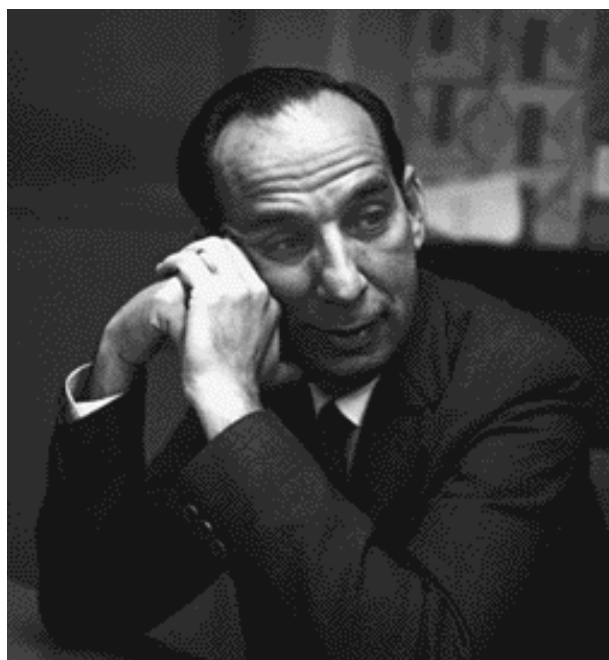


Virgilio Piñera, ¿desterrado del Caribe?

Vladimiro Rivas Iturralde

Miembro de una generación abundante en autores de talento, entre los que destacan Cabrera Infante, Reynaldo Arenas o Severo Sarduy, bajo la tutela precursora de Carpentier y Lezama Lima, Virgilio Piñera es uno de los escritores cubanos más importantes del siglo xx. Vladimiro Rivas explora la obra de un autor cuya obra crece con el paso del tiempo.

La literatura cubana posee una de las tradiciones más marcadamente nacionales de las literaturas hispanoamericanas. Un nacionalismo que, por razones geográficas (su condición insular, más próxima a Europa que a otras áreas de la América hispana), históricas (foco de la ambición imperial europea y norteamericana), etnográficas (centro de confluencias raciales de gran diversidad), culturales, en fin, se confunde con un cosmopolitismo *sui generis*. Sus señas de identidad son inconfundibles. Nombrar a algunos de sus más notables escritores es asociarlos a lo real maravilloso y al barroco: Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy. No sólo han sido inscritos, por el carácter de su obra, en estas corrientes dominantes de la literatura cubana, sino que ellos mismos han justificado, con sus escritos teóricos, esa inscripción. Tales son los casos de Carpentier en su famoso prólogo a *El reino de este mundo* (1949), recogido y ampliado en *Tientos y diferencias*; Lezama en *La*



Virgilio Piñera

Los *Cuentos fríos* son, efectivamente, fríos: ignoran el sentimentalismo y la emoción y exhiben (sin exhibicionismo) un humor negro, cáustico, cortante.

expresión americana; Sarduy en *Barroco*, y Cabrera Infante en *O*, libros que constituyen, en algunos casos, manifiestos de una poética individual y, en todos, un credo, un acto de fe estético.

El lector supondrá, no sin cierta razón, que este afiliar un número determinado de autores a una corriente literaria y definirlos por esa filiación, no pasa de ser una comodidad profesoral. Parcialmente lo es. Y quiero aprovecharme de esta verdad a medias para comentar la obra cuentística sorprendente, marginal, diferente, de Virgilio Piñera.

Piñera nació en Cárdenas, a cien kilómetros de La Habana, en 1912 y murió en La Habana en 1979 de un infarto masivo. Apenas dos años menor que Lezama, con quien hizo estrecha amistad, le sobrevivió tres años. Hijo de un ingeniero agrimensor, se instaló muy joven en La Habana, donde estudió Filosofía y Letras sin terminarlas. Allí conoció, entre otros escritores y artistas, a Lezama y a José Rodríguez Feo, editores de la revista *Órigenes*, en la cual publicó sus primeros poemas y cuentos. Desaparecida *Órigenes*, siguió colaborando con *Clarín*, a cargo de Rodríguez Feo. Publicó poesía: *Las furias* (1941); *La isla en peso* (1943), considerada por Reinaldo Arenas una de las cumbres de la poesía cubana; *Poesía y prosa* (1944); *La vida entera* (1968). *Poesía y crítica* fue publicada en 1994 por CONACULTA en México, con prólogo de Antón Arrufat. Como dramaturgo encuentra equilibrio en la transposición de lo cubano contemporáneo a la leyenda dramática griega: *Electra* Garrigó (1948). Su *Jesús* (1949) es una especie de repetición dramática de la hagiografía cristiana en torno a un personaje actual. Aborda también, con ironía y sarcástica intención, lo específicamente social: *Falsa alarma* (1950), *La boda* (1958), *Aire frío* (1959), *El no* (1965, publicado en 1994 por la revista mexicana *Vuelta*), *Dos viejos pánicos* (1968), etcétera. Su obra narrativa comprende principalmente las novelas *La carne de René* (1952), *Pequeñas maniobras* (1963) y *Presiones y diamantes* (1968) y las colecciones de relatos *Cuentos fríos* (Losada, Buenos Aires, 1956) y *Cuentos* (La Habana, 1964). Sus *Cuentos completos* (poco más de setenta) aparecieron en Alfaguara (1999), con prólogo de Antón Arrufat, libro en que se fundamenta el presente trabajo.

Cabrera Infante describió a Piñera en los siguientes términos:

Virgilio era de estatura media, casi bajo, siempre flaco y a veces, al principio y al final de su vida, coqueteó con la caquexia. Era además agnóstico... No había amores para Virgilio: sólo la acción sexual, sodomía súbita y su costo... Errante, tuvo que vivir en muchos pueblos y en muchas casas... Vivió solo, en muchos cuartos solitarios, siempre móvil, perseguido por el alguacil de desahucios y bugarrones baratos pero insatisfechos, no sexualmente sino pecuniariamente... Virgilio nunca tuvo un libro y hacía gala de esta ausencia que no era carencia. "Están todos aquí en mi cabeza", solía decir...¹

Reinaldo Arenas lo describe así:

Virgilio escribía incesantemente, aunque no parecía tomar en serio la literatura. Detestaba cualquier elogio a su obra, detestaba también la alta retórica; aborrecía a Alejo Carpentier profundamente. Era homosexual, ateo y anticomunista... Era además feo, flaco y desgarrado, antirromántico.²

En 1946 viajó en barco a Buenos Aires, donde residió hasta 1956, con una breve interrupción en Cuba, trabajando ocasionalmente para el consulado cubano y traduciendo y corrigiendo pruebas. Fue amigo cercano del gran escritor polaco Witold Gombrowicz, exiliado como él y compañero de aventuras literarias y eróticas. No sé hasta qué punto hubo coincidencias entre sus obras o una franca influencia del polaco sobre el cubano. Tuvo el honor de ser uno de los revisores de la traducción española de *Ferdydurke*, la extraordinaria novela humorística de Gombrowicz, publicada en 1946 en Buenos Aires. A pesar de que Borges le había publicado un cuento, tanto él como Gombrowicz se dieron a la tarea de atacar al elegante grupo de la revista *Sur* en el que el gran escritor porteño se movía. Los dos suscribieron el principio de que la misión de todo joven es-

¹ Guillermo Cabrera Infante, "Tema del héroe y la heroína", *Mea Cuba*, p. 406.

² Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, pp. 105-106.

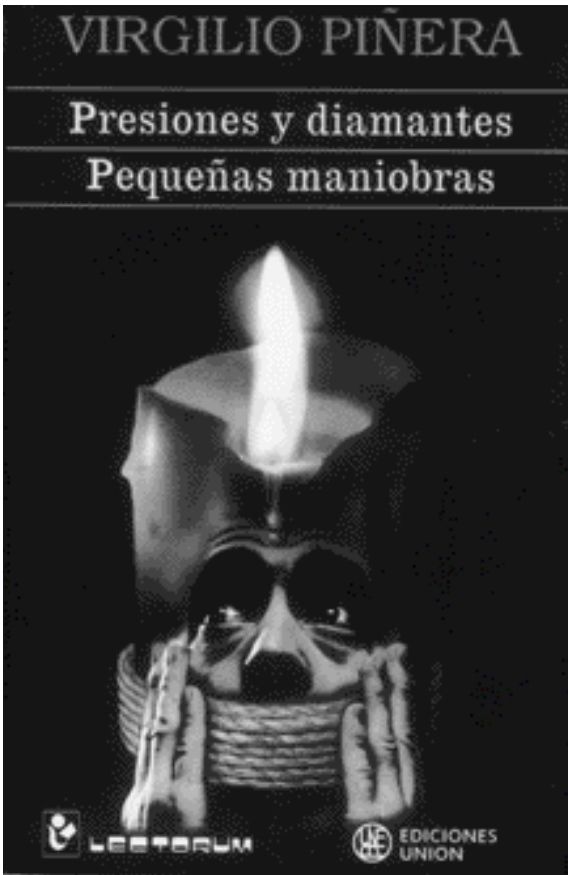
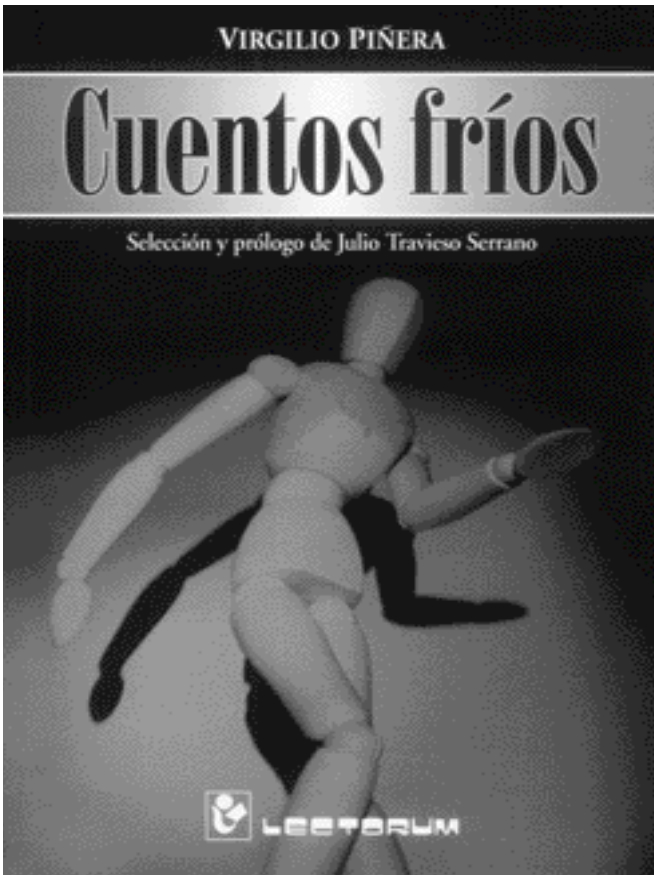
critor argentino era “matar a Borges”. De vuelta en La Habana, apoyó a la Revolución Cubana, colaboró por tres años en *Lunes de Revolución*, publicación dirigida por Cabrera Infante, pero pronto se convirtió en una de las numerosas víctimas de las leyes homofóbicas que la Revolución había consagrado del pasado inmediato, el de Batista. Como Lezama, Arenas y otros homosexuales, Piñera fue condenado por el régimen a la pobreza y al ostracismo. Viajó en los años revolucionarios a Europa; pudo haberse quedado allí, como le recomendó Cabrera Infante, pero la nostalgia de su patria lo venció y regresó para morir en la pobreza, el desprecio y el olvido. “Virgilio Piñera”, escribió Cabrera Infante, “no estaba en el panteón de cubanos ilustres y murió anónimo”.³

Críticos como José Miguel Oviedo y Antón Arrufat han señalado el lugar de Piñera en la historia del cuento hispanoamericano: pertenece a esa estirpe marginal de narradores de lo insólito como el ecuatoriano Pablo Palacio y el uruguayo Felisberto Hernández. Arrufat agrega a esta familia ilustre el nombre de Juan Carlos Onetti. En efecto, no es un narrador de argumentos ingeniosos y de anécdotas brillantes, pues la verosimilitud y el rigor temporal sólo le interesan en la medida en que revelan el absurdo; no es tampoco un creador de personajes, pues desdeña la psicología (de ahí que no comparto la opinión de Arrufat respecto del carácter memorable de los personajes de Piñera: en realidad, son sólo maniquíes,

vehículos para expresar el humor sarcástico del autor y su visión del sinsentido del mundo); no hay color local en su obra: no es un paisajista, ni rural ni urbano; no tiene ojos para los espacios abiertos del Caribe ni oídos para los ritmos verbales de la frondosidad barroca; lo que le importa es el mundo del yo, el mundo onírico de la pesadilla. Los cuartos estrechos y miserables en que vivió se transmutaron en los espacios cerrados en que abunda su literatura, sólo comparables a las desoladas pinturas de Francis Bacon. Ese yo, por lo general, carece de dimensión psicológica: es sólo una ventana privilegiada desde la cual contempla los acontecimientos que conducen al absurdo y participa casi siempre de ellos.

Curioso destino el de Virgilio Piñera, marginal en la vida, marginal en la literatura. Al barroquismo y alegría dominantes en las letras cubanas, opuso una prosa seca y gris y un humor cruel y extravagante que, en sus primeros cuentos, los de *Cuentos fríos*, y aun en gran parte de su obra posterior, se tradujo en una visión de pesadilla y absurda del mundo. La pesadilla y un humor desaforado, casi rabelaisiano —gran coincidencia con Gombrowicz—, un desdén por la estructura tradicional del relato, dominan estos cuentos. Frente al barroquismo y las celebraciones idiomáticas de sus contemporáneos, que hacen del lenguaje un protagonista que canta y danza, el de Piñera es un lenguaje gris y coloquial —pero no dialectal— que, como Kafka, narra con impasibilidad los hechos más insólitos y fantásticos. Son contados los relatos en los que el autor hace del lenguaje el protagonista. Tal es el caso de “En la funérea playa fue” (1969),

³ Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 420.



Curioso destino el de Virgilio Piñera, marginal en la vida, marginal en la literatura. Al barroquismo y alegría dominantes en las letras cubanas, opuso una prosa seca, gris y un humor cruel y extravagante.

cuento de pura invención lingüística, cuyo único fin es parodiar con deliberación el lenguaje barroco de Lezama.

Sus narraciones, a menudo, escamotean al lector las dimensiones históricas, económicas, sociales, del entorno en que se desarrollan. La geografía de sus cuentos es onírica. Sin embargo, todas sus elisiones aluden: el mundo cubano está allí, inevitablemente, como discreto telón de fondo de sus pesadillas. Su escritura, descarnada y casi negligente, con frecuencia opaca y sin encanto, da muestras de una gran influencia de las estructuras sintácticas francesas. Su adjetivación, sobre todo, no es nada escogida. Parece ir de paso y a la carrera, y no le interesa elegir *le mot juste*. Parece escribir lo que se le ocurre de primera intención. Incluso hay cuentos como “Unas cuantas cervezas” (1951), en los que abrevia el texto hasta convertirlo en un pre-texto, en un mero instructivo para la acción real que el texto debe ejecutar: la representación teatral, la representación textual. Todo como un guión teatral o cinematográfico. Así, el texto de Piñera se convierte en anuncio y antesala de otro, que no está escrito, pero que es el verdadero. Esta peculiaridad delata, por una parte, la vocación teatral de Piñera y, por otra, el secreto carácter barroco de sus cuentos. En efecto, como afirma Bolívar Echeverría siguiendo a Adorno,⁴ el barroco no es sólo arte decorativo —decoración absoluta— sino escenificación pura. Es decir, no representa *algo*, sino que es escenificación y nada más. ¿Qué es *Paradiso* sino una jubilosa puesta en escena del lenguaje? ¿Qué son los cuentos de Piñera sino representaciones puras, escenificaciones carentes de otro sentido que la representación del sinsentido, del absurdo?

Ahora bien, supuesta en la obra de Piñera una secreta forma del barroco, surge la pregunta de si es el barroco un rasgo indispensable de la cubanidad literaria. Responderla es un tema que excede los límites de este ensayo, pero diré que ninguna tradición literaria nacional, por fuerte que sea, es invulnerable a las influencias externas. Piñera recibió la benéfica influencia de Gombrowicz y

con ella hizo una literatura muy personal. Por otra parte, podemos apoyarnos en ejemplos ilustres como el de Martí, que no era precisamente un escritor barroco.

Quiero, por lo dicho, proponer la siguiente hipótesis: aunque el exilio argentino de Piñera fue determinante en su carrera literaria, pues definió su estilo y su visión —un estilo forjado a contrapelo del que predominaba en Cuba— nunca dejó Piñera de ser un producto cultural genuinamente cubano. Cuando digo estilo quiero repetir los términos con que Piñera lo definía: no sólo un concepto retórico, sino una visión del mundo, una respiración, un ritmo, una manera de ser y de vivir. No cabe duda de que el contacto con Gombrowicz fue fundamental. Algo hay en la obra de Piñera de la carcajada metafísica del escritor polaco. Sus primeros cuentos se publicaron en Buenos Aires y son típicos cuentos del exilio: la patria histórica y externa apenas es visible en ellos y el mundo, en cambio, es interior, ahistórico, onírico y casi atemporal. Sorprende, sin duda, el abismo que separa a dos universos tan contemporáneos como el de *Paradiso* de Lezama y el de los cuentos de Piñera. Sin embargo, como advierten sus comentaristas cubanos —entre ellos Arrufat y Cabrera Infante—, a pesar del exilio argentino y de la fuerte presencia de Gombrowicz, hay algo profunda y entrañablemente cubano en su visión y su ritmo. Las metáforas de Piñera —y todos sus cuentos son metáforas— son hiperbólicas, y la hipérbole es uno de los distintivos del barroco, tanto en literatura como en artes plásticas. ¿No son acaso, esa constante visión hiperbólica, casi rabelaisiana, del mundo, ese humor desenfadado, otras formas del barroco? Si el propósito del barroco es la representación pura, la obra de arte acabará autocontemplándose, exaltando su propio lenguaje, ya por la vía de la autocelebración, como en *Paradiso*, ya por la vía del *cul-de-sac* del absurdo. En sus mejores cuentos, “Concilio y discurso” (1950), por ejemplo, el texto se dispara en direcciones impredecibles, por el camino del absurdo, como el humor ilimitado y anárquico de los hermanos Marx. Es una gran burla del poder eclesiástico, del Papa y la máxima asamblea del catolicismo. “Concilio y discurso” es, por su gracia, su desenfa-

⁴ Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo*, p. 158.

do, libertad verbal e irreverencia sin límites, uno de los cuentos antológicos de Piñera. Hermano gemelo de este cuento es “El muñeco” (1946), sátira del poder político. Un modesto ciudadano consigue que un Presidente de la República se haga fabricar un muñeco idéntico a él para que lo sustituya en los actos públicos. Escrito y publicado en Buenos Aires en 1946, y pese a ser uno de los mejores relatos del autor, fue, según Arenas, expurgado y excluido de todas las antologías de cuento publicadas en la Cuba revolucionaria. Y hay muchos más cuentos sobre (contra) el poder. En “La batalla” (1956), el combate entre dos ejércitos rivales nunca comienza porque los dos se resisten a combatir. En su lugar, los generalísimos de cada ejército acaban enfrentándose y matándose mutuamente. “El filántropo” (1957) es la historia de una humillación y una condena, una crítica al poder del dinero y a quienes acceden a prestarles servicio incondicional. Un pobre diablo —solicitante de dinero— se pone a merced de un banquero que lo obliga a escribir un millón de veces la frase peticionaria. En “La gran escalera del Palacio Legislativo” (1957) hay algo de los espacios metafísicos de Giorgio de Chirico, de su soledad metafísica. Aquí, como en pocos narradores, los espacios *significan*. Representan la ausencia, el vacío. Vemos al hombre, insignificante, frente a la majestad marmórea del poder. Este cuento es un hermano gemelo del famoso texto de Kafka “Ante la ley”. Piñera se burla también del poder de los médicos: en “La rebelión de los enfermos” (1965), una institución hospitalaria impone a un dócil y numeroso grupo de personas sanas la simulación de la enfermedad, experimento del que resulta, primero, una inversión de la realidad: los enfermos visitan a los sanos, y segundo, una paulatina transformación de los sanos en enfermos. Pero el escritor cubano también escribe el poder de la risa, como en “El Gran Baro” (1956). El Gran Baro es un payaso cuyas payasadas contaminan a todo un pueblo hasta convertirlo, de cofradía en cofradía, de oficio en oficio, en una sociedad de payasos. Al final, muerto literalmente de risa el Gran Baro, llega el Gran Antibaro, que despayasa, como un antídoto, a toda la sociedad. Ningún otro cuento de Piñera me ha hecho recordar, como éste, el humor desaforado, absurdo y deshinibido de *Ferdynurke* de Gombrowicz. Uno de los cuentos menos insólitos y fantásticos de su producción es “Frío en caliente” (1959). La Revolución Cubana y los cambios que van a provocar en la vida de la isla es el tema de esta narración. Rafa, el protagonista, es un hombre que, obligado por las circunstancias, pasa sucesivamente de los negocios a la oratoria y finalmente a la política.

Los *Cuentos fríos* son, efectivamente, fríos: ignoran el sentimentalismo y la emoción y exhiben (sin exhibicionismo) un humor negro, cáustico, cortante, un humor kafkiano que ignora que Kafka existe. En efecto, esta



colección de cuentos apareció antes de que la obra de Kafka se tradujese al español. En ellos —como en todos los cuentos— el punto de vista recurrente, obsesivo, es el yo, la primera persona, el narrador intradiegetico. Piñera, como el ecuatoriano Palacio, usó la primera persona con una cínica monotonía: mientras el lector tropieza continuamente con imágenes oníricas y asombrosas, al yo narrador nada parece sorprenderle de un mundo absurdo.

Poeta, Piñera arrancaba de una imagen, una visión. En “El parque” (1944), por ejemplo, la imagen metafísica a lo Chirico de la desnudez de la plancha de granito con su obelisco en el centro, importa más que el hecho de que esa plancha haya sepultado a cuatro obreros con sus máquinas, que convergieron desde los cuatro puntos cardinales hasta el centro. Es una imagen de pesadilla, como tantas que describiré más tarde.

La autosobrestimación pequeño-burguesa es objeto de risa en “El álbum” (1944): la exhibición pública de las fotos de una dama se prolonga durante días, semanas,



meses, años. Esa exhibición puede prolongarse hasta el infinito porque cada persona fotografiada, cada cosa, se constituyen en centro de una historia que se deriva en otra, y ésta en otra, hasta lo infinito. Similar en muchos aspectos a las aporías de Zenón de Elea, el cuento, acaso sin pretenderlo, demuestra la imposibilidad de conocer la totalidad de las cosas. Esta singular asamblea de espectadores es también una imagen de pesadilla.

Si bien todos sus cuentos están sustentados por el tema del absurdo, hay uno que es una suerte de manifiesto: “La condecoración” (1956). Un padre agonizante condecora a su hijo con la Orden del Gran Fracaso: una máquina cuentamillas que medirá la distancia recorrida por los pies del adolescente hasta su muerte. El padre sabe que esos pasos no conducen a ninguna parte y sólo son testimonios del absurdo de la existencia.

Quizá los dos temas más obsesivos de Piñera, aparte del absurdo y el poder, ya mencionados, son el sentimiento de culpa y la angustia de la muerte, dos temas inéditos en la literatura cubana, y frecuentes, en cambio, en la argentina. En “El caramelo” (1962) todo conduce al sentimiento de culpa. En un autobús ocurre una muerte por envenenamiento. El narrador intradiegetico supone que una mujer con su niño monstruoso son los responsables y los acusa. Descrito como en una pesadilla, aquel niño no era un niño, sino un pequeño cerdo. Al final, el asesino resulta ser el narrador mismo: es el caso de un acusador culpable. Arrufat declara que Piñera

fue un hombre acosado por el miedo. Esta condición justifica a “El enemigo” (1955) como una interesante declaración autobiográfica del miedo de sí mismo, miedo que tiene su origen en un inconfesable sentimiento de culpa: no el miedo hacia afuera sino el miedo hacia dentro, como en Poe. “Cómo viví y cómo morí” (1956) es una variación de *La metamorfosis* de Kafka. Un hombre se ve a sí mismo como una cucaracha entre cucarachas, como la más grande de la Tierra. Como en la obra del escritor checo-judío-alemán, hay aquí, ambiguamente, autocompasión y autodenigración, con base en un profundo sentimiento de culpa. “La cara” es, sin duda, una de las cumbres narrativas del autor. Trata de una extraña relación entre dos individuos a partir de un casual encuentro telefónico. Uno de los dos posee un rostro tan horrible que decide ocultarlo; el otro, el narrador, es un interlocutor también solitario que, ante la prohibición del primero a ser visto, decide arrancarse los ojos para no ver ese rostro y unir así su alma a la del otro. Uno de los cuentos más radicales sobre la culpa es “El infierno” (1956), que plantea la posibilidad de no renunciar al infierno porque el condenado ya se habrá acostumbrado a él.

Otro de los grandes temas de Piñera es el cuerpo, la carnalidad, no como sujeto del goce erótico, sino como inesperado generador de la muerte. No le obsesiona la muerte como figura, como representación medieval o romántica, sino la que viene de adentro del ser vivo, con

las enigmáticas hora y circunstancias de su llegada. Por eso, “El que vino a salvarme” (1967) es la muerte misma, que llega a salvar al personaje de la angustia de la muerte dándole la muerte. La idea de que la muerte viene de adentro se expresa también en “El crecimiento del señor Madrigal” (1978), excelente cuento acerca de un parto: el anciano Madrigal, sintiéndose viejo y enfermo, alumbró su propia muerte. Fue el último cuento de Piñera. Semejante al anterior es “El talismán” (1974), cuento en el que todo el mundo se lanza a la persecución de un talismán sin forma que resulta ser la muerte.

Como en todo autor, la producción de Piñera es desigual. Posee también cuentos baladísticos, de poca sustancia y fallidos de invención, como “Salón Paraíso” (1975), o sostenidos por la gratuidad de un solo hecho inexplicable, como “El balcón” (1963) o por el esquematismo y una malograda inverosimilitud del asunto, como “El otro yo” (1976), o, en fin, por aburridas disquisiciones acerca del proceso creativo, como “Un jesuita de la literatura” (1964).

Muchos de sus cuentos cortos y menos ambiciosos son una delicia de humor. El punto de vista de observación de la realidad es insólito. En “La boda” (1944), la mirada del narrador sigue, como una cámara de cine, no la ceremonia completa de las nupcias en una iglesia, sino la ruta e incidencias de la cola del vestido de la novia. En “Cosas de cojos” (1956), un cojo que carece de la pierna izquierda se sienta a esperar en una zapatería la llegada de otro cojo, pero de la pierna contraria, para comprar sólo un medio par. En éstos, como en otros textos, incluidos los satíricos, hay una inocultable alegría cubana, no sólo de contar, sino de ver el mundo.

No quiero, para terminar, que se me malinterprete. No he pretendido discutir la indiscutible cubanidad de la obra narrativa de Virgilio Piñera, sino matizarla, destacar su ambigüedad (su prosa seca y cortante, por un lado, y su secreto barroquismo, por otro) y lo que su obra tiene de atípica, de marginal frente a la de sus contemporáneos o, mejor, al canon que de ellos se desprende. Ni él ni ninguno de los otros se esforzó en ser cubano porque no era necesario, porque, en el caso de nuestro autor, a pesar del exilio argentino y del influjo de Gombrowicz, fatalmente lo era. Al contrario de Carpentier



o de Fernández Retamar, fue el menos orgánico de los intelectuales cubanos, menos, incluso, que Arenas. Hasta en su humildad extrema se parece a Kafka. La palabra “intelectual” le sonaba a insulto, a beatería. Se sustrajo a todo tipo de poder: sus cuentos se burlan del poder. Anarquista, laborioso, sólo le importó el trabajo literario, no para dar como resultado una obra que le diera poder o lo justificara ante la posteridad, sino para matar el tiempo o, mejor, darle sentido al tiempo. Y el tiempo empieza a hacerle justicia, no a él, que hubiera preferido pasar inadvertido, sino a su obra, que es un dechado de ironía, de humor corrosivo y de personalísima visión del mundo. [1]

Las fotografías de Grandal que acompañan este texto pertenecen al libro *La ciudad de las columnas*, Editorial Letras cubanas, La Habana, 1982.

Otro de los grandes temas de Piñera es el cuerpo, la carnalidad, no como sujeto del goce erótico, sino como inesperado generador de la muerte.