, en particular en la búsqueda de ficciones gobernadas por su propia lógica. Cabe explicar que, como algunos críticos han dilucidado, Piñera no defiende la noción del ‘arte por el arte’, sino que formula la disposición ideal que, a sus ojos, debería tener el escritor frente a su creación. Esta, a su vez, no debería responder a códigos que no surgen de ella misma, de su propio ámbito. Escribir un cuento regido por la lógica de una meditación existencialista llevada a cabo con obsesión, como ocurre en *El conflicto*, significa, para el autor, el adentramiento libre en una realidad distinta e inexplorada y por ello necesario para el valor literario del texto. Este constante diálogo consigo mismo y con el mundo que lo rodea mueve a Virgilio Piñera a cuestionar preceptos artísticos, a formular y proponer soluciones, a dedicarse a la lírica más desoladora de la poética contemporánea y a narrar fábulas absurdas.

Sobre el tercer ensayo citado, «Nota sobre literatura argentina hoy» de 1947, no me detendré mucho, remitiendo a los estudios que ya lo han examinado⁷⁴. El texto fue escrito en Buenos Aires después de una conferencia dictada sobre el tema, pero fue publicado en *Orígenes* al regreso de Piñera a Cuba. Está relacionado con aquel esnobismo literario de las «culturas mayores» del que Witold Gombrowicz y él discuten al promover la batalla *ferdydurkista*. A partir del cuento «Tantalia» de Macedonio Fernández y del mito de Tántalo, objeto de numerosas interpretaciones y recreaciones literarias, Piñera dirige la crítica cultural hacia el contexto porteño. Más concretamente argumenta la actitud «tantálica» de los escritores argentinos contemporáneos, en particular de Borges,

⁷⁴ Me refiero al trabajo ya citado de María Dolores Adsuar Fernández (pp. 75 - 77) para un análisis profundizada del tema en cuestión, además de las páginas críticas de Manuel Fuentes Vázquez en el texto *El espejo de obsidiana. Estudios de literatura hispanoamericana y española*, 2006, pp. 95 - 97.

Macedonio Fernández y Oliverio Girondo, que a su parecer se presentan como el típico *homme de lettres*, pero no logran expresar realmente su propio ser (Piñera 1990b: 34). El escritor cubano les acusa de «permanecer atados a una segunda naturaleza – ornamentación, fórmula formal–, y el verdadero mundo de la realidad se le escapa o al menos, desdibuja» (Areta Marigó 2015: 167). Al rechazar los ejercicios estilísticos que esconden la ausencia de contenidos, se vuelve a leer, de manera indirecta, la crítica a Gómez de Avellaneda. A diferencia de otros, entre los cuales está Ernesto Sábato, Borges reserva al texto de Piñera una buena, inesperada, recepción, porque la supuesta fuerza vital de la que carecen las obras puestas en juicio por Piñera es precisamente lo que también el escritor argentino critica, subrayando que no es él mismo quien es tantálico, sino su ficción: Pierre Menard es el ejemplo más relevante, al parodiar la figura del escritor contemporáneo (Fuentes Vázquez 2006: 96)⁷⁵.

En 1948, a su regreso a la isla, la batalla de Virgilio Piñera emprendida con Witold Gombrowicz en Argentina –la de las ‘letras bajas’–, parece continuar en Cuba y tomar forma en el estreno de su primera y escandalosa pieza teatral, *Electra Garrigó*. Ya se ha escrito mucho sobre la ruptura que la obra causó en la dramaturgia cubana contemporánea, situándola de golpe en una nueva época de vanguardia. Rine Leal recuerda que la ‘legendaria’ reacción del público en la Sala Prometeo de La Habana, el cual definió la obra como ofensiva e insolente, fue la anécdota más «sabrosa» que su generación (la que comenzó a escribir en los años 50) tomó como símbolo de la rebeldía y la franqueza que el maestro les había enseñado (Leal 2006: V)⁷⁶.

Otro conflicto y otra destrucción se configuran en la obra piñeriana, esta vez públicamente. Los numerosos estudios críticos en este campo han analizado, desde varias perspectivas, los varios niveles de ruptura que *Electra Garrigó* abre, tanto en la generación de escritores que en el siglo XX dialogan y recuperan el teatro griego como dimensión privilegiada para acercarse a tragedias antiguas y razonar sobre las del presente histórico, como en la actualización del mito clásico para distorsionarlo. Reflexionando

⁷⁵ Borges solicitó el texto para su publicación en *Anales de Buenos Aires*, mientras que Ernesto Sábato fue uno de los que rechazaron esa teoría, diciéndole al propio Piñera que «el hecho de existir media docena de tantalizadores no sentaba jurisprudencia, y que la literatura argentina contaba con algo más que Borges, Macedonio, Girondo y Mallea» (Piñera 1990b: 34.)

⁷⁶ Humberto Arenal describe el acontecimiento en estas palabras: «Se asegura que un austero caballero que ocupaba un importante cargo en la ARTYC (Asociación de Críticos Teatrales), se levantó muy airado en la mitad de la representación y gritó por el pasillo algo que la tradición ha recogido como un histérico y sucio exbruto “Esto es un escupitajo al Olimpo”. Ahora esto suena tan hueco y feminoide, que resulta risible y ridículo». (Arenal Pérez 2016: 234).

sobre las relaciones familiares en Cuba y el papel absurdo que padres e hijos tienen dentro de estas, Piñera reescribe el mito de Electra en la época de Batista, cuando la corrupción estaba generalizada entre las clases gubernamentales⁷⁷. Su traslación al escenario cubano se enriquece con referencias, más o menos explícitas, a los representantes de la clase política y ‘sabia’ de la isla, al pueblo negro, a los frutos tropicales, como la frutabomba con la que Orestes envenena a su madre, a la Guantanamera, a la guajiras que remplazan el coro griego, a las expresiones del habla coloquial. Son todos elementos que funcionan como instrumentos de destrucción hacia los ‘dioses’ de la tradición y de la cultura clásicas. En palabras de Rine Leal, la obra no es otra cosa que «la parodia de la tragedia ateniense, esa caricatura de la “alta” cultura, que en el fondo no era más que una burla a la subcultura oficializada y anquilosada que transformaba los modelos antiguos en un patrón sagrado e inviolable» (Leal 2006: VII). Siendo un negador por naturaleza, en este proceso de subversión, el autor rescata lo ‘esencialmente cubano’ de su ámbito marginal y lo inserta en lo universal, elevado e intangible (Espinosa 1992:132). Carolina Ramos Fernández observa que:

Electra [...] sin dejar de ser hija de Agamenón y Clitemnestra, se convierte en la voz del pueblo cubano, de una parte de esta población: la que lucha contra la persistencia de la inmovilidad, de la corrupción, de la hipocresía, del sometimiento de la mujer, aspectos que no dejan a Cuba más salida que la de seguir siendo una gran prostituta y una sirvienta (Ramos Fernández: 2004: 476 - 477).

Con el personaje de Electra, con su inconformidad y su resistencia a todo orden, que la exonera del castigo final y por eso vuelve a escribir el mito, se da comienzo a figuras desprejuiciadas, a través de las cuales Piñera razona y muestra algo, desacralizando. La simbología del cuerpo y de la cultura popular se emplea con su función desmitificadora, acentuada por la mezcla de estéticas contrarias (lo elevado y lo vulgar, lo plebeyo y lo aristocrático, lo culto y lo folclórico, lo cómico y lo trágico) que modelan una dramaturgia absurda (Cervera Salinas 2015: 21).

La paradoja de la insatisfacción por la ausencia de una figura ‘mesiánica’ representada en *Jesús*, el humor perverso que afecta a ciertas conductas sociales en *Falsa alarma*, la

⁷⁷ El autor propone discutir la educación sentimental que recibían los adolescentes cubanos por sus padres, sobre todo el machismo predominante en las familias de la época, asunto que percibe cercano y que rompe con el pasado, con un orden de códigos establecidos. (Leal 2006: vii).

mimesis de su propia historia familiar en *Aire frío*, tan absurda que es llevada al escenario tal como es, la desvalorización de la institución sagrada del matrimonio en *El no*, definida por Cervera Salinas (2015: 45) como la «teatralización del inmovilismo defensivo y todopoderoso frente a los embates exógenos y hostiles», que parece prolongarse en la pareja sexagenaria de *Dos viejos pánicos*, añaden otra pieza más en la concepción piñeriana de la literatura. Esta, es consabido, revela su concepción del mundo y, como recuerda Abilio Estévez, del mundo en que el propio autor producía esta literatura (Del Pino 2013: 15), configurando una producción altamente interconectada entre sí. Siempre Estévez confiesa: «Tal vez entonces me percatara, o comenzara a percatarme, de los vasos comunicantes que llevaban de *La isla en peso* a *Las Furias*, de los primeros *Cuentos fríos* a *Electra Garrigó* y al resto de la obra [...]. Obra, pues, de extraordinaria coherencia». Coherencia que sobresale no sólo en todos los *leitmotiv* que recorren los textos, y que asumen matices múltiples, sino también en su objetivo principal de ser una literatura no derrotista.

A pesar de escribir textos ‘negativos’, en la medida en que los personajes piñerianos recuperan el valor del no –el no heideggeriano que genera el cuestionamiento de uno mismo y de la realidad– como punto de partida para indagar un sistema dado, Virgilio Piñera propone resistencia y crea otra realidad, que nunca cae en el pesimismo o en la renuncia. El conflicto que nace en el desconocimiento del mundo que se habita logra su efectividad cuando el sujeto decide recrear y recrearse. El mito de Sísifo camusiano es el paradigma central en la literatura del escritor cubano, sobre todo por la extrema tolerancia, que casi se convierte en un placer doloroso –valga el juego lingüístico– que el personaje muestra en las pruebas sufridas. Es el peso que hay que soportar a causa de las ‘llamas’ de la imaginación, como escribió Antón Arrufat. Por eso, se ha hablado de la obra piñeriana también en términos de resistencia literaria, que, a mi parecer, es más bien una resistencia lingüística y estilística formuladas a partir de una crítica específica. Es evidente que Piñera emprende una resistencia personal ante cualquier sistema normativo que pone límites, que se traslada al ámbito de la ficción en distintos niveles y formas. *Electra* es la primera de sus creaciones que, de manera incuestionable y manifiesta a los ojos de la crítica, practica una resistencia activa. Este elemento ya en las primeras producciones es rastreado en un estadio germinativo.

En las obras propuestas hasta ahora, más que de resistencia, en el significado que implica una fuerza ‘visible’ de oposición, se podría hablar de personajes que repulsan, deniegan

algo. Desde el viaje a Argentina, en efecto, este aspecto adquiere una mayor visibilidad en los textos de Piñera: el nuevo contexto cultural experimentado, la percepción ‘distanciada’ de la isla natal y el diálogo necesario con su literatura de proveniencia enfatizan ciertas problemáticas que el propio autor pensaba dejar atrás⁷⁸. Por estas razones en la narrativa que el autor escribe a partir de los años argentinos, se hace más evidente una poética de la resistencia. Las narraciones, cuentos y novelas, por la ‘explicabilidad’ de situaciones e informaciones o, como enseña Barthes, por la unidad funcional ínsita en todo relato (Barthes 1977), constituyen el espacio textual adecuado para la comunicación de ideas y mensajes.

En los *Cuentos fríos* y en las tres novelas, producidas en un distinto contexto de marginación intelectual, Virgilio Piñera elabora varias escrituras de resistencia. A partir de este concepto, me interesa señalar estrategias narrativas y rasgos específicos de la obra novelística, con el objeto de analizar la poética piñeriana en su última etapa, la de *Presiones y diamantes*, no solo desde un evidente punto de vista crónológico, sino en relación con los discursos planteados hasta ahora y con los nuevos propuestos por el autor.

4.1.2 Una escritura de resistencia

A partir del estudio que lleva a cabo el profesor Daniel Noemi Voionmaa (2012), se puede hablar de ‘escritura de resistencia’ en la narrativa de Virgilio Piñera. Esto se debe al ataque que la articulación de la ficción propone al destinatario, que a menudo no se despliega de un modo tan explícito o transparente como ocurre en la literatura de resistencia. Escritura, por lo tanto, entendida a la manera de Barthes, como una realidad formal vinculada fuertemente con el escritor en cuanto persona, porque se genera en la lengua y en el estilo que él elige. El escritor se individualiza en la forma literaria adoptada, en el ethos y el tono preferidos, elementos que se ubican más allá de toda problemática lingüística y que se generan en la historia personal del autor. Por lo tanto, las ‘fuerzas ciegas’ de la lengua

⁷⁸ En 1950, cuando Piñera regresa a Buenos Aires, Borges, en aquel tiempo presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, organiza en mayo una conferencia de Virgilio Piñera en la sede de la Sociedad. Piñera habla sobre «Cuba y la literatura», discurso que se publicará con el mismo título en *Ciclón*, en 1955. En aquella ocasión, en línea con los otros ensayos escritos en Argentina poco tiempo antes, el autor discute la idea de que exista una literatura cubana madura. Esta ausencia lo pone en una situación de incomodidad frente al sistema literario e intelectual argentino, considerado más maduro. «Si es un autor sin literatura, ¿dónde podría ubicarse?». (Calomarde 2010: 164).

y del estilo que configuran la escritura, como las define el crítico francés, adquieren una función intermediaria entre la creación (del autor) y la sociedad (en que vive). Estas, así como las presenta Barthes, son las formas en las cuales la historia puede configurarse y lograr sentido, según la percepción del escritor. La intención de quien escribe, por ende, se rastrea, inevitablemente, en el lenguaje literario.

Si la lengua se encuentra inmersa en las palabras, en cuanto objeto social, y está más cerca de la literatura, el estilo nace de la biografía del autor y de su pasado. Las palabras tienen una estructura horizontal, conectan al individuo con la sociedad, mientras que la dimensión del estilo es básicamente vertical, al ser el espacio donde se hunde la mitología personal y secreta del escritor, sus esplendores y sus soledades. A este propósito Barthes aclara: «imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y de pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte» (Barthes 2000: 18). En esta etapa del análisis, me interesa más la tendencia ética que el escritor barthesiano muestra a través de estas herramientas lingüísticas, pues siempre conllevan una unidad ideológica determinada, más o menos evidente⁷⁹. Por eso, se justifica la multiplicidad de escrituras a lo largo de la historia, desde las de las épocas clásica y romántica, hasta las producidas por la clase social burguesa que ocasionó una escritura única, que no podía ser transgredida, por ciertos límites sociales y culturales impuestos.

De la teoría de Barthes es interesante destacar, en relación con los textos de Virgilio Piñera, el hecho de que, a través de la escritura, el sujeto no extrae nada definitivo, sino que entra 'en acción' y espera lo posible de lo que lo rodea, y la medida de su libertad en esta operación depende de la época histórica: Barthes explica que «la elección, y luego la responsabilidad de una escritura, designan una Libertad, pero esta libertad no tiene los mismos límites en los diferentes momentos de la historia. [...] Bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de un escritor dado», (Barthes 2000: 24). Barthes funda el yo como una categoría emergente en el espacio textual, puesto que se moldea y se transforma en el pensamiento de quien escribe. A la luz de lo expuesto, es posible afirmar que la contrucción del protagonista de la novela *Presiones y diamantes*, aun compartiendo la misma 'intención' literaria con los personajes novelísticos creados anteriormente por Piñera, se coloca en una época crucial

⁷⁹ La idea de escritura de Barthes se debe necesariamente considerar en relación con la lengua y el estilo. Este último será más citado que la otra en el presente trabajo, por el aspecto moral que aporta. Sin embargo, la noción útil y fundamental para el análisis es la de escritura como el lazo invisible entre la sociedad y el sujeto, o, como el propio Barthes define, «la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de lenguaje» (Barthes 2000: 23).

en la vida del autor y, por tanto, se muestra según una libertad escritural distinta. Además, se inserta en una reflexión existencialista más explícita.

No es casualidad que en *Crítica y verdad*, trabajo posterior de 1966 donde Barthes retoma estas nociones, también plantee el carácter subversivo del lenguaje y, por extensión, de la literatura⁸⁰. Como advierte el profesor Max Hidalgo Nácher a este propósito, el compromiso del escritor no pasa por lo que dice, sino sobre todo por el modo de decirlo, por sostener una actitud determinada, que nace en un punto de vista específico y se manifiesta en el lenguaje (Hidalgo Nácher 2015).

Una línea de pensamiento parecida se encuentra en la teoría literaria del novelista francés Alain Robbe-Grillet, conocido por haber sido un tenaz defensor del *Nouveau roman*:

Antes del trabajo artístico no hay nada, no hay certeza, no hay tesis, no hay mensaje. Creer que el novelista tiene ‘algo que decir’ y que es entonces cuando busca una forma de decirlo es la más grave de las equivocaciones. Porque es precisamente esta ‘forma’, esta manera de hablar, la que constituye su empresa como escritor, una empresa más oscura que cualquier otra, y que más tarde será el contenido incierto del libro (Robbe-Grillet 1963:121).

Desde este punto de vista la forma de escritura domina sobre el contenido por la ética que supone y que comunica. Por lo tanto, es esta la que, a través de un determinado lenguaje, conforma las temáticas de una obra literaria. Barthes lo vuelve a explicar: «su elección [del escritor] es una elección de conciencia, no de eficacia. Su escritura es un modo de pensar la Literatura» (Barthes 2000: 23).

En consideración con lo presentado, se puede pensar en la escritura como resistencia, en su significado propuesto por el DRAE, de oposición a la acción de una fuerza. Entiéndese esta como una fuerza hegemónica que funciona inevitablemente como la noción de poder que Michel Foucault desarrolla a partir de la década de los 60: el poder es tal no porque lo engloba todo, sino por su omnipresencia, porque «se ejerce en todas partes, de manera continua» (Foucault 2003: 85). En una entrevista realizada por Bernard Henry-Levy denominada *No al sexo rey*, Foucault afirma que la resistencia es rigurosamente contemporánea al poder, porque en el momento mismo en el que se da una relación de

⁸⁰ La afirmación se halla solamente en el prólogo en catalán de *Crítica i veritat* (1969): «La literatura [...] és el camp mateix de les subversions del llenguatge». Cf. Barthes, Roland (1969). «Pròleg» (1968), *Crítica i veritat*. Barcelona: Llibres de Sinera, p. 10.

poder existe la posibilidad de la resistencia (Foucault 1994: 161). De hecho, si el poder implica el polo opuesto, también justifica la libertad de acción del otro lado y la exploración de zonas otras⁸¹. Como señala el crítico Reinaldo Giraldo Díaz, la resistencia es una «auténtica práctica de libertad», puesto que, «desde este punto de vista, el poder ya no busca disciplinar la sociedad sino que busca controlar la capacidad de creación y transformación de la subjetividad» (Giraldo Díaz 2006: 120). El rasgo creativo de la resistencia es, concretamente, el elemento central que me interesa destacar en el presente trabajo. Se conocen las relaciones que el filósofo francés desarrolla con respecto al tema y es claro que, según el posicionamiento teórico y crítico, los términos de poder y resistencia varían⁸². Con respecto a la capacidad de creación otorgada a la resistencia y a sus diferentes posibilidades de realización, Foucault sostiene que esta no es la imagen invertida del poder, sino que es como el poder, «tan inventiva, tan móvil, tan productiva como él. Es preciso que como el poder se organice, se coagule y se cimiente. Que vaya de abajo arriba, como él, y se distribuya estratégicamente» (Foucault 1994: 162). Por lo tanto –advierte Giraldo Díaz– a la manera del poder, también la resistencia existe en el acto, como despliegue de la relación de fuerzas, es decir, como lucha, como enfrentamiento, no solo en términos de negación, sino como proceso de creación y de transformación (Giraldo Díaz 2006: 117). Esta condición lleva a las distintas formas que la resistencia puede adoptar y, en aras de su libertad de acción, también a la búsqueda de otros caminos. Como afirma María Inés García Canal en su estudio sobre Foucault y el poder (2002), esta puede ser consciente o inconsciente, fugaz o duradera, activa, enfrentando el que ejerce el poder, o pasiva, intentando huir del juego silenciosamente, puede ser organizada o espontánea, solitaria o integrante (García Canal 2002: 38). Además, no tiene lugar privilegiado, se realiza en todas partes porque en todas parte el poder se puede ejercer. De ahí que el sujeto de la resistencia sea un «sujeto en fuga», en palabras de Giraldo Díaz (2006: 120). Al escapar el sujeto puede realizar su propia forma de resistir y construir el tiempo de la experiencia.

⁸¹ En «Le sujet et le pouvoir», dice Foucault: «il n'y a pas des relation de pouvoir sans résistance, sans retournement éventuel» (La cita se refiere al texto «Le sujet et le pouvoir», *Dits et écrits: 1954-1988*, 1984).

⁸² Cabe aclarar el núcleo del tema para Foucault: «Entiendo por relaciones de poder algo distinto de los estados de dominación. Las relaciones de poder tienen una extensión extraordinariamente grande en las relaciones humanas. Ahora bien, esto no quiere decir que el poder político esté en todas partes, sino que en las relaciones humanas se imbrica todo un haz de relaciones de poder que pueden ejercerse entre individuos, en el interior de una familia, en una relación pedagógica, en el cuerpo político, etc. Este análisis de las relaciones de poder constituye un campo extraordinariamente complejo» (De una entrevista realizada por Raúl Fornet-Betancourt, Helmut Becker y Alfredo Gómez-Muller el 20 de enero de 1984, publicada en la Revista *Concordia*, n.6, 1984, pp. 96-116)

Ahora bien, concibiendo la escritura a la manera de Barthes, como el espacio formal en que el escritor se compromete, según su propia manera de actuar en la historia y pensar la literatura, y la resistencia como acción obstinada que lleva al sujeto a oponerse, creando otras posibilidades, y a acumular experiencia, vuelvo a la obra de Virgilio Piñera y a las estrategias narrativas que configuran una escritura de resistencia, en varios niveles formales y temáticos. En el campo de las letras, la fuerza hegemónica (el poder de Foucault) se identifica con aquellos discursos dominantes que, por lo explicado, son omnipresentes y por eso capaces de ‘afectar’ a una multiplicidad de otros discursos. Por lo tanto, el primer macronivel donde Piñera muestra una escritura de resistencia, como ya se ha observado, remite a su propio camino de intelectual cubano y a sus elecciones literarias y editoriales. Es este su perenne cuestionamiento y rechazo de la validez de sistemas totalitarios o hegemónicos.

4.1.3 *La carne de René*

El segundo nivel donde Piñera lleva a cabo una escritura de resistencia, el más investigado por la crítica, se realiza en la representación y lectura del cuerpo. Más concretamente, el cuerpo de René en *La carne de René* (1952), también publicada en Buenos Aires, es identificado como la más absoluta manifestación de su resistencia (Goldman 2003: 1011). Una nota anónima, aparecida en el año de publicación de la novela, reseña la obra en estos términos:

[...] La misión de esa masa carnal es tan delicada que está destinada a heredar una jefatura ecuménica. En vano se la conjura y atormenta para rendir el servicio que de ella se espera. René es un retrógrado irremediable y su carne magnífica, de primera categoría, no responde a las severas excitaciones del placer ni del dolor. Es una carne estática, más bien histórica, hecha para vivir dulce y apaciblemente y no para ser trucidada ni sofocada con las experiencias de la hora. Una fuerte zurrapa humorística alumbró el desarrollo, a veces lento, otras penoso y arriscado, de esta desconcertante creación novelística⁸³.

⁸³ La nota se reproduce en el portal dedicado a la vida y la obra de Virgilio Piñera, creado y mantenido por la profesora Teresa Cristófani Barreto, de la Universidad de São Paulo (Brasil), y por su grupo de investigación:

<http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/CRON4658.html>

A pesar del lenguaje enigmático, la obstinación puesta en acción por el protagonista de la novela es el primer elemento que el autor de esta nota destaca. El repudio del joven René, que empieza en el día de su vigésimo cumpleaños, a castigar su propia carne por un deber impuesto por el padre y luego por la sociedad entera, es el primer eje en torno al cual Piñera desarrolla la resistencia. Los dolores del cuerpo a los que todos obligan al joven representan la voluntad de los demás para colocarlo en una identidad social determinada, como opina el crítico Julia Cuervo Hewitt (2002). La actividad de René consiste en poco más que resistirse, y en su resistencia él construye su camino y su identidad. Desde la escena inicial de la carnicería, donde la gente celebra, con verdadera excitación, la posibilidad de comprar y comer carne después de una temporada de escasez, hasta la llegada a la ‘escuela del dolor’ y los muy feroces métodos a los que los cuerpos deben someterse para ser ‘adoctrinados’ en la tortura, René se presenta como un sujeto ‘rígido’ y esquivo, objeto de varias miradas que quieren amaestrarlo, marcarlo, poseerlo. Desde la apreciación de la señora Pérez, que es hipnotizada ante esta «criatura espléndida» (Piñera 2000: 11), empiezan las pruebas de domesticación a las que será sometido el cuerpo de René para poder ingresar al mundo y llevar a cabo, junto con sus conciudadanos ‘la causa de la Carne’.

La resistencia de René –señala Ana Eichenbronner– se configura como «un juego constante entre perseguido y perseguidor, donde abundan los intentos de fuga que terminan siendo repeticiones de fuga» (Eichenbronner 2010: 5). De hecho, los que representan la sociedad institucionalizada (su padre Ramón, el director de la escuela, la señora Pérez) ejercen su poder por todas partes. Este juego entre perseguidor y perseguido sugiere imágenes relacionadas con prácticas de cacería, donde René se presenta como una presa desarmada que huye reiteradas veces a lo largo de la novela. Piénsese en la escena más emblemática del texto, la que simboliza el uso extremo que los demás hacen del cuerpo del protagonista: cuando Cochón, uno de los nueve predicadores de la escuela, se dispone a lamerlo con el fin de ablandarlo definitivamente y hacerlo apto para el servicio del dolor, René intenta escapar y el hombre le avisa: «No te figures que soltaremos la presa» (Piñera 2000: 97). Como los intentos resultan vanos –«la carne de René es dura, coriácea, refractaria a la acción bienhechora del dolor» (102)–, es llamado a la causa también Roger, alumno eminente del tercer curso, que, junto con otros compañeros, se presenta como el líder de una jauría de perros a punto de acosar la presa.

En otra ocasión René se encuentra con el señor Powlavski, amigo de la señora Pérez, que intenta reternerlo con toda su fuerza para llevarlo a la mansión de Bola de Carne, un hombre sin miembros, y ganar dinero con el cuerpo del joven. Otra vez René huye y se alude a él como a un animal cazado: «Powlavski se quedó por un instante confundido, pero reaccionó, viendo que la presa se le escapaba» (181). Se narra una situación parecida en otro capítulo, cuando el joven participa en uno de los ‘jueves musicales’ en casa de la señora Pérez, donde le ofrecen platos carnales para comer. A pesar de sus esfuerzos para no despreciar el rico banquete, todos los convidados observan a René como a «un elemento antisocial, [...] un solitario, un místico, un anacoreta, un cenobita, en una época eminentemente carnal» (43). Por más que trate de ocultar sus repugnancia, René se percibe a sí mismo como una presa sacrificada, por todas las miradas que, como agujas, siente en su cuerpo. El poder de la carne se extiende y la resistencia de René se mueve de un campo a otro, del rechazo de la comida al ámbito relacional, ya que la carne no sólo aparece en los platos, sino que es tema frecuente de la conversación. A fin de cuentas, «no por otra vía que la carnal, el ser humano se realizaba» (43). Enseñanza que René descubre solo al final de la novela. Después de huir de la escuela, de la casa familiar y de aquella lujuriosa casa de la señora Pérez, de la sede de la Carne Acosada, de la ciudad y se entrega voluntariamente a los designios carnales que habían sido planeados para él desde mucho tiempo. La constante huída no ha tenido éxito, no ha hecho más que convertirlo en una presa, desnuda y pesada como una res de carnicería.

Detenerme sobre este aspecto resultaría superfluo, ya que existen estudios críticos en este campo⁸⁴. Lo que, en suma, quiero subrayar es la forma de resistencia que Virgilio Piñera inaugura en esta primera novela, con el personaje de René: una resistencia pasiva como respuesta a las trampas del poder. Esta –comenta García Canal en su estudio sobre Foucault y el poder– parece un contrasentido, porque la resistencia corresponde a una acción, se la ha considerado normalmente activa, si bien, en el mundo actual, es común la resistencia pasiva. Esta última, por consiguiente, significa no-acción, pero, en esta perspectiva, el carácter pasivo pierde toda su connotación negativa y, desde esa negatividad, la no-acción extrae toda su positividad, el no-hacer se convierte en un hacer.

⁸⁴ Me refiero a «Carne y escritura en *La carne de René* de Virgilio Piñera», de Ana Eichenbronner (2010), al apartado dedicado al tema del texto *Virgilio Piñera: un hombre una isla*, de Alberto Abreu (2002), a «Economía y política de la carne», de Alberto Garrandés (2009), «El cuerpo violentado en *La carne de René*, de Virgilio Piñera», de Rogelio Castro Rocha (2013), «Virgilio Piñera: *La carne de René*», de Ernesto Gil López (1986), «Los límites de la carne: los cuerpos asediados de Virgilio Piñera» de Dara Goldman (2003).

(García Canal 2002: 41 - 42). El caso de René es ejemplar. Sus huídas y renunciaciones tienen el mismo valor de una maniobra rebelde, logran el mismo resultado. En esta novela la resistencia, a pesar de ser pasiva, se enfatiza por la escritura en que se incluye, pues acentúa lo trágico del personaje. El lenguaje y el estilo de Piñera moldean un tipo de escritura 'fría', bastante estudiada por los críticos, sobre todo en relación con *La carne de René*. En efecto, la frialdad es el término que, de manera emblemática, define al estilo piñeriano, entendido a la manera de Barthes, como aquella dimensión íntima que el escritor revela en el texto y que funciona del mismo modo que una necesidad (Barthes 2000: 21). La ausencia de la psicología del personaje, la displicencia en el narrar, el tratamiento sarcástico de escenas macabras y siniestras, la expulsión automática de lo accesorio (índice del rechazo de todo barroquismo) y la reproducción llana de «puros hechos» son algunos de los elementos que califican la experiencia escritural fría de Virgilio Piñera.

Según Antón Arrufat, *La carne de René* puede representar, al igual que las obras de José Lezama Lima y de Alejo Carpentier, casi como un *Bildungsroman*, pero al revés. Si los protagonistas de *Paradiso* y de *El Siglo de las Luces* se proponen, en cierto modo, aproximarse al mundo participando en el misterio de la imagen o en la comprensión de la historia, actuando en contextos de plenitud y positividad, el proceso de iniciación de René, en cambio, se realiza en los misterios de la carne humana (Arrufat 2012: 49 - 51). El cuerpo es el instrumento de ingreso al mundo y de su comprensión, y las torturas físicas son las pruebas para lograrlo. Siendo así, se asiste a la condición extrema del uso del cuerpo argumentado por Umberto Galimberti y la asimilación, por parte de Piñera, de nociones existencialistas, como señala Alberto Abreu (Abreu 2002: 66). En efecto, cabe recordar que el cuerpo, en la epistemología existencial, es el punto de vista a través del cual el individuo fundamenta su existencia en el mundo: «es el misterio de la personalidad encarnada, y esa encarnación sería dato central de la metafísica; *dato* y *no hecho*, pues es a partir de él que el hecho es posible» (Fatone 1949: 97).

Es redundante subrayar que los críticos, en primer lugar Alberto Abreu (2002), recuerdan que los discursos del cuerpo planteados en la novela tienen orígenes en la visión personal de Piñera, en la íntima relación con su propio cuerpo, ya evidente en «Discurso a mi cuerpo», presentado anteriormente. En la resistencia del cuerpo de René y en la exploración de los conflictos engendrados por los límites físicos también se lee la marginación del cuerpo del propio autor por ser homosexual. Preocupación constante que

incluso emerge en los cuentos. En algunos de estos, como «La carne», «La caída», «Las partes», «La cara», la obsesión por el cuerpo asume la forma de la mutilación y del desmembramiento, dos actos que representan aquel disacuerdo entre su cuerpo y él, al que llamaré ‘divorcio’ en el «Discurso»⁸⁵. Por lo tanto, en la crueldad de la carne, Piñera contruye otra resistencia, que afecta a lo social, como arguye Alberto Garrandés:

Así vista, la crueldad enseña una pureza de líneas entendibles sólo si nos atenemos al propósito de los personajes. Diríamos que están decepcionados de la oscilante victimización a que son sometidos por el entorno, o por las formas que la realidad alienante asume en la conciencia enajenada. [...] Los personajes desean una crueldad que les permita discurrir libremente en planos de la existencia ajenos al proceso que los impulsa a ese desenvolvimiento incompleto. El rito de la carne significa aquí destrucción de lo impuro y acceso a un refinamiento. En ello podemos ver un orden y una lógica (Garrandés 1993: 41).

Con respecto a la novela *La carne de René* y a la obstinada reacción que Piñera pone en acto con su escritura, el pasaje de Garrandés es bastante significativo, ya que el propio autor confesó haber compuesto el texto con «hilos» de su propia carne, en condiciones de indiferencia y escasez⁸⁶. A la manera de sus personajes, el cuerpo de Piñera –por extensión, su camino literario y por lo tanto su escritura, como afirma Cuervo Hewitt (2002)– quiere resistirse a ser domesticado por el contexto cultural y social contemporáneo, y el texto constituye el acto de resistencia.

Así pues, considerado esto y la incorporación de teorías existencialistas citadas antes, se podría establecer un vínculo entre el estilo frío (barthesiano) de Piñera y su visión del cuerpo: si el primero se hunde en la intimidad de la persona, el segundo actúa como el filtro por donde pasa esa intimidad, funcionando como el dispositivo privilegiado para observar el mundo. *La carne de René* representa el culmen narrativo en que cuerpo, carne y escritura se articulan según una lógica ficcional que configura una resistencia, visible

⁸⁵ A este propósito, Arrufat comenta la disidencia que Piñera sentía con su cuerpo, diciendo que «se consideraba, principalmente hacia su madurez, un hombre feo, de boca sin atractivo, flaco, mentón hundido y frente protuberante, había comenzado a perder el cabello y sus dientes estaban manchados por el cigarro. Cuanto juzgaba hermoso eran sus ojos, las manos y los pies, de los que hacía gala» (Arrufat 2012: 97).

⁸⁶ «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 e en promiscuidad estremecedora; llevado por las aguas del destino a trabajar con otros compatriotas no menos odiosos que los dejados en Cuba». (Espinosa Domínguez 2003: 168 - 169).

en la actitud del protagonista⁸⁷. Resistencia que, a lo largo de los años y de las obras, asume formas distintas. Me detendré en el análisis de la segunda novela de Virgilio Piñera, *Pequeñas maniobras* –menos estudiada con respecto a *La carne de René*– para observar la diferente lógica que gobierna la resistencia del protagonista.

4.1.4 *Pequeñas maniobras*

Garrandés sugiere un interesante paralelismo entre el personaje de *La carne de René* y el de la novela publicada después, *Pequeñas maniobras*. El crítico imagina la fuga de René, desde el opresivo espacio novelesco de 1952, hacia el ámbito habanero de *Pequeñas maniobras*, con el nombre de Sebastián y un cuarto alquilado en una pensión (Garrandés 2009: 88). En este desplazamiento ficcional, también las actitudes de resistencia del protagonista cambian, en una nueva lógica narrativa que, sin embargo, responde al estilo piñeriano, entendido a la manera de Barthes. Publicada en 1963, *Pequeñas maniobras* fue escrita entre 1956 y 1957 en Buenos Aires, en la época en que en Cuba seguía el régimen dictatorial de Fulgencio Batista⁸⁸. No es casualidad que Virgilio Piñera ambienta la novela en una época pasada, pues estaba observando un estado de involución que imposibilitaba el avance histórico y moral de la sociedad cubana, ya visiblemente difícil y lento.

La historia de Sebastián es la negación de todo desafío que implica diariamente la vida cotidiana. Al comprobar cada día la explotación, la corrupción, el dolor, el servilismo, incluso el crimen, el hombre se oculta y protege su individualidad en los márgenes de la comunidad social. Su comportamiento huidizo se podría considerar como la forma astuta y maquiavélica que asume la resistencia pasiva de René. Desde el submundo de la sociedad, para usar un término de María Corbalán Hernández (2014), es decir de espaldas a ésta, en sus rincones, el hombre cada día intenta evadirse del sistema a través de estrategias bien ideadas. En palabras de Rogelio Llópis, –único crítico que reseñó la novela en 1964– Sebastián lleva una vida claudicante y escurridiza, es un antihéroe pasivo, que adopta una actitud compuesta por una mezcla de lucidez y cautela ante el

⁸⁷ Como señalé antes, remito a los estudios que han examinado la novela y la cuestión en detalle. Ver nota 83.

⁸⁸ El dato ha sido comprobado en el texto, puesto que el propio autor lo escribió en el interior de la portada y también en la única reseña de la novela, de Rogelio Llópis, aparecida en la revista *Casa de las Américas* (número 24, mayo-junio 1964).

extravío y la crueldad circundantes (Espinosa Domínguez 2013). No toma decisiones, no da explicaciones, no reacciona, puesto que prefiere sacrificar su propia realización personal y su propio trabajo a incorporarse al sistema. A través de ‘pequeñas maniobras’ que, al mismo tiempo, revelan el sinsentido y la rebelión del acto, Sebastián quiere vivir pasando desapercibido, lejos de toda circunstancia que pueda suponer dudas y miedo. Su primera confesión es emblemática:

El tigre y el león acaban por ser matados, el lagarto tiene probabilidad de escapar. Me fascina este animalejo que se confunde con las hojas, que cambia de color, que se arrastra, que duerme mucho... Él se confunde con las hojas y yo me confundo con los bobos. Si pasa el gato sólo verá hojas, si pasan los esbirros sólo verán bobos... y seguirán de largo. No firmaré ningún manifiesto, no formaré en los desfiles callejeros, yo no quiero comprometerme. (Piñera 1963: 23).

El autor vive esa misma necesidad de huida en la época en que escribe el texto. Reside en Argentina por última vez y tampoco allí ha encontrado un camino satisfactorio, percibiendo la necesidad de defender su vida, comparándose con un lagarto por sus características: «un habitante de lo subterráneo, de la oscuridad, siempre en busca de un lugar donde protegerse» (Molinero 2002: 324). Todo vínculo y toda consecuencia provocan suficiente miedo a Sebastián como para romper el único compromiso que sostiene con una mujer, Teresa. Así va tejiendo su vida, a través de no-acciones continuas –‘esquivando flechas’, afirma Rita Molinero– que anulan cualquier posibilidad vital. Se asiste, otra vez, a un camino al revés. «La extrañeza de René es el miedo de Sebastián», afirma Garrandés (Garrandés 2009: 89). En efecto, los deseos del joven y su lucha contra la carne parecen, por fin, ganar en la historia de Sebastián, ya que ahora este vive en un contexto ordinario, aburrido e inmóvil, sin tentaciones o presiones carnales.

La resistencia del protagonista se convierte en la motivación primaria de su ‘estar en el mundo’ y con el paso del tiempo su cobardía se refuerza, de manera consciente. La novela se desarrolla en una sucesión de pequeñas maniobras que empiezan en una casa de huéspedes donde él alquila una habitación, siguen en una escuela donde trabaja dos veces, en casa de otras personas, por la calle, y terminan en un centro espiritista donde acaba quedándose, después de otros empleos. Su objetivo es desenmascarar algunos personajes tal y como son –estafadores típicos de la ficción piñeriana– sin comprometerse, sin ocuparse demasiado en relaciones íntimas o sociales con los demás. A fin de cuentas,

confiesa, «no hay que hacerse ilusiones: he sido puesto al mundo para una sola cosa; para ocultarme, para tener miedo, para escapar a toda costa, aunque en el fondo no tenga que escapar de nada» (Piñera 1963: 26).

Con extrema sagacidad, Sebastián lleva a cabo una rebeldía obstinada en sus silencios y renunciaciones. La realidad que Piñera construye a su alrededor es tan insignificante que percibe la inutilidad de manifestar también algún pensamiento. Todos los días el personaje se enfrenta a diferentes situaciones, sin alguna mutación de acción o de reacción por su parte. No hay nada que sea innovador o que deje una huella, un desenlace insólito en la historia. La atmósfera inerte se hace más asfixiante a medida que avanza la historia. Al principio de cada capítulo una dimensión nueva borra lo anterior, y, a su vez, es su copia exacta⁸⁹.

En esta ausencia de movimiento se construye una resistencia pasiva llevada a su extremo, que casi anula, en sus normas, la relación entre poder y resistencia que Foucault plantea⁹⁰. Como se ha señalado antes, esta relación es una correspondencia entre los dos términos. Más concretamente, —explica García Canal— para que el poder exista, es necesario que su opuesto sea reconocido, que se abra entre ellos un campo de posibilidades, de acciones y de respuestas. Un campo creativo, en el sentido de que siempre debe existir un intento de rebeldía, huída o trampa por parte de lo resistido. Si se lo mata o se utiliza violencia hacia ello, la relación se pierde y se transforma en coerción física pura. Esta dialéctica remite al concepto clave que García Canal define como la posibilidad de que el poder se ejerza fuera del juego (García Canal 2002: 38)⁹¹, que, a su vez, lleva a la imprescindibleidad de que el sujeto sea capaz de ‘transformarse’ bajo una presión (Giraldo Díaz 2006: 120). Por eso, en toda relación se inventa una vasta gama de estrategias de

⁸⁹ Tras la lectura de la novela, también Julio Cortázar insistirá sobre este aspecto ‘empobrecedor’, a pesar de apreciar mucho la otra narrativa y las piezas teatrales de Piñera. El escritor argentino escribe: «Los primeros capítulos me parecieron de estudio, de preparación a algo que finalmente estallaría. Pero llegué al final sin dar con esa explosión, y aunque es evidente que tú te has propuesto mantener a todo trance esa atmósferas de «pequeñas maniobras» (en ese sentido el título es todo un acierto), lo que no he podido entender es la finalidad profunda de ese método, de ese itinerario del narrador». Los dos tuvieron una correspondencia en estos años, aparecida bajo el título de «Tres cartas a Virgilio Piñera» en la revista *Casa de Las Américas*, 1999, pp 121 – 124.

⁹⁰ De hecho, a este propósito Foucault aclara: «No empleo casi nunca de forma aislada el término poder, y si lo hago alguna vez, es con fin de abreviar la expresión que utilizo siempre: relaciones de poder» (Foucault 1984a)

⁹¹ En *Vigilante y castigar*, la argumentación de Foucault sobre la disciplina militar es un ejemplo de la dialéctica entre el poder y la resistencia: «[la disciplina militar] no es ya un simple medio para impedir el saqueo, la desertión, o la desobediencia de las tropas; se ha convertido en una técnica de base para que el ejército exista, [...] la disciplina hace crecer la habilidad de cada cual, coordina estas habilidades, acelera los movimientos, multiplica la potencia de fuego, ensancha los frentes de ataque sin disminuir su vigor, aumenta la capacidad de resistencia». (Foucault 2003: 213).

resistencia, ya sean fútiles o eficaces, que van de la acción más brutal al disimulo y silencio, y que dependen de la voluntad del individuo.

En el caso de *Pequeñas maniobras*, el poder es una sociedad corrupta que presiona al personaje en lo cotidiano, y la resistencia con la que él responde es pasiva, se funda en no-acciones y en una línea de pensamiento que se puede resumir en dos frases: ‘mejor no hacerlo’ y ‘qué pasaría si..’. Es una resistencia hacia adentro, que mantiene la individualidad para no abismarse al exterior. Se podría colocar en aquel tipo de resistencia que Foucault, en una segunda fase de sus estudios (a partir de la década de 1980), hace desembocar en el cuidado de uno mismo. En el nuevo planteamiento las relaciones de poder adoptan una perspectiva diferente: la lucha puede ocurrir no sólo contra los ataques de afuera, sino contra las fuerzas del interior, en un constante diálogo, enfrentamiento y pacto entre las partes que constituyen el adentro. En *Historia de la sexualidad*, Foucault sostiene: «el adversario al que debe combatirse [...] no representa otro poder, ontológicamente extraño, [...] es medirse consigo mismo» (Foucault 2005: 66). A partir de la tradición griega, se sabe que el filósofo entiende la relación del sujeto consigo mismo como una manera determinada de considerar las cosas, de estar en el mundo y finalmente designar una serie de prácticas (éticas, psicológicas, religiosas, sexuales) a través de las cuales uno debe hacerse cargo de sí mismo. Sobre este tópico, María Nieves García Canal afirma que se crea un «diálogo permanente entre las demandas, exigencias y necesidades del adentro con los códigos, prescripciones y valores propuestos, exigidos o bien impuestos por el afuera» (García Canal 2002: 43).

El personaje piñeriano muestra una constante lucha consigo mismo en relación con un entorno en el que no logra identificarse. Piensa, programa, deshace sus planes, huye, comienza otra vez a pensar, en un círculo sin fin. Su rebelión es visible, sobre todo, en las frecuentes inhibiciones psicológicas que muestra a diario y que se convierten en verdaderas paranoias. En la escena que lo ve frente al director de la escuela, para que, además de su trabajo diario, se encargue de la contabilidad del instituto, se asiste a una disidencia interior: «Acepto, me inclino, ya estoy temblando de solo perder el empleo, y tanto me inclino que casi estoy por decirle que además de la contabilidad podría limpiar el edificio y hacer los mandados. [...] El resultado ha sido el robustecimiento de mi cobardía» (Piñera 1963: 35). De la misma forma sucede cuando su compañero le pide que retire la correspondencia, en su ausencia. Cuando la recoge, se le ocurren mil pensamientos sobre el contenido de las cartas, de los riesgos que puedan conllevar:

«Tengo la impresión que son ésas unas cartas bien peligrosas, si la policía efectuara un registro en nuestras habitaciones quedaría comprometido. Bueno, las meteré debajo del colchón. Acabo por reirme de mis temores que no tienen ningún fundamento. [...] Con todo, estaré en guardia» (33). De igual manera se muestra cuando alguien lo elogia o quiere ofrecerle un empleo. El diálogo que sigue es uno de los más representativos:

-Sebastián –me dice con voz meliflua– tengo entendido que usted sabe de números...

Así que el maldito sabe... Así que la historia se repetirá... ¿Y cómo diablos lo ha sabido? ¿Se lo dijo el difunto director?

-Poca cosa, señor director.

[...] ¡Ya está! Desde su tumba, el otro director dicta mi condena. Sólo me queda acatarla (Piñera 1963: 124)

Sospechoso y desconfiado, Sebastián condena las costumbres enviciadas de la sociedad, pero, al mismo tiempo, cae en sus trampas, haciendo del servilismo su conducta privilegiada. De víctima se convierte en verdugo, de manera paradójica. El ejemplo más emblemático es la complicidad en el fraude financiero del director de la escuela, cuando decide no denunciarlo para evitar problemas. La continua acción frenada del personaje se enfatiza dentro de la estructura episódica de la trama, porque, además de huir numerosas veces, la trayectoria de Sebastián se caracteriza por la repetición de sus elecciones: dos veces trabaja en una escuela, dos veces se ocupa de contabilidad, dos veces encuentra a Teresa, y, además, dos veces le parece vivir su vida, cuando, observando a uno de sus alumnos que está siendo maltratado por otro chico, recuerda su infancia. La sensación de inmovilismo se amplifica en esta reiteración, término que, trasladando el concepto de Severo Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo* (1969), esconde la esclavización de un objeto. En este caso, es el poder que ejerce la sociedad hacia Sebastián. De hecho, el hombre percibe su entorno como una amenaza continua, que quiere sujetarlo en toda circunstancia. Un último elemento que me interesa destacar es la forma lingüística a través de la cual Virgilio Piñera construye la resistencia pasiva del protagonista. La narración se presenta en primera persona, en forma de memorias contadas por el mismo personaje, memorias de una existencia mediocre, como él mismo subraya, que no vale la pena transmitir («Lamento mucho que mi anodina vida no sirva para excitar al lector. [...] Desde la primera página él sabrá que a mí no me pasa ese tipo de cosas que son como un espejo

donde todos pueden reflejarse», Piñera 1963: 128). Sin embargo, por no limitarse a contar anécdotas cotidianas, la escritura de Sebastián se parece más a una confesión, también por la manifiesta presencia del lector que a menudo nombra y que considera no sólo como simple receptor, sino como un juez. Este es un aspecto dominante en las confesiones, escritas y orales, como analicé en otro trabajo (2015). María Zambrano (1995) investiga la confesión como género literario y afirma que nace en dos diferentes ‘movimientos’, siendo espacio donde el individuo está sujeto a un desprendimiento. Él se aparta de sí mismo, sobre todo de lo que lo ofusca, pero, al mismo tiempo, necesita un apoyo (la escritura o la conversación):

Precisamente cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí «el peso de existencia», necesita entonces que su vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huída de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare. (Zambrano 1995: 32).

El personaje piñeriano vuelca sus memorias delante de su lector-juez, lo que le molesta y, sobre todo, lo que nunca hará en la realidad para rebelarse, empezando otro juego paradójico. En efecto, la escritura de esta confesión –siendo ella misma una acción, la única del protagonista–, acentúa la resistencia pasiva del hombre y la reconoce como una lucha interior. Sebastián lo expresa claramente en una conversación con Teresa: «Nadie confiesa voluntariamente. La confesión siempre es arrancada; por evidencia, por temor a la justicia, por temor a Dios. Confesarse es morir» (Piñera 1963: 88), probablemente aludiendo a un miedo que también es de su autor. Dicho en otras palabras, el rechazo a cualquier explicación y, sobre todo, a toda confesión, incluso en el mecanismo contradictorio (víctima-verdugo) que el protagonista muestra en su vida, choca con la función de su relato, presentado en forma de un acto confesional, en primera persona. Podría ser un modo para dramatizar su imposibilidad de escapar de un sistema de poder y explotación que lo oprime. Al mismo tiempo, esta voluntad de escribir también podría ser considerada como un refugio, –propone Pilar Cabrera– como el intento victorioso que el autor concede a su personaje de huir de la participación en una sociedad enfermiza (Cabrera 2011). Desde esta perspectiva, la confesión de Sebastián, más que su conducta, revela un elemento biográfico significativo que el autor transmite a su personaje.

A este propósito, cabe recordar que, María Zambrano inserta la novela entre los géneros más próximos a la confesión, siendo ambos relatos. La diferencia es que el tiempo de la novela es un tiempo creado por la imaginación, mientras que el tiempo de la confesión se verifica en la inmediatez (Zambrano 1995: 27). En *Pequeñas maniobras*, Virgilio Piñera compone los dos géneros simultáneamente, ya que las confesiones del protagonista configuran la novela. Hay un sólo cambio significativo de narrador en el texto: en el cuarto capítulo el punto de vista es el de Teresa. A juicio de Rogelio Llopis, la proporcionalidad de la narración anteriormente alcanzada se pierde en este momento; al contrario, Carlos Espinosa Domínguez aprecia la visión diferente que este cambio aporta, puesto que el lector tiene otro punto de vista sobre los hechos y sobre rasgos de la personalidad de Sebastián que hasta entonces se desconocían (Espinosa Domínguez 2013). A mi parecer y siguiendo el análisis propuesto, el desplazamiento del narrador revela una específica voluntad del autor, que, en este punto del texto, recuerda que se está leyendo una novela. Las confesiones del protagonista, que se representan en el capítulo quinto, recuperan valor literario justamente cuando desaparecen.

Una elección narrativa que casa exactamente de la importancia que Piñera –como se ha observado en sus ensayos– otorga al texto en cuanto mera literatura, sin otra finalidad o trascendencia. Justamente esta perspectiva se vincula con un punto esencial en el pensamiento de Virgilio Piñera: como recuerda Christoph Singler, el autor sabe que de la isla no se escapa, pero sobre todo no escapa uno de sí mismo, como bien sabe Sebastián de *Pequeñas maniobras* (Singler 1997). La victoria que Piñera concede a su personaje a través de la confesión por escrito, al final resulta vana e ilusoria. La escritura es un consuelo transitorio, que no aleja al sujeto del destino que le toca vivir. En las últimas líneas de la novela, al referirse a su felicidad, precaria y pasajera, Sebastián concluye «Con tal de que dure...» (Piñera 1963: 208).

Como el propio autor advierte en el prólogo a sus *Cuentos fríos* de 1956, las narraciones se limitan a exponer los «puros hechos», y de ningún modo pueden dar esperanzas o producir catarsis:

El autor estima que la vida no premia ni castiga, no condena ni salva, o, para ser más exactos, no alcanza a discernir esas complicadas categorías. Sólo puede decir que vive; que no se le exija que califique sus actos, que les dé un valor cualquiera o que espere una justificación al final de sus días. En realidad, dejamos correr la pluma entusiasmados. (Piñera 1956: 7)

De la representación de la realidad en *La carne de René* y *Pequeñas maniobras* se deduce la hostilidad del individuo –la del mismo Virgilio Piñera– hacia el contexto social que lo rodea. Allí donde René percibe extrañeza, Sebastián siente miedo. Allí donde primero huye de su comunidad consagrada al cultivo de la carne, pensando en que existen otros seres humanos, con otra vida, el segundo decide establecerse fuera de todos los espacios vitales para garantizar su supervivencia. La incompatibilidad social, mostrada en las conductas diferentes por los personajes, se amplifica en la tercera y última novela publicada por Virgilio Piñera. En *Presiones y diamantes*, el autor insiste en el miedo del protagonista y la resistencia que organiza concretamente se dirige hacia una conspiración *sui géneris* que envuelve los habitantes de toda la Tierra.

4.2 Presiones y diamantes

La novela es uno de los últimos títulos publicados por el autor⁹². Fue editada en 1967, en la primera década revolucionaria (1959-1969), la época que vio el lento declive de Virgilio Piñera como escritor. Cabe delimitar el contexto exacto de la edición del texto. Si bien su obra logra bastante visibilidad entre los lectores y la crítica, en los años revolucionarios lentamente se hará realidad su mayor miedo, esa ‘muerte civil y literaria’ que lo acompañará hasta la muerte real en 1979. Cuando triunfa la Revolución, después del exilio intermitente en Buenos Aires, el escritor acumula una sólida producción poética, narrativa y teatral y es una figura central en la dirección de *Ciclón* con José Rodríguez Feo. Durante 1959, tras un año de ausencia, la revista sale con una única edición (por el entusiasmo provocado por la reciente situación política), en la cual Virgilio Piñera participa con el artículo titulado «La inundación» (1959).

En el texto, el primero que dedica a la Revolución, el escritor indaga las distintas maneras de entender las revoluciones, mostrando su propia manera de interpretar los acontecimientos⁹³. Con sus habituales argumentaciones contundentes, Piñera alerta sobre los efectos negativos del proceso (la «inundación de los burócratas» y la de los «ilustrados»), pero, al mismo tiempo, confía que en el campo de las letras las cosas mejorarán para todos. En esta época revolucionaria inicial, el escritor participa en el fervor y el entusiasmo generales de los autores que, tras experimentar la decadencia de la cultura durante la dictadura o un exilio autoimpuesto, expresan su apoyo al nuevo gobierno y a las reformas drásticas que este concluye en el ámbito social, económico y cultural. Al ver estos primeros cambios positivos y favorables, en aquella crónica de 1959 Virgilio Piñera desea que el papel del escritor sea revalorizado:

[...] como tenemos fe en esta Revolución pensamos que ella no es niveladora de un plano único, y que las cosas, en el literario se pondrán en su punto. El buen escritor es, por lo menos, tan eficaz para la Revolución como el soldado, el obrero o el campesino. Sépase, pues, de una vez por todas (Areta Marigó 2015: 202).

⁹² En 1968 se publica la pieza teatral *Dos viejos pánicos* y en 1969 la colección poética *La vida entera*, su último trabajo.

⁹³ «Para mí, que no puedo dejar de ser poeta, cuando el pueblo, como río desbordado se lanza a la calle con furia incontenible» (Areta Marigó 2015: 198).

La victoria de Fidel Castro representó la posibilidad de salir finalmente de una época de opresión y corrupción política, además de dar perspectivas de mejoramiento para el renacimiento de las artes, que en Cuba estaban sufriendo un atraso cultural evidente. Los medios donde se dieron a conocer aquellas opiniones fueron el conocido periódico *Revolución*, órgano oficial del Movimiento 26 de Julio, y su suplemento *Lunes de Revolución*, una publicación literaria de vanguardia, bajo la dirección de Guillermo Cabrera Infante y Pablo Armando Fernández. Además de escribir una carta a Fidel Castro para manifestar el deseo de los escritores de cooperar con el sistema revolucionario⁹⁴, Piñera publica una notable cantidad de artículos entre 1959 y 1961, convirtiéndose, en efecto, en el colaborador mayor de las dos publicaciones oficiales. A pesar de estar obligado a usar el seudónimo de ‘El Escriba’⁹⁵, se muestra optimista —piensa que las humillaciones de la época hayan terminado—, sin abandonar la postura crítica y emancipada, pero curiosa, con la que cuestiona todo lo que ocurre a su alrededor⁹⁶. Según Duanel Díaz, «él asumió el papel de guía intelectual», porque «era tan polémico como aquellos “jóvenes airados de 1959”, y a la vez cargaba sobre sus hombros la experiencia de una época de la cual la revolución pretendía hacer *tabula rasa*» (Díaz 2012).

En trabajos como «Nubes amenazadoras», «Literatura y Revolución», «El arte hecho Revolución, la Revolución hecha arte», «Aviso a los escritores», Virgilio Piñera reflexiona sobre el papel de los escritores, examina sus posibles deberes, muestra un apoyo urgente al nuevo gobierno y concuerda con la mayoría de las opiniones oficiales en las fases iniciales de este. Como aclara Thomas Anderson, cuando se leen las contribuciones piñerianas en *Revolución* y *Lunes*, se desprende que el autor confiaba en

⁹⁴ En esta ocasión Piñera no oculta su honda ilusión porque la cultura adquiera finalmente su justo valor: «Queremos cooperar hombro con hombro con la Revolución, mas para ello es preciso que se nos saque del estado miserable en que nos debatimos. [...] Si como usted ha dicho, el cubano es muy inteligente y si nosotros somos lo uno y lo otro, es preciso que la Revolución nos saque de la menesterosidad en que nos debatimos y nos ponga a trabajar. Créanos, amigo Fidel: podemos ser muy útiles. (Carta publicada en *Diario Libre*, sección Arte y Literatura, 14 de marzo de 1959, p. 2).

⁹⁵ Antón Arrufat explica que el uso del seudónimo le fue impuesto por la dirección del periódico, porque, siendo homosexual, un órgano oficial de la revolución no podía aceptar la que se consideraba una debilidad del hombre (Espinosa Domínguez 2003: 230 - 231).

⁹⁶ En un ensayo sobre la relación compleja entre Virgilio Piñera y los años revolucionarios, el estudioso Thomas Anderson recuerda una anécdota relevante. A pesar de su continuo apoyo, Piñera, junto con otros escritores de su generación, fue criticado por haber desdeñado la política a lo largo de su carrera y haber escrito una literatura en que la realidad política estaba ausente. Esto hizo creer a sus adversarios que nunca estuvo comprometido con la revolución. Por este motivo, la pieza teatral *El gordo y el flaco*, estrenada en los primeros meses de 1959, fue interpretada erróneamente y considerada contrarrevolucionaria, porque no representaba la intensidad social del momento. En palabras de Anderson, en *El gordo y el flaco*, en cambio, Piñera expresó la inseguridad que el pueblo cubano sentía, condenando simplemente las décadas de enfermedad política y social que plagaron a Cuba, antes que pronosticar el futuro incierto del país (Anderson 2009: 72).

que la reforma cultural fuera un asunto central de la agenda revolucionaria y que él, como intelectual, estuviera implicado en una de las campañas más relevantes del momento. Frecuentemente, en efecto, argumenta a favor del papel indispensable del escritor en el nuevo contexto, en contraposición con su inutilidad durante el régimen de Batista (Anderson 2009: 79). No es casual, por tanto, que los escritores que se reunieron alrededor de *Lunes* reconocieran a Piñera como un líder en la promoción de un proyecto cultural de vanguardia, ajeno a todo prejuicio (Rojas 2012b).

Inesperadamente, la apreciación del gobierno por la clase intelectual y su presunta importancia en la batalla cultural del país disminuye en 1961, con el cierre de *Lunes de Revolución*, considerada una publicación no perteneciente a una Cuba revolucionaria. Muy temprano se pasó de una etapa de literatura espontánea y plural al alcance de todos –como declara Pablo Armando Fernández⁹⁷– a una de una cultura institucionalizada. Después de la censura y del secuestro del cortometraje *P.M.* dirigido por Sabá Cabrera Infante, en 1961, el gobierno vuelve a definir la política socio cultural del país. En el mismo año se lleva a cabo, en la Biblioteca Nacional de La Habana, el encuentro entre los escritores y artistas cubanos y Fidel Castro, cuyo discurso pasó a la historia con el título de ‘Palabras a los intelectuales’. El líder revolucionario pronunció el conocido eslogan «dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada», con el que estableció un nuevo compromiso político para los intelectuales y, en esta ocasión, Virgilio Piñera intervino en voz baja y confesó lo que muchos sentían y no se atrevieron a expresar: «No sé por qué tengo ese miedo pero es eso todo lo que tengo que decir», como refiere Guillermo Cabrera Infante en *Vida para leerlas* (Cabrera Infante 1998: 35). El escritor intuyó, y lo expuso públicamente, el destino al que parecía predestinado y la ‘pavorosa nada’ que le causaba temor desde la edad infantil. Cuando, meses más tarde, el Ministerio del Interior inició una redada contra pederastas, proxenetas y prostitutas, (‘Noche de las Tres Pes’), la Policía lo condujo a la prisión por unas horas, bajo la acusación de ‘atentado contra la moral’, o, –como señala sarcásticamente Jesús Jambrina– «por ser un homosexual público» (Jambrina 2012: 163). A pesar de quedar detenido por una noche, con el accidente, según refiere Antón Arrufat, «terminó esa etapa casi idílica de su vida» (Espinosa Domínguez 2003: 232). Desde el suceso, la crítica ha subrayado la frecuencia

⁹⁷ Entrevista hecha por Ivette Fernández Sosa, disponible en línea, en la revista *Librinsula*, en http://librinsula.bnjm.cu/secciones/237/entrevistas/237_entrevistas_1.html (28 -10 -2016)

del miedo en sus textos, convirtiéndolo, como afirma Gema Areta Marigó, en uno de sus principales artificios (Areta Marigó 2015: 42)⁹⁸.

Durante los años sesenta, entonces, el concepto de escritura civil en Cuba se identifica con lo que se puede llamar escritura comprometida, defendiendo las tareas más urgentes de la nueva política revolucionaria. Virgilio Piñera nunca se conforma con esta, optando, como otros escritores, por una batalla simbólica y permaneciendo fiel a su literatura⁹⁹. En el ensayo «Votos y vates» de 1960, vuelve a expresar su único dogma:

Se me dirá que soy un soberbio y que pretendo que mi verdad sea la única verdad. De acuerdo, pero con una sensible diferencia: que yo no postulo el hecho poético desde lo social y lo político, desde lo pretendidamente americano sino desde la poesía en sí misma, por sí misma y para sí misma (Areta Marigó 2015: 244).

Poco a poco y después de haber sido alejado de las publicaciones culturales de la época, su país le parece cada vez más claustrofóbico. Piñera percibe aún más la asfixia de «la maldita circunstancia del agua por todas partes», pero continúa teniendo la esperanza de que la situación pueda restablecerse y lucha en el nuevo sistema gubernamental, tratando de mantener su literatura en una zona central de las letras cubanas. Son los años de una producción poética nostálgica, en la que el sujeto lírico regresa a su mundo infantil, expresando melancolía por los tiempos pasados, o explora una dimensión onírica para alejarse momentáneamente del presente¹⁰⁰. En un arduo enfrentamiento con la realidad insular, –explica Jesús Jambrina– el hablante intenta comprender el mundo desde el principio, no en un sentido mitológico, como suelen mostrar otros poetas de su generación, por ejemplo Alejo Carpentier en *Viaje a la semilla*, sino en una reafirmación de su identidad personal y comprensión de esta a través de nuevos ojos (Jambrina 2012: 160 - 161).

⁹⁸ Antón Arrufat relata el suceso con detalles interesantes para entender mejor el peso de la angustia y el miedo a la muerte que el escritor sintió como amenazas constantes: «Piñera era un hombre de apariencia afeminada. En la playa acostumbraba ir vestido con un short, unas sandalias, un pull-over, sin olvidar su cigarro impenitente [...]. Esa mañana entró en la panadería como de costumbre, y había un soldado. No sé si Piñera lo miró, pues tenía una inclinación casi lorquiana por los militares, o si el soldado advirtió que tres hombres escandalosos habían entrado. El asunto es que los tres fueron detenidos en el acto» (Espinosa Domínguez 2003: 231).

⁹⁹ Muchos se alejaron del país voluntariamente, como Pablo Armando Fernández. Algunos fueron exiliados políticos (Guillermo Cabrera Infante) y otros eligieron una batalla simbólica, como la define Jambrina (2012), en el campo literario. Entre ellos, el propio Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Antón Arrufat.

¹⁰⁰ Piénsese en los poemas «A las estrellas» (sin fecha de edición en el original), «Nunca los dejaré» (1962), o «La sustitución» (1963), recogidos en *La isla en peso*, 1998, op.cit.

En la narrativa, en cambio, aquella maldición percibida hacia su persona se configura como incertidumbre y miedo constantes, que, sin embargo, lo mueven a una nueva situación de resistencia. En esta época se observa, de hecho, la maduración de una misma idea, es decir, las variantes de una misma obsesión. En su última novela, *Presiones y diamantes*, Virgilio Piñera construye un personaje en cuya conducta se plantean conflictos parecidos a los de René y de Sebastián, pero con otra intensidad.

No hay noticias sobre el periodo de escritura del texto, pero se deben tener en cuenta los acontecimientos referidos y la difusión de una creciente política homofóbica en el país. Según refiere Arrufat, la escritura de Piñera se transforma en relación con este ambiente opresivo, que provoca en el autor un estado de profundo desánimo y que se rastrea, por ejemplo, en la pieza teatral *El no*, comenzada en 1965 (Arrufat 2012: 66). En *Pequeñas maniobras* el hombre no tiene expectativas porque lleva una existencia ‘neutral’, fuera de toda categorización habitual; en *Presiones y diamantes*, el protagonista sin nombre, sostiene la misma negación hacia una sociedad opresiva como mecanismo de supervivencia, busca una diferente autonomía en la realidad en la que vive, pero no es un sujeto cínico como Sebastián. Al contrario, este comparte con René, en palabras de Christian Frías (2012), la «utopía existencial» que lo mueve a luchar y a mantenerse a salvo en un sistema adverso, donde se encontrará solitario y abandonado por defender con firmeza su extraña libertad. En relación con esta idea utópica, que se convertirá en el único motor de sus acciones, el espacio donde actúa el joyero protagonista de *Presiones y diamantes* se muestra aún más asfixiante que el espacio que rodea a sus precursores. Este aislamiento se acentúa por la impresión de que no existe la menor salida, la que, en cambio, a René y a Sebastián se les había ofrecido al final.

En esta última década de producción, la visión existencial y el discurso insular de Virgilio Piñera se desarrollan en las direcciones estético-literarias conocidas, pero de formas exasperadas y complejas, como era de esperar.

4.2.1 La historia

En *Presiones y diamantes* se narra el surgimiento, el desarrollo y el triunfo de una particular conspiración contra la entera humanidad, que se revela en una presión, no bien determinada, que los hombres ejercen entre sí, en su vida cotidiana. Al ser incorpórea e invisible, esta

presión causa angustia y preguntas que se quedan sin respuestas. El narrador protagonista, un joyero sin nombre, es el único personaje que se interroga, a lo largo de toda la novela y también en diálogo con el lector, sobre el origen y los efectos de este mal que atañe a sus compatriotas. En un mundo donde ‘la presión es la vida misma’, todos hablan de ella, todos se sienten presionados, en sus trabajos y hasta en el tiempo libre, cada uno percibe la existencia de un presionador que no puede ver ni explicar, pero sabe que está ahí y que lentamente va a perjudicar la vida de todo ser humano.

La situación desconcertante provoca confusión en el ánimo del protagonista, quien, al igual que un investigador inquieto pero obstinado, pretende descubrir el principio de la conspiración. Esta se le revela en las conductas de las personas que lo rodean, a sus ojos inexplicables y paradójicas, ordinarias y lógicas para el resto de la sociedad: la incomunicación entre sus compañeros, que, durante el juego de la canasta, tienen tanto miedo de la conversación como para llenar las pausas con la masticación de chicle¹⁰¹; el temor de mostrar la propia cara, porque cualquier persona puede llevar, dentro de sí misma, ‘esa cosa que presiona’; en el comportamiento insensato de los invitados a una subasta, donde nadie quiere adjudicarse el brillante más precioso, el Delphi¹⁰², excepto él; en el método absurdo del doctor Gil, que propone la hibernación artificial como un método *alternativo* para abandonar la Tierra, alejarse de toda comunicación peligrosa y defender así la vida; y, finalmente, en el recurrente uso de dos palabras francesas sin sentido, *Rouge Melé*, como victoria final de la conspiración.

En una realidad dominada por esta presión que se configura en la desilusión, el asco, el temor, la huída, el protagonista intenta restablecer el orden y el entusiasmo por la vida. Decide inventarse algo, detener la marcha de la conspiración y –en una evidente referencia que el autor hace al nuevo predominio comunista en la Cuba revolucionaria– arengar a la multitud, encima de un escalón, por la calle. Sin embargo, nadie lo escucha, todos lo toman por loco y continúan escondiéndose para salvarse. La conjuración triunfa cuando incluso el lenguaje se convierte en víctima de un poder destructivo ineludible: la máxima *Rouge Melé*, repetida servilmente, será la conquista de la última forma de vida. Si bien el protagonista parece consciente de ser un héroe fracasado en una sociedad

¹⁰¹ Ortografía empleada por el autor en el texto.

¹⁰² La crítica ha destacado el juego de palabras al dar el nombre de Delphi (Phidel al revés –Fidel–) a un diamante que, de repente, nadie más valora, excepto el protagonista. Este lo compra satisfecho, por pocos dólares en una subasta, pero su esposa, en sintonía con el resto de la comunidad, lo considera solo un pedazo de vidrio y por ello lo tira al inodoro (Piñera 1985: 274 - 275). A este propósito, Jesús Jambrina recuerda que, en 1967, la publicación de la novela fue recibida con asombro por los funcionarios de Cultura, que decidieron recogerla de las librerías de La Habana (Jambrina 2012: 165).

enmudecida, lleva a cabo su rechazo y se muestra imperturbable en su rebelión. Por su curiosidad, que supera incluso la amargura de las visiones, quiere ver, con sus propios ojos, la elección final de sus conciudadanos, es decir la hibernación en bloques de hielo, en medio de la vida y de la muerte. Se mostrará inamovible y seguirá luchando, en su soledad, en un espacio encerrado, pero concretamente sin fronteras visibles, contra una mala colectividad silenciada, reducida a un conjunto de autómatas.

4.2.2 Las ‘presiones’ invisibles en el modelo del panóptico

Luis Álvarez define la novela *Presiones y diamantes* como una narración construida mediante una «vertiginosa sucesión de metáforas, las cuales giran en torno a un enigmático conflicto» (Álvarez 2012), subrayando el uso singular que Virgilio Piñera hace de las metáforas tanto en las novelas, como en el teatro, a diferencia de la producción poética, donde este tropo se encuentra raramente. Esta densidad indica una referencia obvia a temáticas esenciales para el autor, como la angustia, que en estos años él percibe tan sofocante como para ser narrada de forma más rotunda, como una enfermedad que altera el equilibrio social de toda la colectividad. Desde esta perspectiva, el comienzo de *Presiones y diamantes* es muy expresivo y ya anuncia la realidad contra la cual el protagonista se rebelará:

Nunca se podrá saber cómo empezó la gran conspiración contra la Tierra. Se sabe, sí, que esta conspiración fue urdida por sus propios habitantes; también se sabe que no tomó parte en ella ningún habitante de cualquier otro planeta. Dígase lo que se diga, nunca hemos visto a lunáticos o marcianos poner en planta el nuestro. La dramática imaginación del hombre anhela tales visitantes, sin embargo los hechos desmienten toda imaginación o ficción. Si hablo de una conspiración contra la Tierra entiéndase bien que los agentes de la misma fueron los propios terrícolas. (Piñera 1985: 217)

En primer lugar, quiero detenerme en los aspectos metaliterarios insertados en este pasaje inicial, que, a mi juicio, remiten a la manera piñeriana de entender la ficción. Como se verá, este elemento anticipa la representación de un mundo aún más opresivo con respecto al de las novelas anteriores. Amante de las estrategias narrativas que estimulan al lector

a razonar y crean las ‘sorpresas literarias’ admiradas en la obra kafkiana, Piñera introduce una primera paradoja, que será el eje temático a lo largo de la novela: hay una conjuración contra la humanidad, que no proviene de extraterrestres sino de los propios seres humanos, los mismos que se interrogarán sobre ella e intentarán descubrirla, en vano. Como suele ocurrir en todas sus ficciones, Piñera no da lugar a dudas y no permite que la imaginación del lector explore espacios *otros*, como podría esperarse al narrar una conspiración: «los hechos desmienten toda imaginación o ficción», escribe Piñera, aludiendo a la frialdad con que formula su literatura, más concretamente, a la ‘literalidad’ en que se deben leer sus obras. Es una literalidad que, en palabras de Jorge Brioso, hace perder a los acontecimientos «su fuerza recuperadora con la que la cultura les atribuye un sentido» (Brioso 2007: 82)¹⁰³.

Léase, también, el comienzo del cuento «El muñeco». A través de un discurso claro y directo, el autor comunica una realidad que no va más allá de su condición de artefacto (López Cruz 2012: 155).

Una aclaración antes de comenzar: soy nada más que un inventor de artefactos mecánicos. Si descendo ahora a escribir es precisamente porque no he podido idear el artefacto que expresase los horribles hechos que paso enseguida a exponer. Si la literatura logra transmitirlos, pensaré que también ella es otro artefacto. (Piñera 2008: 255)

Volviendo al pasaje de la novela analizada, si hay una conspiración contra la humanidad, es lícito pensar en un pueblo alienígena. Sin embargo, si fuera así, la historia desembocaría en una dimensión sobrenatural, en un nivel más allá de lo común concebido por el autor, el de los puros hechos que nacen y se desarrollan en la ficción, sin otras interpretaciones ajenas. Los hechos relatados por el autor, es bien sabido, no se legitiman según ideologías o imaginaciones que remiten a una cosmovisión específica del mundo o que trascienden espacios que no sean literarios, que no sean literales. «Lo literal –continúa Brioso– desanima (enfría) los significados, los desprovee de la vestidura semántica que las ideologías les imponen» (82).

Es compartida la idea de que Piñera suele relatar una pesadilla con los ojos abiertos, sin ningún referente que no sea concreto, como ocurre en el cuento «En el insomnio», donde

¹⁰³ El crítico usa el término en un ensayo en que examina la novela *La carne de René* («La carne de René o el aprendizaje de lo literal», en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, 2007, n. 218 - 219, pp. 79 - 99).

se describe una muerte sin sueño, immanente, por eso literal. Este breve texto subvierte una de las metáforas más sólidas en el pensamiento occidental, la muerte como sueño. El hombre protagonista del cuento, sufriendo el insomnio, decide quitarse la vida, pero tampoco en la muerte encuentra paz: está muerto pero no ha podido quedarse dormido. Lo que Virgilio Piñera propone desde los versos de «La isla en peso» es la destrucción de toda trascendencia, la negación de las potencias celestiales. El mismo principio rige otro brevísimo cuento, «Una desnudez salvadora»: el personaje narrador logra salvarse de un presunto homicida por su desnudez, ya que, en la celda donde se encuentra, no hay armas para que el otro, también desnudo, lo mate. Una salvación conseguida ‘simplemente’ gracias a la desnudez del cuerpo es la liberación de todo dogma y el rescate de una imagen considerada ‘baja’ (el cuerpo solo, en sus formas). Si en otros textos este pensamiento se puede deducir, en *Presiones y diamantes* el autor lo aclara desde el comienzo y propone una inversión en la imaginación del lector.

Sin embargo, el espacio de lo literal, de lo meramente expresado, es un espacio en que los personajes tratan de escapar a través de actos o elecciones, casi siempre frustrados. En esta huida que fracasa, la opresión del mundo se revela en toda su frialdad, pero, al mismo tiempo, mueve a la resistencia. El protagonista de la novela introduce otro género de rebelión, basada en acciones vehementes y sublevaciones (o por lo menos lo intenta). No por casualidad los demás lo comparan con un Don Quijote que, sin embargo, en su soledad no puede vencer. El enemigo aquí es «la presión humana, es decir, la presión de los hombres entre sí» (Piñera 1985: 220), que aterroriza a la entera población por ser invisible e intangible, y por eso más violenta. El viejo que, por primera vez, le habla al protagonista de una creciente presión indomable, le causa desasosiego y angustia, sensaciones que crecen por la ausencia de respuestas y que, al mismo tiempo, lo estimulan a cuestionar todo lo que lo rodea. Desde allí, el hombre se convierte en el defensor de una causa inútil, pero irrenunciable. A diferencia del contexto en que se mueven René y Sebastián, el poder que amenaza a la sociedad proviene por ella misma, por una multitud de personas que, a través de su conducta, provoca una acción que sofoca, donde la oposición entre el comportamiento de los demás y el sujeto protagonista es bien definida. En *Presiones y diamantes* el presionador no se puede identificar más que por sus efectos, que se esparcen entre la gente, de manera inexplicable. Todo el texto se construye sobre el poder de una creencia que se propaga de boca en boca y que, independientemente de su objetividad, llega a apoderarse de las costumbres diarias de los individuos, hasta

asfixiarlos. A menudo se leen las reflexiones del joyero en primer persona, el único personaje lúcido y escéptico, sobre la posibilidad de que exista un presionador:

Ese presionador era tan irreal como el «coco» o el dios del trueno. Y como ellos, su misión era infundir el pavor. Entonces, ese presionador –físicamente inconcebible, concebible mentalmente– era un nuevo eslabón de la ya larga cadena de anormalidades que desembocaron en la conspiración. [...] este «presionador» se presentaba como personaje siniestro, obligando a los adultos a ocultarse como niños, y a ocultarse, no de unos padres, amorosos en última instancia, sino de ellos mismos, del ser monstruoso que habían engendrado (Piñera 1985: 294 - 295).

Así, las presiones inmateriales, pero efectivas, que van dominando el mundo de la novela provienen de la potencial agresividad de los seres humanos entre sí, que luego se convierte en un peligro real. El poder no se ve, pero, como en el sistema del panóptico, se perciben sus consecuencias. Consecuencias absurdas en la novela, hasta tal punto que el señor Gorriti, uno de los personajes, se oculta detrás de las cortinas de la cama durante una conversación, con el protagonista, sobre la existencia del presionador. Parece posible recurrir, otra vez, a Michel Foucault y, precisamente, a la argumentación sobre la existencia de poderes múltiples (ejército, fábricas, escuelas), distintos del poder jerarquizado, ejercido solo por el Estado. Cabe recordar algunos elementos del estudio foucaultiano para analizar cómo funciona el sistema inhibitorio que Virgilio Piñera constuye en la novela.

Tras razonar sobre el progreso de las varias formas de poder en la historia, Foucault llega a aquellas estructuras de poder que cuentan con procesos propios, no derivan de un poder central y se desarrollan lateralmente entre sí porque son heterogéneas. Piénsese, por ejemplo, en el funcionamiento de las instituciones, las leyes, los discursos políticos. La organización de estos poderes no es vertical, sino horizontal, reticular, porque, hallándose dispersos entre los individuos, no responden a un principio único, sino a distintas relaciones de poderes, cada una con su posibilidad de actuar en una parte de poder. (Foucault 2003: 179-182). En este sistema, explica el filósofo, se configura un poder que somete a los individuos de manera continua, pero imperceptible: «es absolutamente indiscreto, ya que está por doquier y siempre alerta, no deja en principio ninguna zona de sombra y controla sin cesar a aquellos mismos que están encargados de controlarlo; [...]

y absolutamente “discreto”, ya que funciona permanentemente y en una buena parte en silencio»¹⁰⁴.

Asumido esto, Foucault introduce el modelo del panóptico, cuyo conocido principio funciona como la metáfora del poder invisible y como dispositivo ideal que explica el *modus operandi* del poder discreto y lateral¹⁰⁵. El elemento esencial que destaca el filósofo es el efecto mayor del panóptico: saber que se está vigilado, pero no llegar a saber cuándo ni ver de dónde. El poder, siendo «invisible e inverificable» (Foucault 2003: 205)¹⁰⁶, se convierte en algo automático y no puede identificarse con alguien o algo específico. Desde esta perspectiva, Foucault advierte que un individuo cualquiera puede hacer funcionar esta máquina, independientemente de la motivación que lo anima. Basta un observador pasajero y anónimo para que el sujeto detenido se sienta espiado y no reduzca su nivel de inquietud. La validez del panóptico reside en la abolición de toda cadena y de métodos prohibitivos, ya que la eficacia del poder nace en el otro lado de la aplicación. El que está sometido a los ataques de la fuerza mayor, y que lo sabe, reproduce por su cuenta los comportamientos coercitivos del poder, actuando de manera espontánea y jugando simultáneamente dos papeles, es decir se convierte en el principio de su sujeción. En consecuencia, –continúa el filósofo– el poder externo «aligera» su peso físico y tiende al incorpóreo. Cuanto más deviene intangible esta atmósfera, más constantes e incesantes serán sus efectos entre las personas detenidas. El resultado será una victoria continua, que evita todo enfrentamiento físico y que siempre se resuelve de antemano (Foucault 2003: 206 - 207).

¹⁰⁴ Vale la pena referir en su totalidad el pasaje para aclar el texto: «Se organiza también como un poder múltiple, automático y anónimo; porque si es cierto que la vigilancia reposa sobre individuos, su funcionamiento es el de un sistema de relaciones de arriba abajo, pero también hasta cierto punto de abajo arriba y lateralmente. [...] si es cierto que su organización piramidal [del poder jerarquizado] le da un "jefe", es el aparato entero el que produce "poder" y distribuye los individuos en ese campo permanente y continuo. Lo cual permite al poder disciplinario ser a la vez absolutamente indiscreto, ya que está por doquier y siempre alerta, no deja en principio ninguna zona de sombra y controla sin cesar a aquellos mismos que están encargados de controlarlo; y absolutamente "discreto", ya que funciona permanentemente y en una buena parte en silencio (Foucault 2003: 182).

¹⁰⁵ Michel Foucault lo explica en detalle en las páginas 203 y 204 de la edición citada.

¹⁰⁶ «Visible: el detenido tendrá sin cesar ante los ojos la elevada silueta de la torre central de donde es espiado. Inverificable: el detenido no debe saber jamás si en aquel momento se le mira; pero debe estar seguro de que siempre puede ser mirado» (205).

4.2.3 La isla se vuelve encierro

Considerado este proceso, sobre todo su funcionamiento producido por la estructura circular, se podría leer la realidad descrita en la novela *Presiones y diamantes* desde este enfoque. De esta manera se observa cómo el imaginario insular de Virgilio Piñera, llevado a su etapa final y más exacerbado, adquiere elementos nuevos. Las intimidaciones que los personajes ejercen entre sí dan origen a un comportamiento coactivo que nace por el miedo de ser vigilados por una fuerza mayor invisible, a la cual le dan el nombre de presionador, percibido en el medio de sus espacios cotidianos. Por lo tanto, el lugar donde se mueven los personajes poco a poco se convierte en una prisión sin salida, cuyo aspecto asfixiante emerge debido a la atmósfera que ellos crean mediante sus acciones y sus diálogos. El calor que oprime y la condenación del agua que el sujeto de *La isla en peso* advertía como primeros síntomas de una isla infernal, en esta novela se configuran en la opresión de un poder invisible. Además, la escritura del autor, fría y desprovista de toda connotación temporal o espacial, enfatiza la percepción del encierro, desafiada únicamente por el protagonista.

El hombre, que no se deja ofuscar, observa a su alrededor a las personas víctimas de una violencia ‘autoimpuesta’. La invisibilidad de la conspiración sacude hasta la psicología de los individuos y convierte a cada uno de ellos en potenciales agresores hacia los demás, a manera de lo que ocurre en el sistema del panóptico citado por Michel Foucault: «Lo malo de este asunto –dice uno de los personajes al protagonista– es que tanto usted como yo podríamos ser ese presionador» (Piñera 1985: 290). Más adelante, el señor Gorriti, con voz temblorosa, pensará que todos pueden ser el presionador: «me atrevería a decir que también en cada una de las personas que asistían a la subasta. Incluso en mí mismo. Es por eso que me he negado a verles a ustedes la cara. Cualquiera puede llevar esa cosa y hasta ser ella misma. ¿Entendido?» (300).

El poder de las presiones no se agrega desde el exterior, como una acción dirigida hacia los sometidos, sino que está presente en ellos de manera sutil, es decir, «aumenta su eficacia aumentando él mismo sus propias presas» (Foucault 2003: 210). Su inmaterialidad, su oscura permanencia en la sociedad y los automatismos que provoca en un gran número de individuos remiten a un espacio de por sí claustrofóbico, debido a sus dinámicas interiores. Un espacio sin demarcación visible, pero ‘insularizado’ por las sensaciones de sus habitantes y la autosuficiencia que nace por ser un lugar remoto y apartado, que no puede apelar a nada. La estructura circular del panóptico, la que provoca

el miedo de ser controlados por cualquier punto del espacio, se advierte en la conducta de los personajes. Todo esto hace de la resistencia del protagonista un acto aún más difícil e inesperado. El hombre –comenta Luis Álvarez– «se erige como un símbolo extraordinario en el texto» (Álvarez 2012). Algunos elementos fundamentales lo distinguen de René y de Sebastián: la acción y la confianza en una resistencia activa. El joyero no muestra debilidades ni es víctima de un destino miserable, como René, ni elige salir del juego desapercibido, como Sebastián. El miedo de los otros, en cambio, lo incita a hacer frente al enemigo, que, en este caso, es la misma víctima presionada. Su utopía es «la vida con mayúscula».

El hombre intenta mover a las masas para que se recuperen de la extraña enfermedad, se dirige al pueblo (víctima y verdugo del mismo poder), convencido de que «el pueblo es la cosa viva y palpitante de las naciones» (Piñera 1985: 279). Con la esperanza de restablecer el orden, se convierte en un agitador público y pronuncia una arenga sobre la escalinata de un banco, aludiendo al peligro que la vida de todos está corriendo, sin que nadie se percate de ello. Si de sus investigaciones y preguntas a sus compañeros el hombre sale derrotado, a final de su discurso público, todos lo toman por loco, incluso un policía. El diálogo siguiente muestra cómo la fuerza del poder invisible invierte hasta los papeles que se dan por ‘consuetudinarios’ a las autoridades públicas y a la población:

Finalmente hizo acto de presencia un policía. Con cara de pocos amigos me conminó a que no prosiguiese mi arenga.

[...]

(*protagonista*) -Oiga, agente; [...] He descubierto una conspiración. La gente ha empezado a esconderse... Hay que capturar a los conspiradores...

[...]

(*policía*) -Entonces corra a esconderse. Yo voy a hacer lo mismo
Como es de imaginar, bajé los escalones... (Piñera 1985: 307)

La violencia percibida por el pueblo y la represión que genera causan la alteración de la realidad en la mente de las víctimas. Todo resulta distorsionado, desde el valor del diamante hasta el de la vida misma. Reiteradamente, se leen frases que aluden a la ausencia de alternativas salvadoras: «Congelados o no congelados, como quiera que nos pongan tendremos que llorar» (266); «Hay que dar tiempo al tiempo. Ahora no son ustedes esa cosa [el presionador], pero lo serán mañana o pasado... Ya la gente empieza

a esconderse»(300); «Todo cuanto puedo hacer es permanecer escondido aquí en casa para evitar, en lo posible, males mayores» (305).

En la escena referida anteriormente –la última antes de la saturación del lenguaje (el *Rouge Melé*) que es el acto final de la victoria de la conspiración– el protagonista se muestra más sereno, pero insiste en su protesta. Al igual que las otras figuras piñerianas, él persevera en una acción ‘negativa’ con respecto al entorno. Sin embargo, –ya se nota en relación con los dos protagonistas de las novelas anteriores– no se trata simplemente de perseverar, ser fiel a sí mismo y a su conducta obstinada, instaurando un nuevo orden no reconocido por los demás. Teodoro, del cuento *El conflicto*, es el primer ejemplo de una conducta que insiste en negar y subvertir el orden establecido de los acontecimientos. En *Presiones y diamantes* la resistencia adquiere otra forma, más atrevida y madura en su realización. Si en las piezas teatrales escritas por Virgilio Piñera en estos años, como en las primeras dos novelas, se asiste al «acto puro de aserción de la negatividad de cuanto no es identificado como propio» –en palabras de María Dolores Adsuar (2010: 715)– en este texto la voluntad de dismantelar el orden de las cosas emerge en toda su organización.

Tras construir un personaje que escapa de todo compromiso en *Pequeñas maniobras*, Piñera presenta, dos años después, a Emilia y Vicente –personajes de *El no*, pieza teatral publicada en 1965– cuya felicidad reside en haber resistido hasta la muerte diciendo que no, no buscando y ni esperando nada, envueltos por la indiferencia. Con respecto al precursor, al proclamar su negación, los dos novios corren los riesgos que implica la elección y, como explica Antón Arrufat, provocan «un conflicto más vasto» que Sebastián, porque rompen las actitudes afirmativas de aquellos que los rodean: los amigos, los padres, los vecinos» (Arrufat 2012: 162). En *Presiones y diamantes* ‘la poética del no’ evoluciona, la resistencia no corresponde más que al inmovilismo que, con diferentes estrategias, prefieren los personajes anteriores. Incluso los efectos de la rebelión son mayores, porque el enemigo con el que se enfrenta el protagonista es toda la humanidad. El héroe que lleva monótonamente una vida rutinaria y desapasionada para rechazar el sistema de afuera, y que no tiene «voluntad ni deseo más que el de perseverar en lo que ya ha conseguido» (Adsuar Fernández 2010: 716), ahora se vuelve un perturbador social, ansioso por ir más allá de los límites impuestos.

La conducta de los personajes piñerianos, afirma siempre Arrufat, se basa en «la negación que afirma la existencia de un límite y de una singularidad» (Arrufat 2012: 167). En

Presiones y diamantes el límite, a mi juicio, lo conforma el miedo que los individuos tienen al presionador y que funciona como estímulo diferente en el personaje central. A este, de hecho, no le parece suficiente decir que no y alejarse de cuanto no identifica como propio. Con respecto a sus mismas creaciones, Virgilio Piñera propone otra inversión narrativa. Al contrario de lo que ocurre en otros contextos ficcionales, ahora es el protagonista quien adopta una actitud ofensiva, mientras que sus antagonistas, protegidos por el automatismo coercitivo que los va a homologar en su cotidianidad, se ponen a la defensiva. A este propósito, también cabe recordar que la inmutabilidad en que se sitúan los personajes teatrales contruidos en una línea dramática parecida –como señala Adsuar Fernández (2009, 2010)– se acentúa en la insistencia en un mismo ámbito escénico (*El no*, *Electra Garrigó*, *Jesús*, *Aire frío*, y *Dos viejos pánicos*).

En la novela presentada, el inmovilismo se halla en el otro lado. Las personas alrededor del protagonista se esconden a través de estrategias de subordinación y huída y el joyero, en cambio, «quiere correr a la plaza, restablecer el orden, poner derecho lo que está invertido, procribir el chiclet, la canasta, el encogimiento y la hibernación, mandar por zapadores que extraigan al Delphi de su sepulcro. [...] Hasta donde alcance, pero a vivir» (Piñera 1985: 278 - 279). Tampoco es fortuita, en la red metafórica que propone Piñera, la ocupación del protagonista en el comercio de la joya más preciada. El hombre se revela «tan duro y traslúcido como este», puesto que es el único que sobrevive al gradual sometimiento del planeta por las presiones invisibles (Luis Álvarez 2012). A la manera del diamante Delphi, cuyo valor efectivo se desprecia, también las acciones del joyero son ignoradas desde el principio. En esta deformación de juicios, el autor coloca lo ilógico fuera del círculo del protagonista, en el espacio ‘diferente’, que, en cambio, en otros relatos, funcionaba como la dimensión ordinaria con la cual el sujeto no quería conformarse.

En la etapa final de su producción literaria, probablemente Virgilio Piñera nunca escribió un texto tan cercano a sí mismo, a su postura inflexible, a su distancia prudente de los que consideraba ‘bestias negras’ en un contexto agobiante¹⁰⁷. Como afirma Álvarez, igual que

¹⁰⁷ En su recuerdo del autor, Antón Arrufat refiere una curiosa anécdota acerca de la resistencia que Piñera mostraba en el ámbito cultural de la ciudad. Las ‘bestias negras’ eran algunos intelectuales de los que el autor siempre trataba de huir: «Algunos escritores, y sobre todo ciertos periodistas, eran para él auténticas “bestias negras” de la vida cultural habanera. Encontrarse con ellos, aunque fuera desde lejos, le producía erupciones imaginarias en la piel. [...] Apenas asomaban, comenzaba los preparativos para la fuga. [...] Fingía ahogarse y se tocaba el pecho. Agitaba los pies como queriendo echando a correr» (Arrufat 2012: 176).

el protagonista de *Presiones y diamantes*, el autor fue «un sobreviviente frente a todas las presiones que sufrió su obra literaria y él mismo como ser humano» (Álvarez 2012).

4.3 Un lenguaje sin horizontes

La realidad del espacio asfixiante en que se mueven los personajes de *Presiones y diamantes* anula las relaciones entre los individuos. El segundo elemento perjudicado es el lenguaje y la comunicación entre ellos. En la novela hay dos niveles lingüísticos que se entrecruzan, porque se vinculan ambos con el tema mismo de la trama: el primero es el lenguaje empleado por el autor en la escritura del texto, el segundo es el lenguaje usado por los personajes, que sufre un cambio significativo a lo largo de la historia.

Por lo que se refiere al primer nivel, a menudo los estudios críticos sobre Virgilio Piñera han destacado el uso de un lenguaje escueto, despojado de todo barroquismo, exento de descripciones y excesos. El autor elige una escritura en sintonía con su marginalidad y lejos de cualquier influjo estilístico dominante. A este propósito, Carlos Alberto Aguilera y Pedro Marqués de Armas insisten en el estado límite en el que vivió Piñera y cómo esa situación fue el estímulo para forzar al máximo el lenguaje:

Nadie entendió mejor la relación horror-lenguaje que Virgilio Piñera. No sólo porque siempre vivió al límite (gay, poeta, pobre), sino porque ese límite trazado sobre su cabeza era la puesta en escena del absurdo, de un absurdo montado ahora como política de control total. [...] una literatura que sin estilo y sin regodeo se resuelve paradójicamente desde la tensión con el lenguaje (Aguilera; Marqués de Armas 2003: 288)

Su apasionada entrega al oficio literario lo lleva a experimentar distintos tratamientos del lenguaje, a usar fraseologismos o expresiones del habla popular cubana. Ana María González Mafud y Luis Álvarez recuerdan que Piñera es un autor obsesionado con examinar las posibilidades infinitas del lenguaje en general y de la lengua castellana en particular (González Mafud; Álvarez 2013: 83). Entendido como un poderoso vehículo expresivo, el lenguaje es la huella más visible de la trayectoria literaria del autor cubano.

Se caracteriza por tener normas propias, a veces impenetrables, y, en los últimos años de producción, estas parecen puros juegos con el idioma. Incluso en este ámbito, Piñera revela un perenne cuestionamiento de los códigos preestablecidos y un gran interés por encontrar siempre una expresión renovadora e innovadora. Antes de llegar a la poesía de los años 70, cuya organización lingüística es difícilmente clasificable¹⁰⁸, el autor presenta distintas fases en su experimentación, como se observa en la piezas teatrales y en los textos novelísticos.

Fruto de esta experimentación es la comunicación entre los personajes, la cual refleja su papel en la historia. El lenguaje sufre la inseguridad del individuo y se inscribe en una realidad igualmente vacía: carece de toda descripción física o psicológica, de pasajes de carácter geográfico o temporal. Lejos de «los brillantes paradigmas latinoamericanos», como Arrufat define los universos literarios de los contemporáneos Cortázar y Carpentier (Arrufat 2012: 113), la escritura de Piñera es opaca y concentrada en la crónica de los puros hechos. Constituye la otra cara de la literatura hispanoamericana de aquella época, en la que se pueden incluir, con razón, unos cuantos marginados cuya atención crítica ha sido lenta, como Pablo Palacio, Felisberto Hernández citado antes, o Juan Rodolfo Wilcock¹⁰⁹.

Al contrario de aquella elocuencia pura y simple de la que Alejo Carpentier escribía en *Los pasos perdidos*, la «verbogénesis» de los textos, el lenguaje de Virgilio Piñera siempre responde a una ruptura y a una provocación. A la manera de otros elementos, la dimensión lingüística de sus textos abre una fisura entre una zona perfectamente intelegible y otra oscura, que estimula al razonamiento o al simple juego con las palabras. El lenguaje de Piñera es absurdo porque no se pierde, como diría Albert Camus, entre las formas ‘bien hechas’ que ocultan las contradicciones de lo cotidiano y revela la separación irreconciliable «entre el hombre y su medio, entre su voluntad individual y la necesidad social» (Leal 2006: XIII). Sobre todo en sus textos escénicos esta consciencia lingüística emerge de manera evidente. Piénsese, por ejemplo, en *Falsa Alarma* o en *Dos viejos pánicos*. En esta última pieza los dos viejos protagonistas tienen ‘miedo al miedo’. Este elemento, que se vuelve tan terrorífico en sus vidas como para que esquiven todo movimiento fuera de su cuarto bien

¹⁰⁸ Me refiero a los textos poéticos fechados en 1970 («Papreporenmedeloquecanunca», «Lady Dadiva», «Una flechapasandogato», «Decoditos en el repué» y «Si muero en la carretera») que desarticulan totalmente el lenguaje poético. Este se convierte en un conjunto lingüístico irregular, lejos de cualquier convención.

¹⁰⁹ Los tres autores comparten con Virgilio Piñera un lenguaje poco lineal, que parece perderse en la fragilidad de quien lo usa. Ellos están reunidos, entre otros, en el trabajo de Reinaldo Laddaga *Locos, excéntricos y marginales* (2000) por colocarse fuera del ojo de la crítica por mucho tiempo.

cerrado, produce diálogos interminables y sinsentido, juegos cotidianos como imaginar sus muertes y acciones repetidas hasta la obsesión. Los dos transmiten, triste y inevitablemente, el carácter invariable de la realidad en que están envueltos.

En la introducción al *Teatro del Absurdo hispanamericano* (1987), Howard Quackenbush sintetiza algunos aspectos aplicables al ‘absurdo comunicativo’ de Virgilio Piñera, locución usada por Montes Huidobro (2004: 618):

Desde una perspectiva latinoamericana lo absurdo (lo irracional, inhumano, sufrido, caótico, ininteligible) forma parte de la vida social diaria de una multiplicidad de gentes en los países latinoamericanos. No es necesario que inventen irracionalismos, porque muchos ya los experimentan regularmente en las instituciones e intercambios humanos de la vida cotidiana [...] Una de las contribuciones más importantes de las obras vanguardistas y expresionistas hispánicas al absurdo teatral hispanoamericano es su valor comunicativo. El mensaje, a pesar de esconderse simbólica o metafóricamente, nunca se pierde totalmente, y se mantiene una correspondencia entre el lenguaje y el efecto que tiene sobre el público. (Quackenbush 1987: 10 - 13)

Es interesante pensar, a este propósito, en la declaración del propio autor en ocasión del estreno de *Aire frío* y a la puesta en escena de su historia familiar, tan absurda por ser real¹¹⁰. Por lo tanto, el lenguaje piñeriano es sólo aparentemente irracional, porque siempre encubre una realidad metafórica y, –afirma Montes Huidobro– «aunque fragmentariamente nada tiene sentido, en su totalidad hay una lógica de la absurdidad» (Montes Huidobro 2004: 618).

En *La carne de René y Pequeñas maniobras* las comunicaciones de los protagonistas son telegráficas y apáticas, espejo de su conducta esquivada. René no llega a concluir una frase en presencia de sus interlocutores, a menudo lo interrumpen y, en el texto, su diálogo se llena de puntos suspensivos por las frecuentes pausas del discurso. En las palabras se lee la desorientación del joven, dudoso y siempre atemorizado por las visiones repugnantes que le proponen. Por otro lado, el lenguaje de Sebastián se basa en un diálogo casi ausente. Limitándose a observar desde lejos por el miedo de comprometerse, el hombre habla poco

¹¹⁰ En el prólogo a su *Teatro completo* (1960), Piñera escribe: «En *Aire frío* me ha bastado presentar la historia de una familia cubana, por sí misma una historia tan absurda que de haber recurrido al absurdo habría convertido a mis personajes en gente razonable» (Piñera 1960: 30).

o lo hace de manera imprecisa. Sus respuestas parecen insignificantes a los destinatarios, o demasiado circunspectas, incoherentes con las situaciones.

A pesar de ser una comunicación reducida a pocos elementos, la presencia del interlocutor es un aspecto recurrente en la escritura de los textos piñerianos. En sus obras se conversa, se razona, se intenta discutir con un lector, si bien invisible, siempre presente en la consciencia del escritor. Sobre todo sus narraciones parecen escritas como para ser escuchadas. En *Presiones y diamantes* esta presencia emerge al principio y sobre todo al final de la historia, desarrollando aquel eje meta-ficcional ya expuesto al comienzo de la novela. Por otro lado, este elemento se vincula con el tipo de narrador que Virgilio Piñera elige habitualmente en sus narraciones. A este propósito, Cervera Salinas y Serna Arnaiz subrayan el papel central de este en las tragedias cotidianas relatadas por el autor, monótonas y repetitivas, «presidiadas por un narrador personaje que estampa una curiosa y peregrina ‘confesión’» (Cervera Salinas; Serna 2008: 98). La confesión es, de hecho, un género literario querido por el autor, como se ha examinado anteriormente.

La narración se desarrolla a partir de reflexiones continuas en primera persona, como se leerá más adelante, a través de las cuales el protagonista se muestra en su fragilidad y desesperación.

4.3.1 La «comunicación simulada»

En *Presiones y diamantes* la comunicación oral entre los personajes se manifiesta estéril ya en el primer capítulo. El joyero, confiando en la sensibilidad de los hombres, recurre a preguntas y entrevistas a sus compatriotas para saber, averiguar y descubrir. Sin embargo, estos intentos serán vanos. Desde el principio, el lenguaje de la novela se replega sobre sí mismo, en un círculo que no lleva a nada e impide todo conocimiento:

-Perdone, amigo, la confianza. ¿Puedo hacerle una pregunta? [...] Dígame, ¿cómo lo trata la presión?

-¿Mi presión? ¡Pues a las mil maravillas! Ni alta ni baja. Presión normal [...]

- No me he referido a la presión arterial. [...] [Hablo] de la presión humana, es decir, de la presión de los hombres entre sí [...] Nadie escapa de las presiones. Tenemos que presionar y ser presionados [...] ¿Se siente o no se siente presionado?

- Usted me presiona –contesté sofocado– Usted es un presionador profesional.
-!Ya lo ve usted! ¡Ya saltó la liebre! Me da la razón. En efecto, amigo, yo lo presiono a usted [...] Y no seré yo su único presionador (Piñera 1985: 220 - 221).

El diálogo referido es uno de los tantos del texto que apuntan al vacío de las palabras y acentúan el mundo sin salida alrededor del protagonista, donde toda comunicación es artificial. La escritura que se genera de tal relación de dominación entre la comunidad y el poder conspirativo, la cual se convierte poco a poco en una subordinación entre los propios ciudadanos, produce significados contradictorios, paradójicos, irracionales. Es un elemento ficcional constante, que se encuentra cuando los personajes de Virgilio Piñera están comprometidos en vínculos de subordinación o, como afirma Alberto Abreu, en «un juego entre el perseguido y el perseguidor, de dependencia y vasallaje» (Abreu 2002: 156). A este propósito, el crítico recuerda que ese tipo de relación de poder se halla también en el cuento «El caso Acteón». En el breve texto el autor propone la metáfora de un poder que no solo domina sujetos, sino condiciones y pequeñas estructuras autónomas fuera de las cuales los individuos son incapaces de vivir (Abreu 2002: 156).

De manera parecida se podría juzgar el cuento «La condecoración», donde el padre del joven protagonista ejerce, a través solamente de un cuentamillas que regala a su hijo en el día de su cumpleaños, un control indirecto y transversal hacia el joven: «Debes tener muy presente que lo único que te será permitido de hoy en adelante es caminar y caminar. Caminarás sin descanso hasta caer vencido en la carrera. [...] en esta fecha solemne de tus quince años yo te condecoro con la orden del Gran Fracaso» (Piñera 2008: 207 - 208). El viejo enfermo domina la escena con sus órdenes, dejando al margen los silencios y el desconcierto del hijo. Por otra parte, el joven protagonista se encuentra en un inmovilismo emotivo y comunicativo, ya que la narración no refiere diálogos suyos, sino sus llantos y su sumisión. En *Electra Garrigó*, por citar otro ejemplo, Agamenón y Clitemnestra muestran un excedente de poder que los lleva al crimen, que transforma el exagerado amor de Agamenón por Electra, y de Clitemnestra por Orestes en dictadura (Abreu 2002: 156). Por último, piénsese en el personaje de Jesús, protagonista de la homónima pieza teatral, y en la falsa creencia que ‘arrastra’ a todo el pueblo a tener una conducta de sumisión:

Jesús: ¿Por qué lloras? ¿No me ves? Estoy lleno de luz.

Profesor: ¡Oh Señor, tú eres Jesús!

Jesús: ¡Cómo...! ¿Me niegas?

Profesor: No sé lo que digo, pero te pareces a Jesús.

Jesús: Sí, pero desde otro ángulo: no viviré por los siglos de los siglos, mas moriré por los siglos de los siglos. (Piñera 2002: 67)

En *Presiones y diamantes*, los diálogos entre los personajes no solo expresan la angustia del ser, que se sabe perseguido, sino que lentamente desaparecen.

En el tercer capítulo se presenta el juego de la canasta, durante el cual los personajes mastican chiclets para cortar toda conversación con el prójimo. De esta manera, la única ocasión lúdica y amistosa se presenta fuertemente estratégica para el apoderamiento de víctimas por parte de la conspiración invisible. La canasta se convierte en un juego engañoso e ilusorio, que «resuelve felizmente el problema de la comunicación simulada», ya que el chiclet «reemplaza el diálogo perdido, pero no conjura el fantasma de la soledad» (Piñera 1985: 235 - 236). La falsa comunicación se transforma poco a poco en falta de comunicación, en silencio ‘fabricado’, como dice uno de los personajes. También en esta situación, son los números los que constituyen la fuerza del poder invisible, porque el lenguaje se despoja de sus funciones primarias y, en las escenas finales, la mayoría del pueblo se convierte en una colectividad muda. En una evidente inversión de valores, los demás se quedarán callados, orgullosos de su ‘método’ de defensa, mientras que el protagonista es la única persona que no se resigna al silencio universal, que insiste en la importancia de comunicar sensaciones, ideas, pensamientos:

No creo que las expansiones del ánimo puedan ser expresadas por medio del silencio, mucho menos en esas fiestas donde se celebra un enlace venturoso. Si no me equivoco, es precisamente en tales ocasiones donde se hace mayor derroche de alegría y en donde las voces deben encontrar su registro más alto. (Piñera 1985: 242)

La incomunicación será el elemento identificador de las masas y, al mismo tiempo, la elección que contribuirá a la eficacia de la conspiración. El poder invisible, de hecho, alcanza otra victoria en su sistema de vigilancia: los individuos siguen viviendo, pero profundamente sumisos. Al fin y al cabo, afirma uno de los personajes, «el mundo sigue su marcha ¿Cómo? Pues incomunicado» (241).

De aquí, la serie de reflexiones sobre la existencia misma que plantea la novela, a pesar de su breve extensión. Reflexiones que, sin duda, se originan en los años 40 en *La isla en*

peso. Con su intuición de artista, Virgilio Piñera construye un personaje que razona sobre el declive de la modernidad insular, ya fracasada, y la crisis de la sociedad. La persecución imperceptible, la animadversión hacia el entorno, la extenuación que se genera en la lucha por sus ideas, son objeto de lúcidas meditaciones que ligan el texto al contexto:

Nunca como ahora parecía mostrar la gente menos temor, mayor indiferencia por el gusano roedor, por el escrúpulo de conciencia, la razón de ser, el problema del alma, el terror de la nada. Y qué decir de las preocupaciones materiales. [...] Nunca como ahora un hombre se parecía menos a otro hombre; la comunicación resultaba tan precaria que cada vez más las palabras querían decir menos y ya se notaba el temor de unos y de otros a aventurarse en los abismos de una conversación. (Piñera 1985: 231 - 233)

A través de las reflexiones en primera persona del protagonista, el autor relata una historia metafórica que, inevitablemente, lo vincula con una dimensión real y contemporánea. Como recuerda Bueno, a partir de los primeros textos literarios que narran utopías, es fácil encontrar en toda metáfora insular la representación del síndrome de la claustrofobia y, a veces, el malestar por la certeza de la incomunicación (Bueno 2001). La clausura es una de las notas características de las islas –reales o alegóricas– que alteran el lenguaje. Este, por su parte, remite siempre a una diferencia cuando se inscribe en otra realidad, ya sea utópica o distópica como ocurre en el espacio cerrado (insularizado) de la novela de Virgilio Piñera. Tal diferencia remite a la crítica que la imagen ficcional dirige a la realidad exterior.

En el caso de *Presiones y diamantes*, la dificultad cotidiana de un individuo oprimido por el entorno se representa en un espacio cerrado y asfixiado por un poder invisible, donde incluso la comunicación se inmoviliza y pierde sentido. Buscar en el lenguaje lo que no está, distorsionarlo o anular sus funciones primarias son algunas posibilidades para rechazar el tiempo presente y escapar hacia una realidad alternativa.

4.3.2 La transferencia del miedo

El miedo a la comunicación es la primera fase del apoderamiento de la conspiración. A la manera de Tabo y Tota en *Dos viejos pánicos*, los personajes de la novela tratan de

personificar el temor que los está agotando, con el objetivo de matarlo, en vano. A propósito de esta pieza teatral, el propio Virgilio Piñera comenta:

El que tiene miedo de sí mismo produce y consume su propio miedo, es decir, se incomunica, se aparta de la sociedad. Al apartarse paraliza automáticamente toda posibilidad de acción. Metido en un callejón sin salida, sólo le queda el juego estéril con su miedo. Es una personalidad dividida: una parte lo transmite y la otra lo recibe (Zalacaín 1985: 69)

Esta circunstancia se halla en la mayoría de las ficciones piñerianas. Varios de sus cuentos comienzan por una declaración de miedo¹¹¹. Sin embargo, como explica Aída Beaupied (2012), no es un miedo del que el sujeto sea consciente, sino un miedo cuya represión les hace a los hombres avanzar, en palabras de Ortega y Gasset, «como sonámbulos [...] sin tener la más ligera sospecha de lo que les pasa» (Ortega y Gasset 1966: 240). Es un miedo que no se puede arrancar de la existencia misma del hombre piñeriano, quien, en cada historia, lo enfrenta con estrategias diferentes, siempre inútiles. Una de estas es la ‘transferencia’, término psicoanalítico que Beaupied toma prestado de Ernest Becker (*The Denial of Death*, 1973), o sea transferir ese poder horrible a otro ser humano (a veces incluso a otro objeto), al cual, en la historia, se le otorga la capacidad de controlar y combatir esa fuerza aniquiladora (Becker 1973: 145). Es la domesticación del terror, sobre todo el terror de la muerte en los sujetos fuertemente conscientes, como los personajes de la obra piñeriana.

En el cuento «La caída», por ejemplo, la transferencia se representa en la excesiva premura que los dos alpinistas muestran el uno hacia el otro. Durante el despeño –circunstancia dramática enfatizada por una prosa rápida, con escasa puntuación– los dos protagonistas piensan únicamente en proteger y salvar cada uno los miembros del otro. En *Jesús*, la comunidad ‘depende’ de la creencia errónea en que el barbero Jesús García pueda hacer milagros y transfiere a él sus miedos y sus esperanzas. En «El balcón» ocurre una situación parecida: las aflicciones de todo un pueblo se transfieren a la figura de un hombre que, desde el décimo piso, sostiene en sus brazos a la gente para que se olvide de sus penas. En «La gran escalera del Palacio Legislativo» la extrema felicidad que el

¹¹¹ «Siempre tuve un gran miedo: no saber cuándo moriría» («El que vino a salvarme»); «Tempo mortalmente a la risa» («La risa»); «He preguntado al hombre que me lustra los zapatos si no tenía miedo de sí mismo» («El enemigo»).

protagonista persigue se alcanza únicamente subiendo y bajando una gran escalera. Todo estas ‘maniobras’ resultan inevitables y ficticias al mismo tiempo para los personajes piñerianos, puesto que el mundo (la isla asfixiante) en que habita el sujeto no va a cambiar. El hombre, aterrorizado, no cae en una actitud pesimista, sino que se reinventa, dando «vueltas en círculos confundido, cautivo» (Beaupied 2012: 54). Esto se debe al peso de la realidad que se manifiesta de manera ineludible en la obra del autor y que nunca derrota al sujeto. Ya en los años 40, el yo lírico de *La isla en peso* expresaba con lucidez el significado del existir en la isla de Cuba:

Es la confusión, es el terror, es la abundancia,

[...]

El horroroso paseo circular,

el tenebroso juego de los pies sobre la arena circular,

[...]

¡Nadie puede salir, nadie puede salir!

[...]

Bajo la lluvia, bajo el olor, bajo todo lo que es una realidad,

un pueblo se hace y se deshace dejando los testimonios:

[...]

un pueblo desciende resuelto en enormes postas de abono,

sintiendo cómo el agua lo rodea por todas partes,

más abajo, más abajo, y el mar picando en sus espaldas (Piñera 1943: 3 - 13).

La dirección emprendida por los sujetos piñerianos se inserta también en lo que Anna Freud llamaría la técnica defensiva de la proyección, esto es, el proceso por el que el individuo coloca fuera de sí, en otra cosa o persona, ciertas ideas molestas y las incluye en el mundo externo, para encontrar alivio en medio de un conflicto que está sufriendo (Freud 1954: 60).

En *Presiones y diamantes*, la ‘trasferencia’, o proyección, se realiza a través del método de la hibernación del cuerpo. La segunda fase del apoderamiento de la conspiración es, efectivamente, el encogimiento, es decir la preocupación de las personas por ocupar el menor espacio posible en el mundo para defenderse, como le explica Henry al protagonista. El presionador sigue siendo una entidad invisible, pero fuertemente advertida, hasta el punto de que el individuo opta no solo por el silencio, sino también por un ‘retiro’ físico, como le ocurre a Cora:

[...] en casa de Cora los nuevos tiempos entraron de golpe por la puerta del salón. Hubo que recibirlos. Recuerdo que Cora [...] empezó a encogerse, a replegarse, terminando por echarse las faldas sobre la cabeza. Con la rodillas pegadas en la frente parecía un feto en el claustro materno. [...] Entonces se puso de moda el encogimiento. [...] Dirías que todo eso es un solemne disparate. Esa gente comenzó a encogerse, su única preocupación era ocupar el menor espacio posible. (Piñera 1985: 249 - 250)

Los hombres comienzan a mostrarse enajenados y pierden el uso de la razón. Ningún acto repentino de desequilibrio se describe en la narración, porque el ofuscamiento de los sentidos afecta al cuerpo y al lenguaje y convierte a la comunidad en un conjunto indistinto de autómatas. En un primer momento llega el encogimiento, después los hombres eligen la congelación de sus cuerpos para seguir viviendo, pero de manera ‘protegida’ y «sin problemas», especifica Henry. El doctor Gil, «buen psiquiatra y mejor congelador» (263), es quien se ocupa de la hibernación artificial de las personas, el hombre al cual se le adjudica la capacidad de hacer la existencia más ‘comfortable’, con un proceso entre la vida y la muerte. En el edificio Club 86, el hombre muestra al protagonista cómo suele organizar ese viaje temporal, absurdo y grotesco a los ojos del joyero, ordinario para los demás, dado que todos lo consideran solo como un «vivir de un modo distinto» (264). La sumisión que padece la comunidad se exaspera hasta el final, en un proceso *in crescendo* en el que el carácter grotesco de la defensa colectiva parece no tener límites. En el último capítulo, de hecho, el narrador describe una escena tragicómica: en el salón de fiesta que acogía los ‘silenciosos’ jugadores de canasta ahora más de quinientas personas se hallan sentadas en unas especies de fundas de nylon. «Al menos, el bloque de hielo era negativo, –confiesa el protagonista– , pero no carecía de cierta poesía. Ahora viéndolos en sus condones llegué al convencimiento de su íntimo sentir: eran la reducción a lo grotesco por lo grotesco. No eran otra cosa que payasos de ellos mismos» (Piñera 1985: 327).

La reducción a muñecos caricaturescos parece responder al proceso de negación de la realidad que Anna Freud adscribe al sujeto en una situación de fuerte angustia. Todo lo que provoca malestar se trueca en un objeto ridículo y revela su carácter obsesivo y jocosos a la vez, puesto que toda tentativa de acercarse al mundo externo con seriedad le provoca inquietud (Freud 1954: 101). Este proceso se vincula, sin duda, a la ruptura con la seriedad que Piñera propone a menudo en sus textos y que resume el concepto del ‘choteo’

formalizado por Jorge Mañach. El autor lo emplea con algunas diferencias, aunque nunca lo llama de este modo. Para él, se trata más bien de un «saludable principio» que equilibra y limita tanto lo doloroso como lo placentero, puesto que «no existe nada verdaderamente doloroso o absolutamente placentero» (Piñera 1960: 9). En las ficciones piñerianas – recuerda Andrew Bennet– esta estrategia no remite a ninguna ideología política (elemento clave en la teoría de Mañach), sino que es una medida de resistencia y de supervivencia (Bennet 2015: 53)¹¹². En ella también se puede leer un reflejo de la situación de abandono y soledad en que se sienten los personajes, que, por lo tanto, confían únicamente en sí mismos. «En medio de tanta confusión, ¿con quién contar? – Piñera se pregunta a este propósito– Y la respuesta era la reducción al absurdo: consigo mismo, y digo reducción al absurdo pues el ser humano que sólo cuenta consigo, está atado de pies y manos» (Piñera 1960: 13). La conducta y los (pocos) diálogos de los personajes de *Presiones y diamantes* son ejemplares en este sentido, sobre todo porque exacerban esa ‘reducción al absurdo’ señalada por el autor. Un fragmento de la conversación entre el protagonista y su mujer muestra la «naturaleza dual» (tragicómica), –en palabras de Bennet–, con la que se habla del ‘viaje temporal’ en pedazos de hielo:

(mujer) - Si es cierto que nos invitan, nada perdemos con probar. A lo mejor le cogemos el gusto al viajecito.

(protagonista) - ¿Me quiso hacer una broma? ¿Hablabas en serio? Le pregunté.

(mujer) - Muy en serio. Si un rico puede meterse en un ténpano, ¿por qué no me metería yo? En cambio, ellos se echarían a temblar si tuvieran que lavar los montones de ropa que yo lavo. (Piñera 1985: 266)

Los personajes encuentran un método alternativo para escapar de la presión asfixiante y se ‘reinventan’, sin caer en el pesimismo o en la renuncia. Al igual que Teodoro de *El conflicto*, el protagonista de «El viaje» o el pueblo de «La carne», la comunidad de *Presiones y diamantes* ‘reinventa’ su existencia. No importa si esta elección desemboca en una realidad grotesca, lo importante –como ya señalaba Piñera en el ensayo «De la destrucción»– es intentar hacerlo y superar los límites impuestos, a la manera de Sísifo.

¹¹² Por primera vez Piñera se refiere a este artificio narrativo en relación con la escritura de *Electra Garrigó*: «Escribí *Electra* en 1941. En dicho año estábamos bien metidos en la frustración, nada anunciaba la gesta revolucionaria. En ese año Fidel tenía quince, Batista era presidente, y la malversación, material y moral, daba su “re” sobregado. Se ha dicho, y con justa razón, que mi teatro es de evasión. Como todos los cubanos yo evadía la realidad, y no tanto le evadía como le hacía resistencia a través del elemento cómico apuntado» (Piñera 1960: 11).

De hecho, cuanto más existen límites que proceden del mundo externo, más se percibe la amenaza de la actitud ‘choteadora’. El carácter tragicómico o absurdo que esta puede asumir, además, enfatiza la libertad absoluta del sujeto piñeriano, con la cual se condena lo que Mañach define «toda exigencia disciplinal» (Mañach 1955: 108). Una libertad que, sin embargo, se inserta en el juego de poder que la presión ejerce de manera invisible. Los cuerpos congelados remiten a la imagen de la carne del cuerpo que, como se ha señalado, es recurrente en la ficción de Piñera por ser un campo donde se inscriben varios significados. Se ha observado cómo, en la novela, la carne del cuerpo se presenta como un elemento salvífico, a través del cual el individuo puede ‘elegir’ un camino distinto, fuera de peligro, a pesar de que parezca terrible. Sin embargo, el tema se plantea desde dos perspectivas diferentes, la del protagonista, quien rechaza ese tipo de salvación, y la de la comunidad. Al igual que en *La carne de René*, se examina la carne del cuerpo del joyero para controlar su calidad:

Por supuesto, el doctor pensaba que yo era un candidato al témpano. [...] Me dijo que yo era un tipo muy congelable. Me palpó en varios sitios. Levantó una pierna de mi pantalón. Hundió el dedo en la carne, me flexionó las rodillas. Acabó por decirme que podría comenzar con el viaje de los treinta días. (Piñera 1985: 263).

El tema de «Discurso a mi cuerpo» vuelve: según el punto de vista del joyero, el cuerpo se muestra como el enemigo íntimo del sujeto, el otro hacia el cual el hombre se contrapone, su yo disociado. Como subraya Carlos Cuadra, «el cuerpo es el “luciferino arcángel”, el demonio, atado a la tierra, o sea, a lo material, y, en última instancia, a la muerte» (Cuadra 2012: 345), mientras que el yo se identifica con la palabra en el texto, con la voz de los pensamientos sensatos e ingenuos. El yo de «Discurso a mi cuerpo», de hecho, ya fundaba esta separación: «tú eres una palabra y yo soy otra palabra, y así de nuestro matrimonio, sólo engendramos un hijo maldito que se llama la Contradicción: tercera palabra de la vida» (Piñera 1990a: 36). En esta dialéctica se construye no solo la historia de René, sino también la del joyero de *Presiones y diamantes*: allí donde el primero renuncia al mundo carnal y a sus contingencias en aras de la propia libertad, el segundo rechaza la propuesta de congelar su cuerpo en bloques de hielo o de meterlo en fundas de nylon, para perseguir un ideal superior, el de la vida con mayúscula. Por lo tanto, la palabra, que en la novela se concreta en la habilidad retórica del joyero (la arenga y sus continuas preguntas a los demás), representa la comunidad juiciosa (compuesta por

una sola persona) y acentúa la visión positiva del yo. Por el contrario, los que tienen miedo (la mayoría) eligen la reducción de sus cuerpos a bloques fríos e inmóviles, imagen que refuerza la interpretación de la carne como el elemento bajo e inhumano. Sin embargo, si en *La carne de René* –advierte Cuadra– la moral positiva del joven fracasa, porque será arrastrada por las tentaciones y las torturas físicas de la ‘Causa de la Carne’ (Cuadra 2012: 345), el camino del protagonista de *Presiones y diamantes* será incorruptible e íntegro hasta el final, en sintonía con el yo de «Discurso a mi cuerpo». Al igual que este, el protagonista de la novela se atreve a ‘divorciar’ del propio cuerpo y, divorciando de él, funda su camino en la libertad (también en la soledad) de sus palabras, recordando la actitud del propio Piñera, quien detestaba su cuerpo¹¹³.

4.2.3 *Rouge Melé* o la deformación del lenguaje

La imagen de los hombres presionados, encogidos en sí mismos y asustados por la cercanía del próximo remite a un aspecto clave que Henri Lefebvre destaca en su planteamiento sobre la experiencia de la alienación. El filósofo francés señala que el individuo entra en este ‘estado de limitación’ cuando se encuentra fuera del uso de sus facultades y se parece a un objeto (Lefebvre 2002: 206). Por eso la alienación siempre está asociada con una ‘otredad’, produce cambios en la persona y la arranca de su yo¹¹⁴. Es un acontecimiento que provoca ciertos efectos sobre la persona, sea esta consciente o no, y que mina, poco a poco, su proceso de realización cotidiana, como explica Michael Sheringham en un ensayo sobre el trabajo de Henri Lefebvre: «[...] alienation is the generic term for the obstacles to that realization» (Sheringham 2006: 135). En consecuencia, este estado lleva al sujeto a reprimirse en sus espacios y gestos más comunes.

En *Presiones y diamantes* se asiste a este estado de entorpecimiento y el efecto extremo producido por tal separación de la realidad afecta a la facultad lingüística de los personajes. Estos se convierten en unas especies de autómatas que pronuncian frases y palabras indescifrables. Se llegó así a la etapa final del apoderamiento de la conspiración, que, en

¹¹³ En su recuerdo, Arrufat afirma que Piñera «no estaba de acuerdo con su cuerpo. [...] Se consideraba, principalmente hacia su madurez, un hombre feo. De boca sin atractivo, flaco, mentón hundido y frente protuberante [...]. Si considerarse feo, tener una relación desacordada con su cuerpo, constituye una desdicha para cualquier ser humano, lo es más para un homosexual». (Arrufat 2012: 97)

¹¹⁴ «Alienation is a result of a relation with ‘otherness’, and this relation makes us ‘other’, it changes us, tears us from ourself and transforms an activity (be it conscious or not) into something else or, quite simply, into a thing» (Lefebvre 2002: 214).

última instancia, atañe al lenguaje, totalmente deformado en los capítulos IX y X. Después de la masticación de chiclets, del encogimiento, de la hibernación y la ‘conservación’ del cuerpo en enormes capuchas, el narrador relata el último disparate al que asiste:

Después del ocultamiento llegó, así de pronto, sin previo aviso, *Rouge Melé* [...] Llegó, como un nuevo ángel exterminador, segando la vida de los millones de palabras que nos comunicaban unos con otros. [...] haciéndonos víctimas de su terrible poder destructivo. Si en el principio fue el Verbo, en el final fue *Rouge Melé*.

Rouge Melé se me revelaba de pronto como la etapa final de esa conspiración. Rouge Melé equivalía a “Preparen, apunten, ¡fuego!” (Piñera 1985: 310 - 312)

El fragmento refuerza la interpretación positiva de la palabra y del discurso como expresiones capaces de identificar a un sujeto juicioso, y en esta lectura se acentua la distancia entre el protagonista y la sociedad en la que vive. La incomunicación se lleva a su extremo y se transforma, llegando a ser un lenguaje sin sentido, representado por dos palabras francesas, *Rouge Melé*, que resultan incomprensibles a las orejas del protagonista. Estas se pronuncian reiteradamente en numerosas ocasiones. El joyero, que es el emblema de la sensatez y del raciocinio, trata de argumentar los dos términos y de explicar los posibles significados. *Rouge Melé* podría ser un nombre de una calle, de un color de lápiz labial o de un color para pintores, incluso un título de una canción o el de un poema, una clave para comunicarse entre niños o entre científicos, una expresión de reproche de una madre a su hijo (Piñera 1985: 308 - 309). Sin embargo, sus reflexiones resultan vanas. En una sociedad donde todo ha perdido sentido, ninguna de las connotaciones descritas puede satisfacer e interpretar la realidad trágica.

Los límites de este espacio claustrofóbico se perciben aún más intransitables y represivos, a pesar de ser invisibles. Además de lanzar «significativos y expresivos Rouge Melé» (312), los personajes entrevistados por el protagonista (quien no renuncia a su interrogatorio) articulan otras palabras sin lógica alguna y que incluso resultan demenciales:

Pero no podía quedarme cruzado de brazos frente a este precadáver; érame preciso arrancarle una confesión u obtener una entrevista... Me revestí con una sotana imaginaria y empecé:

- ¿Quién dirige la conspiración?
- Rouge Melé.
- Dime tu nombre y apellidos.
- Rouge Melé.
- Abreme su corazón.
- Rouge Melé.
- Es poco, tu corazón desborda de secretos.
- Maunata lipchi fuel oil asquepec.
- Conforme. ¿Alguna otra cosa?
- Plexiglass.
- Arrepiéntete de tus pecados.
- a,b,c,d,e,f,g,h,...
- ¿Le temes a la muerte?
- Pjhenfhgdgs... (Piñera 1985: 312)

Las respuestas que le dan al protagonista parecen «oleadas de lenguaje en estado larval» (Álvarez Álvarez; González Mafud 2013: 84). Las dos palabras francesas tampoco tienen un sentido lógico en la traducción literal, fuera del texto: *rouge* significa ‘rojo’ y *melé* es el participio pasado del verbo *meler*, ‘mezclar’, ‘inmiscuir’. El único elemento evidente podría ser el carácter subversivo que supone esta expresión, al ser totalmente ilógica desde un punto de vista conceptual. Jesús Jambrina, en un breve comentario sobre la novela, se refiere a *Rouge Melé* y a su manifiesta alusión al nuevo predominio comunista en Cuba. La protesta civil del protagonista («no se conspira contra el Estado, contra la Religión, contra el Trabajo; no se conspira por el asalto al poder sino por el asalto contra la vida». Piñera 1985: 280) ha de considerarse, a juicio del crítico, una clara referencia a los ataques de la Revolución, a sus políticas contradictorias, a la disciplina que se aplicó a toda estructura económica, social y cultural. Si por una parte las clases intelectuales tuvieron varias posibilidades para expresarse ampliamente, por otra se inició una política prohibitiva hacia los aspectos de la vida social y artística para los que estaban vinculados a los centros de ocio y de placer, numerosos en los años 60 y 70 (Jambrina 2012: 165). Sin duda, los acontecimientos históricos vividos por el autor en primera persona, en la última década de su vida, influyen en su estilo y en la configuración de ciertas temáticas. Es probable, por eso, que el contexto político sobresalga más definido en esta novela con respecto a los trabajos anteriores. Sin embargo, lo que me parece interesante destacar es que el contexto de referencia adquiere relevancia en relación con el imaginario insular

del autor, que llega a su última y extrema representación narrativa en esta obra. Parece posible afirmar, por lo tanto, que la deformación del lenguaje a la que se asiste en *Presiones y diamantes* testimonia el drama de la incomunicación en un momento crucial en el discurso insular de Virgilio Piñera. La isla se percibe no solo como un espacio cerrado e impracticable, sino también habitado por «marionetas despersonalizadas y grotescas» –por utilizar una expresión de Selena Millares (1997: 240)–, símbolos de un entorno precario. En el prólogo de sus *Cuentos fríos* Piñera ya anticipa estas inquietudes:

[...] 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 1956: 7).

El lenguaje se convierte en la nueva –y última– perspectiva desde la cual el autor replantea sus preocupaciones cardinales. La suspensión del acto comunicativo podría vincularse a una visión exacerbada del entorno social, donde todo discurso resulta vano, puesto que no queda ni un solo interlocutor juicioso. De hecho lo que falta no es la palabra, sino su coherencia, su utilidad para establecer relaciones humanas y conversaciones ordinarias. Esa suspensión comunicativa interrumpe el mecanismo vital del espacio que habita el protagonista narrador, como un corte, una quiebra profunda e inexplicable. En este momento de la historia, ante su mujer también transformada en autómatas, la confesión del protagonista es una de las más dramáticas de la novela: «Qué te han hecho, pobre Julia... Y yo también me preguntaré: Qué me han hecho. Es una broma pesada que me vea reducido al triste papel de locutor de una ciudad súbitamente enmudecida» (Piñera 1985: 316). En el lenguaje se observa la violencia intangible que, desde el exterior, de repente sacude a la colectividad y provoca desorden. La conspiración triunfa, pone a los hombres en un estado de enajenación y los transforma en criaturas débiles, despojadas del principal vehículo de comunicación¹¹⁵. La novela representa el desplazamiento que sufre toda víctima de una violencia, sirviéndose de lo que LaCapra define «escritura diseminatoria», dado que el sujeto se muestra «desarticulado, desgarrado y fragmentado en un discurso radicalmente descentrado» (LaCapra 2005: 48).

¹¹⁵ Tal vez en esta falta de comunicación sea posible leer el eco de varias censuras efectuadas de repente durante el nuevo gobierno revolucionario, en primer lugar la del cortometraje *P.M.* de Sabá Cabrera Infante, en 1961.

En esta línea los críticos que han investigado sobre la producción teatral de Piñera han relacionado su escritura a la de Ionesco. En particular Daniel Zalacaín ha observado que el autor cubano se acerca a lo que Ionesco llama «la tragedia de la lengua», o sea, la falsedad del lenguaje automático y de las palabras vacías de contenido, que producen un resultado demoledor (Zalacaín 1980: 31).

Las piezas escénicas de Piñera se han comparado a menudo con la problemática existencial puesta en escena no solo por Ionesco, sino también por Franz Kafka, sobre todo en lo que se refiere al miedo y a la locura que reducen al hombre a un ser ínfimo (Millares 1997: 240). Cabe recordar que la metamorfosis de Gregor Samsa en un insecto parásito se traslada a la ficción piñeriana en la imagen recurrente de las cucarachas. Estas presencias se asocian a la rebelión del sujeto contra una situación alienante, que permite ser enfrentada solo en la ilusión de una circunstancia figurada (como la imaginación de ser una cucaracha, en el cuento «Cómo viví y cómo morí», o de luchar contra ellas, como hace Luz Marina en la obra *Aire frío*).

La novela pone en escena la correspondencia entre una crisis de valores –que remite evidentemente a lo que advierte el propio autor en la isla– y el lenguaje fragmentado con el que se expresa la mayoría de los personajes. La repetición obsesiva y molesta de *Rouge Melé* acentúa la soledad del protagonista y, al igual que la fórmula *I would prefer not to* de Bartleby de Melville, anuncia el largo silencio en que va entrar el hombre. *Rouge Melé* indica la carencia de referencias exteriores (sociales, culturales, personales), puesto que efectúa un cierre frente a las dinámicas de las prácticas humanas. En una sociedad las palabras designan cosas, lugares y acciones, de acuerdo con varias convenciones y presupuestos, y la presencia de los interlocutores hace posible formular preguntas, razonar y ponerse en contacto con el prójimo. *Rouge Melé*, en cambio, excluye toda alternativa y abre lo que Deleuze llama ‘una zona de indeterminación’ en la cual las palabras no se distinguen. Al mismo tiempo, estas dos palabras ‘desactivan’ aquellos actos del habla mediante los cuales un jefe puede dar órdenes, un amigo puede hacer preguntas o un hombre puede hacer promesas (Deleuze 2000). Si los personajes entrevistados por el joyero se negasen a contestar aún podrían ser reconocidos como rebeldes y ser clasificados en un tipo social concreto. Sin embargo, *Rouge Melé* no se refiere a ninguna realidad o acción humana específicas, pero el vacío del lenguaje a que remite señala el carácter indecible de la sumisión psicológica sufrida. Esta se muestra tan

demoledora como para embestir contra una de las esferas más íntimas del individuo, su facultad expresiva.

Por ende, además de las coincidencias que la obra piñeriana establece con temáticas existencialistas, a menudo estudiadas, en este texto parece posible encontrar similitudes con aquellos escritores que, después de los conflictos mundiales, tratan de relatar la violencia mediante estrategias originales (Reati 1992: 33 - 34). Los arquetipos literarios tradicionales ya no son suficientes para el espectador moderno, expuesto a varias represiones y limitaciones en su cotidianidad. Fernando Reati, en su lectura de Lawrence Ries (*Violence in Contemporary Poetry*, 1977), señala la importancia de que el escritor moderno no deje su papel de denunciante, pero debe relatar la experiencia vivida de manera ‘poética’, o sea, sin apelarse a la representación mimética, que ya no funciona, y buscar estrategias ficcionales inéditas. Si las nuevas formas de violencia parecen al principio irrepresentables, ya que el hombre no se deja conmocionar, el escritor debe encontrar una fórmula alternativa para lograrlo (*ibidem*).

La censura y las limitaciones que Virgilio Piñera aguantó en los años revolucionarios son la forma de violencia contra la cual trata de enfrentarse. Sintió el periodo de su ‘muerte civil’—en palabras de Arrufat— como una violencia hacia su persona, como una muerte en vida que lo vaciaba todo (Arrufat 2012: 85). La subversión del lenguaje, por lo tanto, constituye la estrategia, desplazada y alegórica, con la que el autor comunica una situación amarga en la última producción. No es casualidad, como se ha señalado, que la obra teatral de Piñera haya sido hasta ahora el ámbito privilegiado de los críticos para analizar la alteración del logos que también emerge en *Presiones y diamantes*. Me refiero sobre todo a las piezas de la última época de producción, entre las cuales están *Ejercicio de estilo. Tema: nacimiento de palabras*, *El encarne* (ambas estrenadas en 1969) y *El trac* (escrita en 1974, nunca estrenada). En *Ejercicio de estilo* ya el título sugiere el eje principal de la pieza, o sea, los mecanismos de creación lingüística, presentados por el autor con profunda ironía. Puras combinaciones de sonidos componen la mayoría de las conversaciones del texto, que representan concretamente el surgimiento del lenguaje en el teatro (Álvarez Álvarez; González Mafud 2013: 84):

ACTRIZ. (Cayendo de rodillas, abre las piernas y hace, con la cabeza y los brazos, los movimientos del que está por ahogarse) HEMO. HEMO. (Pausa.)
RRAGIAHEMOSTÁTICA, HEMOSTASIS, HEMORROISA, (Pausa.)
CATAHEMO, CATARRAGIA, CATAANGRERRAGIA, CAYARATA,

(Pausa.) CATAFRAGIO, CATANAUFRAGIO, NAUFRARRAGIA,
HEMORRAGIA, HEMONAUFRAGIA.

VOZ. ¡Contracción!

ACTRIZ. A. EL. AL. DE. EL. DEL. PA. AR. PAR. CON. AR. AONAR. TRAC.
ON. TRACON. CIO. AR. CIOAR. (Piñera 2006: 551)

En *El Trac* Piñera propone un juego lingüístico parecido. El texto se compone del monólogo de un solo actor que, en palabras de Rine Leal, se reduce a «la yuxtaposición de estados afectivos» (Leal 2006: XV), que Piñera llama «ejercicios». Al principio de la obra el autor explica: «los ejercicios serán creados por el Actor en el momento mismo de la representación, como parte de su situación afectiva en el desarrollo de la pieza» (Piñera 2006: 675). En este caso se experimentan las posibilidades del lenguaje en relación con su concepción del teatro, como lugar donde actúan y juegan máscaras alternas y coexisten simultáneamente distintas personalidades (Leal 2006: XVI). En un pasaje del texto el actor se hace portavoz de esta teoría, que también remite a un pensamiento básico del propio Piñera para considerar la literatura (más precisamente, las estrategias ficcionales) un ‘escudo vital’ contra las amenazas ajenas y un campo abierto para toda experimentación, incluso a nivel gráfico: «No/ no/ es/ un/ santo/ es/ tan/ sólo/ un/ hombre/ con/ todas/ las/ complejidades/ que/ implica/ serlo./ Y/ como/ todos/ los/ hombres/ éste/ tiene/ sus/ máscaras/ con/ las/ cuales/ se/ defiende» (Piñera 2006: 676). Más adelante, tal concepción del propio autor se explicita: la invención del raro juego lingüístico propuesto por el actor constituye, en efecto, solo un motivo para comenzar a ser él mismo, investigar sobre sí mismo de manera original, abandonando juegos ajenos. El hombre afirma: «Si hasta ahora yo he sido los otros, en lo adelante tengo yo que ser yo. El juego que voy a crear será de tal naturaleza que yo me reconoceré en el juego al fin como yo mismo» (677). Son estas unas frases clave, a mi juicio, para entender el cambio de actitud que Piñera propone con el personaje de *Presiones y diamantes*, en relación con su entorno y también con respecto a las ficciones anteriores.

A pesar de que el protagonista se percibe como un prisionero en un espacio dominado por la degradación vital, como en medio de un vórtice, no muestra ninguna transformación relevante, física o subjetiva, en el nuevo contexto ‘disparatado’. Corre el riesgo de ‘perdersé’, de solidarizarse con la colectividad y caer en el juego de la conspiración, pero no lo hace. Al contrario de René que finalmente decide ceder a las tentaciones de la carne

o de Sebastián que continua cambiando de casas y de empleos, a costa de no meterse en compromisos, el joyero quiere preservar su refugio para expresarse a su manera, aunque el mundo circundante le parezca irracional. Ante la pesadilla del absurdo, el sujeto retrocede, permanece (inesperadamente) tal como es y –como sugiere Jambrina en el análisis de los poemas piñerianos de los años 60–, busca una nueva comprensión del mundo (Jambrina 2012 : 158), que excluya la posibilidad de homologarse.

Al final de la novela, el joyero recibe una carta, en la que se le ofrece la posibilidad de salvarse, es decir, de unirse al ejercito de ‘encapuchados’, puesto que un «Don Quijote solo nada puede frente a millones de antiqijotes» (Piñera 1985: 323). Es evidente la función de la metáfora del Quijote que ya anticipa su derrota frente a la conspiración, pero esto no le desanima. Entiende que la única salida es personal e íntima y por eso no escapa. Es consciente de que el precio que tiene que pagar es alto, es el silencio del mundo entero y su soledad. Aquel silencio que también rodea al actor de *El Trac* al final de su juego: «La voz se va convirtiendo en murmullo hasta su extinción» (Piñera 2006: 682). Comenzando una campaña a favor de la vida con mayúscula, el protagonista representa la responsabilidad civil que el hablante piñeriano de los años 60 muestra ante los acontecimientos históricos y la nueva posición que elige. En un poema de 1962, «Nunca los dejaré», el yo lírico parece anticipar la figura del joyero de *Presiones y diamantes* en su salida por la calle y en la lucha para salvar la comunidad: «Nunca los dejaré –decía en voz baja; / aunque me escupan, / me quedaré entre el pueblo» (Piñera 1998: 270). Al igual que el propio autor, quien tuvo varias ocasiones para alejarse de su país, el sujeto del poema decide quedarse en su patria por encima de los obstáculos, en sintonía con lo que hace el protagonista de la novela¹¹⁶. El conflicto entre el personaje y la realidad circundante aún persiste, pero, si antes sus precursores no veían esperanzas (René y Sebastián), ahora el joyero las vislumbra, o, mejor dicho, quiere alimentarlas. A la salida del edificio donde todos se han tapado con las fundas de nylon, el hombre confiesa: «Me faltaba el tiempo para estar en la calle. Necesitaba ver las estrellas» (Piñera 1985: 329). Las fronteras de la isla no dejan de ser percibidas como muros asfixiantes y de acentuar el desengaño existencial que el autor comunica sobre todo después de 1959, pero el personaje piñeriano de la novela analizada se dispone para reconciliarse con su entorno,

¹¹⁶ Después de varias estancias en Argentina y un viaje a Europa en 1961, Piñera quiso volver a Cuba definitivamente. Cabrera Infante recuerda el regreso del autor en estas palabras: «A su regreso [...], Virgilio, que conocía bien a sus griegos, cometió un acto de hybris: besó la tierra colorada del aeropuerto de La Habana como si fuera una alfombra roja» (Cabrera Infante 1996: 248).

según su juego personal. El resultado final de este proceso se leerá en la producción poética de Piñera de los años 70 (por ejemplo «Isla»), fruto de la profunda decepción sufrida después de su exclusión de toda participación en los cambios políticos y culturales del país. En esa época percibirá aún más fuerte aquella violencia efectuada contra su identidad de intelectual cubano. En el género novelístico, en cambio, el autor no llega a ofrecer un desenlace de este tipo, pero deja entrever un camino en construcción. Sin posibilidad de tomar parte en la historia, la cultura y el arte de su país, en su última novela otorga al lenguaje una fuerza destructiva y creativa a la vez: destructiva, porque convierte a todo un pueblo en un conjunto indistinto de figuras despersonalizadas; creativa, porque al joyero, el único ser humano cuerdo, se le otorga el papel de conceder fe a la posteridad. Al él solo se le ofrece la posibilidad de relatar la historia y, por eso, de seguir viviendo, a través de la escritura (de la literatura), la única actividad que, a juicio del propio Piñera, podía ser salvífica en una vida miserable.

Conclusiones

Los versos de Virgilio Piñera de 1943 «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» son, sin duda alguna, proféticos por lo que respecta a su sentimiento de la insularidad. La crítica especializada coincide en opinar que este poema es clave en toda la obra piñeriana, porque «nutre y fundamenta lo mejor de su creación dándonos las claves para su comprensión global» (Reinaldo Arenas 2002). Cabe subrayar, por ende, que a partir de este poema ha sido posible acercarse al pensamiento del autor y llevar a cabo una investigación acerca de un concepto tan amplio y versátil no solamente en las letras cubanas, sino también en las literaturas del Caribe. Sin embargo, el verso de *La isla en peso* que, a mi parecer, resulta emblemático en el imaginario insular del autor es otro, y se halla más adelante, en la misma estrofa: «¿Qué trajo la metamorfosis?» (*La isla en peso*, 1998: 33).

En el poema el término ‘metamorfosis’ se refiere a los cambios históricos recordados por el yo lírico por haber destruido la esencia típica insular del país, acontecimientos cruciales que determinan la percepción de una isla claustrofóbica, triste y corpórea. A la cuestión «¿Qué trajo la metamorfosis?», el poeta contesta con la descripción de imágenes de su isla lúgubres y caóticas, pero reales y cotidianas. La pregunta es clave, además, porque se puede extender a la trayectoria de la insularidad de Piñera en general, que sufre cambios a lo largo de su producción. Esta investigación se ha propuesto darle respuesta en el marco de una selección más amplia de textos y mediante parámetros críticos definidos. Del análisis de la perspectiva insular en la obra piñeriana se deduce que esta sugiere alegorías múltiples. La metaforización de la isla, en sintonía con otras estrategias discursivas elegidas por el autor y que se alejan de las propuestas hegemónicas contemporáneas, sigue un camino nuevo y temerario.

Por esta razón, antes de abordar el trabajo de Piñera, ha sido necesario ubicar su producción dentro de las cuestiones que, en los años 30 y 40, eran compartidas por los escritores cubanos y se referían a la identidad nacional y, más concretamente, a la búsqueda de una ideología que expresara el sentimiento insular cubano. Estas aportaciones han sido insertadas dentro del ámbito del pensamiento crítico cubano de época más reciente. A su vez, los estudios de la isla no pueden prescindir del contexto más amplio de las literaturas y de los estudios críticos caribeños que abarcan el tema.

Esta inmersión gradual ha permitido construir alrededor de la obra piñeriana un conjunto de referentes útiles para entender el diálogo que el autor cubano establece no solamente con sus contemporáneos, sino también con la tradición. Lo que resulta es una ruptura con los planteamientos hasta entonces ofrecidos, como podía esperarse de un escritor irreverente. Esta condición revela su incomodidad en una época cultural en que, a sus ojos, el intelectual se alineaba con la mayor parte de los modelos y apuntaba a dibujar – especialmente desde un nivel formal y lingüístico– la imagen de una isla armónica, tanto en sus expresiones literarias, como en sus vicisitudes históricas.

El trabajo ensayístico del autor ha sido fundamental para entender sus inquietudes históricas y estéticas, las múltiples relaciones intelectuales con sus contemporáneos (en Cuba y Argentina) y ha sido una fuente inagotable para analizar su rotunda actitud frente a la literatura y al papel del escritor en la sociedad de las letras. Ensayos como «El País del Arte» o «Cuba y la literatura» conducen al lector hacia el meollo de su pensamiento crítico, que se puede rastrear en cada género literario cultivado: originalidad en el proyecto ficcional, descripción fría de los hechos relatados, alejamiento de cualquier norma establecida o adorno lingüístico que puedan ocultar el mensaje directo del texto, voluntad de desacralizar, a través de la sátira, todo discurso (sea de matriz ideológica, religiosa o sociológica) que procure explicar la realidad de modo ordenado y racional, o pretenda fundar cultos, mitos o dogmas de cualquier naturaleza. Desde esta perspectiva, centrando el interés en textos específicos para comprender las tendencias que Piñera establece, el análisis de los menos estudiados (cuentos y poemas, en particular) ha ampliado las posibilidades de recepción crítica. El estudio del ensayo «De la destrucción», además, ha sido decisivo para acercarse a la organización insólita de sus mundos imaginarios.

El texto «De la destrucción», remitiendo a la autenticidad primordial que subyace tras su idea de literatura, funciona como metodología crítica para leer la poética piñeriana de la contradicción, de la destrucción y de la creación que necesariamente se debe generar después. La ruptura con los códigos solo es la primera fase en el complejo proceso de inventar, de escribir. Piñera es un intelectual interesado en problematizar, en escrutar la realidad insular en todas sus partes, en cuestionarla donde hay incoherencias y paradojas, para encontrar en ella el lugar y la posibilidad para crear algo nuevo. A partir de estas premisas se ha podido indagar en la geografía insular del autor.

Piñera inaugura otro lado de la «cubanía» –para tomar prestado un término de Virgilio López Lemus (2002: 142),– una cubanía que resulta transfigurada por los varios tipos de aislamiento (geográfico, cultural, social) percibidos por el autor en distintas etapas de su vida. La percepción insular de la que él se hace portavoz se configura a través de elementos y temas nunca hallados en la literatura cubana. En este sentido, su proyecto se muestra circunstancial, escéptico y vulgar con respecto al discurso dominante de la época, monumental y romántico, para retomar el contraste propuesto por James J. López (2012: 96).

En el presente trabajo estos elementos se analizan especialmente en la prosa, para estudiar cómo el autor asedia la representación insular y con cuáles instrumentos. En primer lugar, se deduce que el espacio insular (físico o social) se manifiesta poco apropiado para el sujeto marginado y por eso se convierte en objeto de rechazo o reinvención (piénsese en Flora, en Sebastián, en René, en los protagonistas sin nombre de los cuentos «El viaje» y «La gran escalera del Palacio Legislativo»). En segundo lugar, el cuerpo desmembrado, y todas las lecturas que se desprenden de su ilustración, constituye un acto de ruptura hacia la imagen de un sujeto íntegro y acabado. El sujeto isleño dibujado por el autor se presenta deformado en su carne, pero también esta deformación viene a ser un método para encontrar su propia dimensión personal en medio de un contexto adverso. En tercer lugar, la comunicación entre los personajes es otro objeto de destrucción. Desde la producción de los sesenta, esta se muestra totalmente alterada en el entramado narrativo de las obras, hasta convertirse en un lenguaje carente de sentido.

La novela de 1967, *Presiones y diamantes*, ha sido elegida como el texto en prosa que mejor representa la exasperación de todos estos rasgos, al haber sido concebido en la última década de producción. Es también una obra en la que el cambio del discurso insular de Piñera (la metamorfosis citada) emerge de manera evidente con respecto a las dos novelas publicadas antes. Las fronteras del agua por todas partes, siempre advertidas por el autor como limitadoras en todo tipo de realización personal del individuo, se transfiguran, hasta transformarse en muros invisibles entre los mismos seres humanos. La gran conspiración contra la Tierra relatada en la novela es peligrosa porque lleva al despoblamiento de la misma, pero inexplicable e inaprensible. El encogimiento físico, el ocultamiento, el rechazo a comunicarse son los efectos de un aislamiento que alcanza formas exacerbadas. Son las distintas fases de una ‘presionofobia’ que se propaga entre los personajes y que los convierte en sujetos solitarios. Se puede hablar, sin embargo, de dos tipos de soledad: la del protagonista, que lucha y resiste, y las de los demás, que

sucumben. La diferencia es sensible, como afirma el propio joyero, personaje principal: «ellos están solos entre sí, yo estoy solo conmigo mismo» (Piñera 1985: 316).

Se asiste, por lo tanto, a una soledad ‘duplicada’. Piñera no solo construye un personaje (de la misma manera que ocurre en *La carne de René* y *Pequeñas maniobras*) paradigma del individuo que muestra, en sus acciones, las consecuencias de un aislamiento forzado, sino que lo coloca en una comunidad alienada. Además, si el resto de la sociedad poco a poco logra tener acceso al espacio ‘apartado’ donde viven René y Sebastián, abriendo una mínima posibilidad de comunicación, en *Presiones y diamantes* incluso esta solución queda excluida. El joyero no tiene más remedio que aceptar esta condición, a pesar de su obstinación en rebelarse, sufriendo una marginación sin precedentes, que atañe a las relaciones interpersonales y a su misma vida. En un sistema que asemeja al modelo del panóptico de Foucault, el autor presenta a dos prototipos de un sujeto sometido por un poder invisible. Si por un lado está el único hombre juicioso que hace lo posible por restablecer el orden, por otro está el resto del mundo, con sus automatismos absurdos y paradójicos, que llevan a la anulación de las funciones vitales. En este mundo trastornado, el cuerpo de los personajes sufre otro asedio por parte del autor: no está desmembrado – que siempre es una forma de reinventarlo porque todavía existe–, sino que está congelado y tapado en enormes fundas de nylon. Se le quita, así, su esencia y su utilidad.

El lenguaje es el último objeto destruido por este sistema. Las ‘presiones’ de las que huye la sociedad provocan inercia, miedo y desilusión entre los personajes y la comunicación entre ellos se pierde. Estas son la alegoría de la «confusión conceptual» relatada por Piñera –por decirlo con la expresión de James J. López (112)–, como estadio final de un aislamiento extremo. En su habitual experimentación lingüística, con el propósito de encontrar formas de expresión siempre nuevas, lejos de modelos literarios, filosóficos o artísticos, en esta novela el autor llega a concebir una frase que en sí carece de sentido, pero que expresa el inmovilismo en que ha transformado la situación. El *Rouge Melé* se difunde rápidamente como la única frase que los personajes dicen y anticipa la idea planteada por el autor en el ensayo «Contra y por la palabra» dos años más tarde, en 1969. En este trabajo Piñera opina que el lenguaje «en su etapa de fosilización, habiendo alcanzado el punto más alto en su desarrollo, ha dejado, por su misma funcionalidad, de ser operante. Y cuando un lenguaje se hace inoperante, deja de ser un medio de comunicación entre los hombres» (Piñera 1994: 266 - 267). Lo que siguen son solo palabras muertas, que no expresan nada y que causan la «petrificación del pensamiento»

(267). La propuesta de Piñera, en esta versión extrema que ensaya ya en la novela *Presiones y diamantes*, es la invención de un nuevo lenguaje, desprovisto de sentido lógico conocido. Una disposición, a juicio del autor, que abrirá nuevas posibilidades de expresión, «insospechadas a la mente humana» (268) y por este motivo anticipadoras de nuevas ideologías, nuevas filosofías, nuevas literaturas. Es esta la clave interpretativa que, a mi juicio, permite comprender qué arrastró la metamorfosis en el imaginario insular de Piñera, y que se vislumbra ya al final del último capítulo dedicado a la novela.

A partir de los años 40, cuando inaugura sus primeros poemarios, Piñera configura el horizonte de la isla como una larga línea que encierra y agobia o, como afirma Leonardo Padura, como una frontera que «no solo es geográfica (tierra y mar), física (sólido y líquido, sino también orgánica y espiritual (dentro y afuera)» (Padura 2015: 188). Desde esta perspectiva, el personaje de *Presiones y diamantes* tiene un papel distinto dentro de este círculo asfixiante con respecto a sus precursores, papel que denota un camino en construcción en el marco de la relación entre el sujeto y el entorno en el que vive. La producción lírica del autor de los años 70 será ejemplar. Piénsese en el poema «Isla» y en el compromiso del yo poético con su isla.

La novela del 1967, en cambio, es el único texto en prosa que abre este proceso, el cual, quizás, podrá reservar otras posibilidades de lectura investigando las colecciones publicadas póstumas (*Muecas para escribientes* y *Un fogonazo*, 1987). *Presiones y diamantes*, con su experimentación del nivel lingüístico, representa la etapa creativa de Piñera en que la distorsión de la realidad, en un contexto insular, alcanza las formas más desquiciadas. El poder del lenguaje funciona como la solución para sobrevivir, porque es el método adecuado para inventar nuevas ideologías, incluso nuevas islas. La propuesta original es que este se convierta en el instrumento de fuerza para los dos polos opuestos de la ficción piñeriana (de la isla): los que sucumben y el que resiste. *Rouge Melé* constituye el último grito de los primeros, mientras que al protagonista, el único hombre que continúa utilizando las facultades lingüísticas y comunicativas, se le da el papel de dar fe a la posteridad, a quienes leerán su historia: «Este pensamiento me anima a seguir viviendo. Mi última ilusión será confiar en la buena de fe los hombres» (Piñera 1985: 334).

Bibliografía de Virgilio Piñera

- Piñera, Virgilio (1956). *Cuentos fríos*. Buenos Aires: Editorial Losada
- _____ (2008). *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*. Madrid: Cátedra
- _____ (2001). «De la destrucción», *La Gaceta de Cuba*, n. 5, La Habana: UNEAC.
- _____ (1990a). «Discurso a mi cuerpo», en *Unión. "Especial: Virgilio, tal cual"*, año III, n. 10, La Habana, pp. 35-36.
- _____ (1968). *Dos viejos pánicos*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- _____ (1942). *El conflicto. Un cuento*. La Habana: Cuadernos Espuela de Plata.
- _____ (1968). «Gombrowicz por él mismo», en *Unión*, año IV, n. 1, pp. 115 - 126
- _____ (1998). *La isla en peso*. La Habana: Ediciones Unión
- _____ (2000). *La isla en peso. Obra poética*. Compilación y prólogo de Antón Arrufat. Barcelona: Tusquets Editores
- _____ (1943). *La isla en peso. Un poema*. La Habana: Tipografía García.
- _____ (1990b). «La vida tal cual», en *Unión. "Especial: Virgilio, tal cual"*, año III, n. 10, La Habana, pp. 22-35.
- _____ (1963). *Pequeñas maniobras*. La Habana: Ediciones Revolución.
- _____ (1985). *Pequeñas maniobras. Presiones y diamantes*. Madrid: Ediciones Alfaguara.
- _____ (1940). «Poesía y crimen». *Espuela de plata. Cuaderno bimestral de arte y poesía [La Habana 1939-1941]*, edición y prólogo de Gema Areta Marigó, Sevilla: Renacimiento, 2002.
- _____ (1994). *Poesía y crítica*, prólogo de Antón Arrufat. México: Cien del Mundo
- _____ (1944). *Poesía y prosa*. La Habana: Editorial Serafín García.
- _____ (2006). *Teatro completo*. Compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

_____ (2015). *Teatro selecto*. Edición crítica de Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar. Madrid: Editorial Verbum

_____ (1960). «Piñera teatral», prólogo a *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R., pp. 7 - 30.

Bibliografía general

Adsuar Fernández, María Dolores (2010). «La tragedia del inmovilismo o la libertad como resistencia», en *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Vol. LXXVI, n. 232 - 233, pp. 713 - 723.

_____ (2009). *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*. Universidad de Murcia: Editum

Aguilera, Carlos Alberto; Marqués de Armas, Pedro (2003). «La zorra y el erizo. Notas sobre política y lenguaje», en *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 28 - 29, pp. 287 - 290.

Aguilu de Murphy, Raquel (1989). *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*. Madrid: Editorial Pliegos

Aguirre, Mirta (1994). «Virgilio Piñera. *La isla en peso*. Un poema. La Habana. 1943», en *Gaceta del Caribe*. La Habana, n. 3, p. 30.

Ainsa, Fernando (2001). «Las ínsulas de ‘tierra firme’ de la narrativa hispanoamericana: entre la memoria y la esperanza». *La isla posible*, edición de Alemany Bay Carmen, Mataix Remedios, Rovira José Carlos, Mendiola Oñate Pedro. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482280880131519643846/p0000001.htm#I_0 (12-03-2016)

Aira, César (2001). *Diccionarios de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emece Editores

Alemany, Carmen (2013). «Algunas reflexiones sobre la poesía cubana de las últimas décadas a propósito de Virgilio Piñera», en Fuentes Vázquez, Manuel (ed.) (2013).

Insular corazón. Virgilio Piñera, 1912 – 2012. Tarragona: Publicaciones de la Universitat Rovira i Virgili, pp. 61 – 79.

Alonso, María Nieves; Blum, Andrea; Cerda, Kristov; Cid, Juan; Oelker, Dieter; Sánchez, Marcelo; Triviños, Gilberto; Villavicencio, Manuel. (2005). «Donde nadie ha estado todavía: Utopía, retórica, esperanza». *Atenea*, Concepción, n.491, pp. 29-56

Álvarez Álvarez, Luis (2012). «Presiones y diamantes o la angustia del ser», en *Cubaliteraria* (online). Disponible en <http://www.cubaliteraria.com/articuloc.php?idarticulo=15260&idcolumna=32> (03-09-2016)

Álvarez Álvarez, Luis; González Mafud, Ana María (2013). «Virgilio Piñera: las frases hechas parecen jueces graves y barbudos», en *Insular corazón. Virgilio Piñera, 1912 – 2012*. Tarragona: Publicaciones de la Universitat Rovira i Virgili, pp. 81 - 98.

Álvarez Bravo, Armando (1966). *Órbita de Lezama Lima*. La Habana: Ediciones Unión.

Anderson, Thomas F. (2006). *Everything in its place: the life and works of Virgilio Piñera*. Lewisburgh: Buckell University Press.

_____ (2009) «Piñera y la política: escritos en *Revolución y Lunes*», en *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Vol. LXXV, n. 226, pp. 71 - 94.

Arcos, Jorge Luis (2003). *La palabra perdida*. La Habana: Ediciones Unión.

_____ (2009). «María Zambrano y Virgilio Piñera o el diálogo de intensidad», en *República de las Letras*, n.114, Madrid, pp. 185 - 190.

Arenal Pérez, Humberto (2016). *Cuentos, ensayos, teatro y testimonios selectos*. Madrid: Editorial Verbum.

Areta Marigó, Gema (2015). *Virgilio Piñera. Ensayos Selectos*. Madrid: Editorial Verbum.

Arrufat, Antón (2002). «Un poco de Piñera», en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, pp. 49-77.

_____ (2012). *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: Ediciones Unión.

Augier, Angel (1974). *Nicolás Guillén. Obra poética. 1920-1972*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura.

Bachelard, Gaston (1957). *La poétique de l'espace*. París: Universitaires de France, ed. española: *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965

Bajtín, Mijail (1979). *Estética de la creación verbal*, ed. Española 2012, Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

_____ (1998). *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* Madrid: Alianza Editorial.

Balutansky, Kathleen M.; Souriau, Marie-Agnès (1998). *Caribbean creolization: reflections on the cultural dynamics of language, literature, and identity*. Gainesville, Florida: University Press.

Barreto, Teresa Cristófani (1985). *A Libélula, a pitonisa (Revolução, homossexualismo e literatura em Virgilio Piñera)*. Sau Paulo: FAPESP/Iluminuras.

Barrios, José Luis (2008). «El cuerpo grotesco: Desbordamiento y significación» (online) *Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP*, La Plata. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf (13 - 08 - 2016)

Barthes, Roland (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. París: Seuil, trad. española *El grado cero de la escritura*, 2000, México: Siglo XXI Editores

Bataille, Georges (2001) *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Beaupied, Aída (2012). «Celebrando a Virgilio Piñera, escritor del Miedo», en López Cruz, Humberto (2012). *Virgilio Piñera: el artificio del miedo*. Madrid: Editorial Hispano Cubana, pp. 47 - 69.

Becker, Ernest (1973). *The Denial of Death*. New York: Free Press

Bello, Mayerín (2012). «El siervo rebelde: amplitudes del péndulo histórico en Piñera y Camus». *La Siempreviva. Revista literaria*, n. 15, La Habana: Instituto Cubano del Libro, pp. 22 - 27.

Benítez Rojo, Antonio (1979). *El mar de las lentejas*. La Habana: Casa de Las Américas

_____ (1989). *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte.

Bennet, Andrew (2015). «Una nación burlona: Virgilio Piñera y el “choteo” cubano», en *Cuadernos Americanos*, n.153 vol. 3, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 49 - 66.

Bergson, Henri (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot

Bernabé, Jean; Chamoiseau, Patrick; Confiant Raphael (1989). *Éloge de la créolité*. París: Gallimard.

Binns, Niall (2001). «*Treasure Island* en tres poetas hispanoamericanos: Borges, Eliseo Diego y Jorge Teillier». *La isla posible*, edición de Alemany Bay Carmen, Mataix Remedios, Rovira José Carlos, Mendiola Oñate Pedro. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482280880131519643846/p0000001.htm#I_0 (11-03-2016)

Borges, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo (1967) (ed.). *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.

Brioso, Jorge (2007). «*La carne de René* o el aprendizaje de lo literal», en *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Vol. LXXIII, n. 218 - 219, pp. 79 - 99.

Bueno, Mónica (2001). «Utopías y ficciones en la literatura argentina». *La isla posible*, edición de Alemany Bay Carmen, Mataix Remedios, Rovira José Carlos, Mendiola Oñate Pedro. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482280880131519643846/p0000001.htm#I_0 (10-03-2016)

Butor, Michel (1970). *Repertorio*. Barcelona: Seix Barral

Caballero Bonald, José Manuel (1971) (ed.). *Narrativa cubana de la revolución*. Madrid: Alianza Editorial.

Cabrera, Pilar (2011). «Mediums, espíritus y cuestiones de género en *Pequeñas maniobras*», en *Hispanet Journal*, n. 4, Florida Memorial University
Disponible en <http://www.hispanetjournal.com/Volume4.htm> (31 - 08 - 2016)

Cabrera Infante, Guillermo (1996). *Mi música extremada*. Madrid: Espasa Calpe.

_____ (1998). *Vida para leerlas*. Madrid: Alfaguara

Calomarde, Nancy (2013). «Escritura y experiencia argentinas de Virgilio Piñera», en *Revista Surco Sur*, vol. 3, University of South Florida, pp. 25-31.

_____ (2010). «La ficción sin límites (la ruta argentina de Virgilio Piñera)», en *Tinkuy*, n. 13, Université de Montréal: Section d'Études hispaniques, pp. 157-174

Camus, Albert (1942). *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, trad. española *El mito di Sísifo* (1985). Madrid: Alianza Editorial

_____ (1942). *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, trad. italiana, *Il mito di Sísifo* (2016), prólogo de Corrado Russo, Milano: Bompiani.

Caro Baroja, Julio (1989). «Carnavales», en *Blanco y negro*, Madrid: ABC

Carpentier, Alejo (1979). *El arco y la sombra*. La Habana: Letras cubanas

_____ (1944). *Viaje a la semilla*. La Habana: Ucar, García y Cía.

Carrió, Raquel (1990). «*Estudio en blanco y negro: Teatro de Virgilio Piñera*», en *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Vol. 56, n. 152 - 153, pp. 871 - 880.

Castro, Fidel (1983). *El pensamiento de Fidel Castro. Tomo I*. La Habana: Editora Política.

Cecere, Fabiola (2015). «Las *Pequeñas Maniobras* de Sebastián en la novela de Virgilio Piñera», en *Annali Ca' Foscari – Serie Occidentale*, n. 49, pp. 43 - 56.

Cervera Salinas, Vicente; Serna Arnáiz, Mercedes (2008). *Introducción a Piñera, Virgilio. Cuentos fríos. El que vino a salvarme*. Madrid: Cátedra, pp. 12 - 22.

_____ (1999). «Los cuentos de Virgilio Piñera en el “aire frío” cubano», en *Monteagudo. Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, n. 4, Universidad de Murcia: Editum, pp. 47-64.

_____ (2009) «Virgilio Piñera, el poeta que quiso ser ínsula», en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.748, pp. 29 - 31.

Corbalán Hernández, María (2014). «Viviendo en el submundo: los personajes de *Memorias del subsuelo* y *Pequeñas maniobras*», en *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, n. 13, Universidad de Murcia: Editum, pp. 94 - 118.

Cuadra, Carlos (2012). «La delectación amorosa en *La carne de René*, de Virgilio Piñera» en López Cruz, Humberto (2012). *Virgilio Piñera: el artificio del miedo*. Madrid: Editorial Hispano Cubana, pp. 322 - 351.

Cuervo Hewitt, Julia (2002). «“El caso Acteón”: el caso Piñera», en *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan: Editorial Plaza Mayor, pp. 227 - 240.

Deleuze, Gilles (2009). «Bartleby o la fórmula», en Herman Melville, *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente. Seguido de tres ensayos de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*, Valencia: PRE-TEXTOS, pp. 57 - 92.

Del Pino, Amado (2013). *Teatralidad y cultura popular en Virgilio Piñera*. Madrid: Editorial Verbum

Díaz Infante, Duanel (2013). «Indagación de la chusmería». *Diario de Cuba* (online). Disponible en http://www.diariodecuba.com/cultura/1379102842_5058.html (16-05-2016)

_____ (2005). *Los límites del origenismo*. Madrid: Editorial Colibrí

_____ (2102). «Piñera revolucionario», en *La Habana Elegante* ‘Dossier Una isla llamada Virgilio’, n. 52.

Disponible en

http://www.habanaelegante.com/Archivo_Revolucion/Revolucion_Pinera_Revolucionario.html (01 - 09 - 2016)

Díaz Quiñones, Arcadio (2007). «Caribe y exilio en *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo». *Orbis Tertius*, Vol.12, n.13, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

Durand, Gilbert (1960), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: P.U.F., ed. italiana *Le strutture antropologiche dell'immaginario* (1983). Bari: Edizioni Dedalo.

Eichenbronner, Ana (2010). «Carne y escritura en *La carne de René* de Virgilio Piñera», Congreso Internacional *El Caribe en sus Literaturas y Culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima*, Universidad Nacional de Córdoba: CIFFyH.

Espinosa Domínguez, Carlos (2013). «La estrategia del lagarto», en *Revista Encuentro (cubaencuentro)*. Disponible en <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/la-estrategia-del-lagarto-284263> (28 - 08 - 2016).

_____ (1992) (ed.). *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: F.C.E.

- _____ (2003). *Virgilio Piñera en persona*. La Habana: Ediciones Unión.
- _____; Fonet, Jorge (a cura de) (2002). *Cuento cubano del siglo XX. Antología*. México: Fondo de Cultura Económica
- Fanon, Frantz (1979). «Antillanos y africanos», *Latinoamérica. Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, núm. 64. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fatone, Vicente (1949). *El existencialismo y la libertad creadora: una crítica al existencialismo de Jean-Paul Sartre*, Universidad del Texas: Argos
- Feo, Rodríguez (1990). «Virgilio Piñera, cuentista». *Hispanérica*, n. 56 – 57, pp. 107 – 113.
- Fernández Ferrer, Antonio (1992). «El “disparate claro” en Cortázar y Piñera», en *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Vol. LVIII, n. 159, pp. 423 - 436.
- _____ (1998). *La isla infinita de Fernando Ortiz*. Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”.
- Fernández Granados, Jorge (2001). «La isla en peso, de Virgilio Piñera», *Revista Letras Libres*, Disponible en <http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-isla-en-peso-de-virgilio-pinera> (08- 08- 2016)
- Figuereido, Eurídice (2002). «Construcciones identitarias: Aimé Césaire, Édouard Glissant, y Patrick Chamoiseau», en Ana Pizarro (ed.), *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy*, Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago. pp. 33-58.
- Foucault, Michel (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Edición Nueva visión.
- _____ (2005). *Historia de la Sexualidad 2. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI Editores.
- _____ (1984a). «La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad», entrevista realizada por Raúl Fonet-Betancourt, Helmut Becker y Alfredo Gómez-Muller, en *Revista Concordia*, n.6, pp. 96-116. Disponible en http://www.topologik.net/Michel_Foucault.htm#_ftn1 (30 - 08 - 2016)

_____ (1984b). «Le sujet et le pouvoir», *Dits et écrits: 1954-1988*, (1984), vol 4, Daniel Defert, François Ewald (eds.) Paris: Gallimard, 1994.

_____ (1994). «No al sexo rey. Entrevista por Bernard Henry-Levy», en *Un diálogo sobre el poder*. Barcelona: Altaya.

_____ (2003). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina

Fowler, Víctor (2011). «Sobre *El discurso antillano*, de Édouard Glissant». *Revista Casa de las Américas*, núm. 264, pp. 159-162.

Freud, Anna (1954). *El yo y los mecanismos de defensa*. Buenos Aires: Editorial Paídos

Frías, Christian (2012). «Virgilio Piñera: la negación como destino», *La Siempreviva. Revista literaria*, n. 15, La Habana: Instituto Cubano del Libro, pp. 31 – 38.

Fuentes Vázquez, Manuel (2006). *El espejo de obsidiana. Estudios de literatura hispanoamericana y española*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

_____ (ed.) (2013). *Insular corazón. Virgilio Piñera, 1912 – 2012*. Tarragona: Publicaciones de la Universitat Rovira i Virgili.

Gadamer, Hans-Georg (1993). *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos.

Galeano, Eduardo (2010). *Ser como ellos y otros artículos*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Galimberti, Umberto (2014). *Il corpo*. Milano: Feltrinelli Editore.

García Canal, María Inés (2002). «El sujeto y el poder», en *Foucault y el poder*, en *Biblioteca Digital*, Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco, México DF, pp. 33 -44.

Disponible en http://bidi.xoc.uam.mx/tabla_contenido_libro.php?id_libro=108 (28 -08 - 2016)

Garrandés, Alberto (2009). «Economía y política de la carne», en *República de las Letras*, n. 114, Madrid, pp. 83 - 90.

_____ (1993). *La poética del límite. Sobre la cuentística de Virgilio Piñera*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Giraldo Díaz, Reinaldo (2006). «Poder y resistencia en Michel Foucault», en *Tabula Rasa*, n. 4, Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, pp. 103-122.

Glissant, Édouard (2010). *El discurso antillano*. La Habana: Casa de las Américas, colección 'Nuestros Países', serie Estudios.

_____ (1987). *Mahagony*. París: Editions du Seuil.

_____ (1990). *Poétique de la Relation. Poétique III*. París: Gallimard.

Goldman, Dara E. (2003). «Los límites de la carne: los cuerpos asediados de Virgilio Piñera», en *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Vol. LXIX, n. 205, pp. 1001-1015.

González Álvarez, José Manuel (2002). «Insularismo, Literatura y Cubanidad en la Poética de José Lezama Lima», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 21 (online), Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/insulari.html> (24-05-2016)

González-Cruz, Luis (1977). «Arte y situación de Virgilio Piñera». *Caribe*, n. 2, pp.68 - 80.

Guerrero Guerrero, Eva (2001). «Afinidades entre la utopía de Pedro Henríquez Ureña y la de Alfonso Reyes», *La isla posible*, edición de Alemany Bay Carmen, Mataix Remedios, Rovira

José Carlos, Mendiola Oñate Pedro. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482280880131519643846/p0000001.htm#I_0 (12-03-2016)

Guirin, Yuri (1998). «Otriedad de la cultura latinoamericana: Poética de José Lezama Lima», en *Unión*, año IX, n. 33, pp. 2-5.

Heidegger, Martin (1927). *Ser y Tiempo*. Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera. Edición digital de: <http://www.philosophia.cl>

Henríquez Ureña, Pedro (1945). «Dos momentos en la historia cultural de Santo Domingo», en *Ensayos*, Madrid: Signatarios del Acuerdo Archivos – ALLCA XX, 1998, pp. 390 - 403

_____ (1998). *Ensayos*. Edición crítica de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, Madrid: Signatarios del Acuerdo Archivos – ALLCA XX.

_____ (1989). «La utopía de América», en *La utopía de América*, ed. de Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot. Caracas: Ayacucho

_____ (1923). «Memorándum sobre Santo Domingo», en *Ensayos*, Madrid: Signatarios del Acuerdo Archivos – ALLCA XX, 1998, pp. 381 - 384.

_____ (1922). «Relaciones de Estados Unidos y el Caribe», en *Ensayos*, Madrid: Signatarios del Acuerdo Archivos – ALLCA XX, 1998, pp. 377 - 380.

_____ (1960). «Seis ensayos en busca de nuestra expresión», *Obra crítica*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Hernández Busto, Ernesto (1999). «Una tragedia en el trópico». *Revista Encuentro, Homenaje a Virgilio Piñera*, n. 14, Madrid: Navagraf, pp. 36-44.

Hernández, Felisberto (1974). *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones*. Montevideo: Arca

Hidalgo Nácher, Max (2015). «Crítica y literatura en Roland Barthes», en *Pueblos. Revista de Información y Debate* (online). Disponible en <http://www.revistapueblos.org/?p=19585> (26-07-2016)

Houvenaghel, Eugenia (2002). «Una doble argumentación en favor de la definición utópica de América: “El presagio de América” de Alfonso Reyes», *Acta Literaria* (online), n.27, pp. 7-22.
Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482002002700002 (15-03-2016)

Imbriano, Gennaro (2010). «Paura» e «angoscia» nel pensiero di Martin Heidegger dall’analitica esistenziale al pensiero della «svolta», *Governare la paura. A Journal of Interdisciplinary Studies* (online). Disponible en <http://governarelapaura.unibo.it/article/download/2497/1868> (03-07-2016)

Jambrina, Jesús (1999) (ed.). «La galaxia Virgilio». *La Gaceta de Cuba*, n. 5, pp. 8 - 14.

_____ (2012). *Virgilio Piñera: poesía, nación y diferencias*. Madrid: Editorial Verbum.

Jung, Carl Gustav (1932). *Métamorphoses et symboles de la libido*. Paris: Montaigne, trad. italiana *La libido: simboli e trasformazioni* (1965). Torino: Boringhieri

Lacan, Jacques (2009). «El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», *Escritos I*, México: Siglo XXI, pp. 99 – 105.

LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Laddaga, Reinaldo (2000). *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Leal, Rine (2006). «Piñera todo teatral», prólogo a *Teatro completo*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. V - XXXIII

Lefebvre, Henri (1961). *Critique de la vie quotidienne II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Paris: L'Arche Editeur. Trad. ingl: *Critique of Everyday life Volume 2: Foundations for a Sociology of the Everyday* (2002). London: Verso Edition.

Leyva, David (2009). «El *convivium* grotesco», en *República de las Letras*, n.114, Madrid, pp. 72 - 77.

Lezama Lima, José (1977). *Obras completas*. 2 vols . México: Aguilar.

López Cruz, Humberto (2012). *Virgilio Piñera: el artificio del miedo*. Madrid: Editorial Hispano Cubana

López J., James (2012). «Piñera satírico», en López Cruz, Humberto (2012). *Virgilio Piñera: el artificio del miedo*. Madrid: Editorial Hispano Cubana, pp. 92 - 130.

López Lemus, Virgilio (2002). «Vida verdadera del poeta», en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan: Editorial Plaza Mayor, pp. 139-162.

Machado Vento, Dainerys (2015). «El disentir piñeriano», en *Cuadernos Americanos*, n.153 vol. 3, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 11-28.

Macías, Claudia; Jae-Woo, Song (2002). «La lengua y el poder: *Encancaranublado* de Ana Lydia Vega». *Especulo. Revista de estudios literarios*, núm. 22. Madrid: Universidad Complutense. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/encaranu.html> (02-05-2016).

Mañach, Jorge (1955). «Indagación del choteo», en *Los mejores ensayistas cubanos*, La Habana: Editorial Libro Cubano.

_____ (1999). «La crisis de alta cultura en Cuba», en *Ensayos de Jorge Mañach*, selección y prólogo de Jorge Luis Arcos. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 3-41.

Mandelbrot, Benoît B. (1983). *The fractal Geometry of Nature*. New York: W.H. Freeman and Company.

Martí, José (1891). *Versos sencillos*, en Mercedes Serna Arnaiz (2014) *José Martí. Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*. Clásicos hispanoamericanos. Madrid: Universidad Nacional de Educación a distancia.

Martínez Laínez, Fernando (1975). *La palabra cubana*. Madrid: Akal

Mateo Palmer, Margarita; Álvarez Álvarez, Luis (2004). *El Caribe en discurso literario*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Méndez Martínez, Roberto (2012). «Lo cubano en la poesía: un libro polémico e imprescindible». *Periódico Cubarte*.

Disponible en <http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/el-azar-recurrente/lo-cubano-en-la-poesia-un-libro-polemico-e-imprescindible/2/23671.html> (05-01-2016)

Millares, Selena (1997). «La subversión del logos en el teatro de Virgilio Piñera», *Teatro: revista de estudios teatrales*, Universidad de Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, n. 11, pp. 235-245.

Molinero, Rita (2002). «Esquivando flechas, resistiendo furias: el arte de la fuga en *Pequeñas maniobras*», en Molinero, Rita. (ed.), *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*. Puerto Rico: Plaza Mayor, pp. 323 - 340.

Montes Huidobro, Matías (2004). «Virgilio Piñera: *Falsa alarma* (1948), la nacionalización del absurdo», en *El teatro cubano durante la república. Cuba detrás del telón*. United States of America: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp.617 - 629.

Morán, Francisco (2012). «Virgilio Piñera y Mirta Aguirre en el periódico *Hoy*». *La Habana Elegante*, n. 51, Dallas: Southern Methodist University.

Disponible en

http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2012/Hojas_Pinera.html

(11-01-2015)

Navarrete Turrent, Lucila (2015). «Del destino aciago al *eros* de la creación: apuntes sobre la cuentística de Virgilio Piñera», *Cuadernos Americanos*, vol. 3, n. 153, pp. 29 - 47.

Noguerol, Francisca (1996). «Virgilio Piñera y la fragilidad de la condición humana», en Jean- Pierre Clément y Fernando Morendo, *En torno a la obra de Virgilio Piñera*. Poitiers: Centre de Reserches Latino-Americaines de l'Université de Poitiers.

Nolla, Olga (1996). *El castillo de la memoria*. México: Alfaguara.

- Ortega y Gasset, José (1966). *La rebelión de las masas*. Madrid: Revista de Occidente
- Ortega, Julio (1987). *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México: Siglo XXI
- Ortiz, Fernando (1940). *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. La Habana: Jesús Montero Editor.
- _____ (1993). «El choteo», *Albur*, año IV, núm. Especial, La Habana
- _____ (1951). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Universidad del Texas: Ediciones Cardenas y Cia.
- _____ (1940). «Los factores humanos de la cubanidad», *Revista Bimestre Cubana*, vol. XLV, núm.2, pp. 162-186.
- Padura Fuentes, Leonardo (2015). *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos*. Madrid: Editorial Verbum
- Palés-Matos, Luis (2000). *Tuntún de pasa y grifería*. San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Paz, Octavio (1994). *Obras completas de Octavio Paz: La casa de la presencia*. México: Fondo de Cultura Económica
- Pedreira, Antonio (1934). *Insularismo*, ed. española 1992, Río Piedras: Editorial Edil.
- Pérez León, Roberto (2011). *Virgilio Piñera, de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*. La Habana: Ediciones Unión
- _____ (2002). *Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja*. Universidad del Texas: CELCIT.
- Pérez Múgica, Cristina (2011). «‘Muecas para escribientes’: reflexiones en torno a la cuentística de Virgilio Piñera», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 40, pp. 343-362.
- Phaf-Rheinberger, Ineke (2008). «El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento. Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant». *Literatura y Lingüística* (online), núm.19, pp. 311-329. Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/lyl/n19/art19.pdf> (04-05-2016)

Picon Garfield, Evelyn; Schulman, Iván (a cura di) (1999). *Poesía modernista hispanoamericana y española: antología*. San Juan de Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Piñera, Humberto (1980). «Mi hermano Virgilio: vida y obra», *Homenaje tributado por el grupo artístico Abril a Virgilio Piñera*, Miami: Florida.

Pizarro, Ana (2002). *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago.

Ponte, José Antonio (2014). *El libro perdido de los origenistas*. Sevilla: Editorial Renacimiento

Puig-Campos, Raquel (2012). «El siglo XX literario está eternamente en deuda con el siglo XX cinematográfico»: Una entrevista con Luis Rafael Sánchez», *Centro Journal* (online), vol. XXIV, núm. 1, pp. 134-153. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37730307007> (29-04-2016)

Quackenbush, Howard L. (1987). *Teatro del Absurdo hispanoamericano*. Universidad del Texas: Editorial Patria

Rafael, Luis (2006). «Cintio Vitier y *Lo cubano en la poesía*». *Rinconete, Centro Virtual Cervantes*. Disponible en http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_06/28092006_01.htm (06-01-2016)

Rafael Sánchez, Luis (1990). *En cuerpo de camisa*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Cultura.

Ramírez, David Ricardo (2011). «La nación religiosa: Cuba según la *poética* teleológica de José Lezama Lima», *Revista Perífrasis*, vol. 2, núm. 3, Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 22-39.

Ramos Fernández, Carolina (2004). «Electra Garrigó: El compromiso en el teatro contemporáneo», en A. Pérez Jiménez, C. Alcalde Martín, R. Caballero Sánchez (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta = Actas del Congreso Internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles* (Málaga, 29-31 de Mayo de 2003), Málaga: Ediciones Clásicas, pp. 471-477.

Riccio, Alessandra (1998). «Witold Gombrowicz o de la ingratitud (La traducción de Ferdynand)», en *Inti: Revista de literatura hispánica*, vol. 1, n. 48, pp.18 - 32.

Rodríguez Gago, Víctor (1996). «Felisberto Hernández, el insular de extraño cuerpo. El tema del doble en *Diario del Sinvergüenza* », en *XII Coloquio de historia canario – americano*, Las Palmas de Gran Canaria: Editorial Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 812-826

Rojas, Rafael (2012a). «El espectro menor de Virgilio Piñera». *Letras Libres*, Edición México, n.164, pp. 105-107. Disponible en <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/el-espectro-menor-de-virgilio-pinera?page=full> (02-01-2016)

_____ (1998). *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami: Ediciones Universales

_____ (2015). «La gran burocracia del intelecto (Una entrevista a Enrique Labrador Ruiz)». *Libros del crepúsculo* (online). Disponible en <http://www.librosdelcrepusculo.net/2015/07/la-gran-burocracia-del-intelecto-una.html> (24 - 07 - 2016)

_____ (2006). «La más verbosa». *La Habana Elegante*, n. 35, Dallas: Southern Methodist University. Disponible en <http://www.habanaelegante.com/Fall2006/Verbosa.html> (16-01-2016)

_____ (2012b). «Virgilio Piñera y el pensamiento cautivo», *El País* (online). Disponible en http://elpais.com/elpais/2012/07/05/opinion/1341498797_617135.html (03 -09 - 2016)

Rovira, Gabriel (2008). «*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia: utopía de la experiencia artificial», en Dante Salgado, Gabriel Rovir, Marta Piña, Zentella Rubén Olachea, *Sujeto y ciudad en Vallejo, Paz, Piglia, Sabines*, Universidad Autónoma de Baja California Sur: Editorial Praxis.

Ruiz Barrionuevo, Carmen (2008). *Asedios a la escritura de José Lezama Lima*. Messina: Andrea Lippolis Editore.

Sábato, Ernesto (2007). «Descubrimiento de América», *Uno y el universo*, Barcelona: Seix Barral.

Sabugal, Eduardo (2014). «Albert Camus y el suicidio», *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*. Disponible en <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/ensayo-literario/albert-camus-y-el-suicidio> (6 - 08 - 2016).

Saíenz, Enrique (2001). *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*. La Habana: Editorial Letras Cubanas

Salvador, Álvaro (2001). *Julián Del Casal. Poesía completa y prosas selectas*. Madrid: Editorial Verbum.

Sánchez Rondón, Julio César (2006). «Poética de lo soez: Luis Rafael Sánchez: Identidad y cultura en América Latina y el Caribe». *Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures. Paper 1*. Lincoln: University of Nebraska. Disponible en <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=modlangdiss> (28 - 04 - 2016)

Santí, Enrico Mario (2002). «Carne y papel: el fantasma de Virgilio», en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan: Editorial Plaza Mayor, pp.79 - 94.

Santiago, Olga Beatriz (2010). «José Lezama Lima en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”», *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas*, La Plata, (on line). Disponible en <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar> (20-05-2016)

Sardón Navarro, Isabel María Sonia (1996). «Formas del Carnaval en el Teatro. Del “realismo grotesco” de Aristófanes a los “criados” de la comedia de Menandro», *Castilla. Estudios de literatura*, n. 21, pp. 195 - 212.

Sartre, Jean-Paul (1938). *La nausée*. Paris: Gallimard, trad. española *La Náusea* (1963) S. A. México: Editorial Diana.

Sepúlveda, Luis (1995). *Patagonia express*. Barcelona: Tusquets Editores

Serrano, Pío (2013). *Gastón Baquero. Poesía completa*. Madrid: Editorial Verbum

Sheringham, Michael (2006). *Everyday life: Theories and practices from Surrealism to the present*. New York: Oxford University Press.

Silva, María Guadalupe (2009), «Del insularismo al meta-archipiélago. El Caribe según Antonio Benítez Rojo», en Manzoni, Celina (2009). *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. Alcalá: Alcalá Grupo Editorial MMIX.

Singler, Christoph (1997). «Piñera, payasadas y pesadillas», en Moreno, F. ; Clément, J-P. (eds.), *En torno a la obra de Virgilio Piñera*. Poitiers: Presses Universitaires de Poitiers, pp. 79 - 90.

Tineo, Gabriela (1998). «Lo afroantillano en dos cuentos de Luis R. Sánchez». *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Universidad Nacional de Mar de La Plata, pp. 107-121.

Torres-Cuevas, Eduardo (1991). *Obras de Félix Varela*. Madison, University of Wisconsin: Editora política.

_____ (2015). «El pensamiento de Félix Varela, electivo, liberador y creador», *Cuba Debate*, (online). Disponible en <http://www.cubadebate.cu/especiales/2015/09/09/el-pensamiento-de-felix-varela-electivo-liberador-y-creador/#.V0HLMrpf3IU> (20-05-2016)

Torres Rivera, Alejandro (2013). «La unidad de las Antillas en Hostos, Martí y Betances», conferencia presentada en el Centro de Estudios Martianos, La Habana, 23 de septiembre de 2013. Disponible en <http://ita.calameo.com/read/000347595fada78cf071d> (23-04-2016)

Trapanese, Elena (2014). «Esilio, delirio ed insularità in María Zambrano». *Orillas*, n. 3, Università degli studi di Padova. Disponible en http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_3/05Trapanese_Rumbos.pdf (04-04-2016)

Uría, Roberto (1999). «Mordiendo el sitiodejado por su sombra. Acercamiento a la poesía de Virgilio Piñera», *Revista Encuentro de la cultura cubana - 'Homenaje a Virgilio Piñera'*, n.14 Madrid: Navagraf S. A., pp. 24 - 28.

Vargas Llosa, Mario (1971). *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets Editores.

Vega, Ana Lydia (1983). *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. Río Piedras: Editorial Antillana.

Vernant, Jean-Pierre (1999). *L'Univers, les Dieux, les Hommes. Récits grecs des origines*. París: Seuil, trad. española *El universo; los dioses; los hombres. El relato de los mitos griegos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

Vitier, Cintio (1981). *Juán Ramón Jiménez en Cuba*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

_____ (1958). *Lo cubano en la poesía*. Santa Clara: Universidad central de Las Villas, Departamento de Relaciones Culturales.

_____ (1945). «Virgilio Piñera. *Poesía y Prosa*. La Habana, 1944», *Orígenes*, n.5, pp. 47 - 50.

Voionmaa, Daniel Noemi (2012). «*Con Sangre en el ojo*: para una escritura de resistencia», *Amerika* [online], Université Rennes 2: LIRA-ERIMIT
Disponible en: <https://amerika.revues.org/3389#quotation> (23 - 08 - 2016)

Wolff, Rebecca (2014). «Artists in Conversation: Maryse Condé». *Bomb Magazine* (online). Disponible en <http://bombmagazine.org/article/2248/maryse-cond> (02-05-2016)

Zalacaín, Daniel (1980). «*Falsa alarma*: vanguardia del absurdo», en *Romance notes*, n. 21, pp. 28 - 32.

_____ (1985). *Teatro absurdista hispanoamericano*. Valencia: Albatros Hispanófila.

Zambrano, María. (2007). *Islas*, edición de Jorge Luis Arcos. Madrid: Editorial Verbum.

_____ (1995). *La confesión: género literario*. Madrid: Ediciones Siruela.

_____ (1996). *La Cuba secreta y otros ensayos*, edición e introducción de Jorge Luis Arcos, Madrid: Endymion.

_____ (2004). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela

Zavala, Iris (1991). *La Posmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe.

Agradecimientos

La presente investigación académica ha sido posible gracias a la participación de personas e instituciones que han contribuido, durante tres años, para que mi trabajo pudiera ser cumplido de manera excelente.

Agradezco de manera sincera a mi supervisora, la profesora Susanna Regazzoni, por aceptarme para realizar esta tesis doctoral bajo su dirección, por el apoyo, las recomendaciones y la confianza. Sus enseñanzas, teóricas y prácticas, han sido un aporte invaluable en mi formación como investigadora.

Agradezco a Margherita Cannavacciuolo, profesora y amiga, por la disponibilidad y la paciencia mostradas en nuestros encuentros, por los consejos personales y profesionales, por la creciente familiaridad de nuestras charlas, por la experiencia de investigadora que ha sido ejemplar para mí.

Quiero extender un sincero agradecimiento a los profesores miembros de la sección de *Iberistica* de la *Università Ca' Foscari Venezia* con los que he tenido una extraordinaria relación desde el momento en el que ingresé en el curso doctoral. Debo destacar el caso de los profesores Enric Bou, Florencio Del Barrio De La Rosa, Luis Fernando Beneduzi, de la profesora María del Valle Ojeda Calvo y del profesor Ignacio Arroyo Hernández, cuyas revisiones lingüísticas han sido enriquecedoras para mi tesis.

Agradezco, también, a todos los profesores y críticos que, en ocasión de viajes o congresos internacionales, han sido un punto de referencia en mi investigación bibliográfica y mis estudios. De manera particular agradezco al profesor Vicente Cervera Salinas (de la Universidad de Murcia), el profesor Eduardo Ramos-Izquierdo (de la Universidad Paris-Sorbonne) y la profesora Gema Areta Marigó (de la Universidad de Sevilla).

Por supuesto, el agradecimiento más sentido va para mi familia, cuya colaboración durante estos tres años ha sido fundamental para llevar a cabo esta empresa, a veces afanosa, pero satisfactoria. A mis padres, Marina y Mimmo, por su generosidad y la

confianza, por creer en mis sueños y mis capacidades, por la paciencia infinita. A mi hermano Mario y a mi hermana Claudia por ser parte de este proyecto desde lejos. A mis abuelas, por brindarme amor.

Un agradecimiento profundo va para Domenico, novio y compañero siempre presente en este largo camino, por ser ejemplo de tranquilidad y paciencia en las fases más duras de este viaje. Sus impulsos en hacer mejor han sido mi fuerza.

Para aquellos amigos que han compartido conmigo mi pasión, mis sacrificios, mis dudas cotidianas: Lorella, Federica, Laura, Carlos, Valeria, Pasquale, Carmen, Valentina, Berta.