



*Facultad de Filosofía y Letras*  
*Departamento de Filología Española*

*Programa de Doctorado:*

*Las Literaturas Hispánicas y los Géneros Literarios*  
*en el Contexto Occidental*

**TESIS DOCTORAL**

***EL EXISTENCIALISMO EN LA OBRA NARRATIVA DE***  
***VIRGILIO PIÑERA***

*Doctoranda: Souria El Hamouti*

***DIRECTOR:***  
***Dr. Eduardo Becerra***

**Madrid 2013**

## *Agradecimientos*

El Dr. Don Eduardo Becerra aceptó dirigir esta tesis, me ayudó a estructurar su contenido y sus consejos a lo largo de la realización de este estudio han evitado que caiga en muchos errores, y han llevado el trabajo por el buen camino.

Por todo ello vaya aquí mi agradecimiento.

Gracias a mi madre, ¡cuánto le debo! Gracias a mis hermanos y a mis hermanas que además son amigos míos.

Gracias a Carmen Hernández, quien siempre ha tenido tiempo para aconsejar y ayudarme.

Para tantos otros que me han apoyado, aquí va mi agradecimiento.

Para todos ¡gracias!

## **ÍNDICE**

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>7</b>
<b>1.- LA TRAYECTORIA LITERARIA DE VIRGILIO PIÑERA</b> .....	<b>15</b>
1.1.- El contexto cultural cubano .....	17
1.1.1.- Las revistas, génesis de la formación literaria en Cuba.....	17
1.1.2.- Virgilio Piñera entre <i>Orígenes</i> y <i>Ciclón</i> .....	29
1.2.- La experiencia del exilio .....	46
1.2.1.- Virgilio Piñera y los años bonaerenses .....	46
1.2.2.- Piñera en la revista <i>Sur</i> .....	59
1.3.- La Revolución y Piñera.....	70
1.3.1.- La política cultural de la Revolución .....	78
<b>2.- REFERENTES EXISTENCIALISTAS EN LA NARRATIVA DE VIRGILIO PIÑERA</b> .....	<b>85</b>
2.1.- Introducción .....	87
2.2.- El surrealismo .....	91
2.3.- El existencialismo y lo absurdo .....	99
2.4.- Lo grotesco.....	115
2.5.- Lo fantástico.....	127
<b>3. PRESENCIAS DEL EXISTENCIALISMO EN LA NARRATIVA DE VIRGILIO PIÑERA: LA OBRA NOVELÍSTICA</b> .....	<b>145</b>
3.1.- <i>La carne de René</i> .....	147
3.1.1.-Angustia, pecado original e inautenticidad.....	147

3.1.2.- Iniciación en el dolor y el sufrimiento .....	168
3.1.3.- La dignidad y el cuerpo.....	195
3.1.4.- El cuerpo y lo monstruoso .....	205
3.2.- <i>Pequeñas maniobras</i> .....	213
3.2.1.- Libertad o libre albedrío.....	213
3.2.2.- El arte de vivir y la estética existencialista .....	228
3.2.3.- La resignación y libertad.....	243
3.2.4.- Los procesos de mando y obediencia en el individuo piñeriano .....	249
3.3.- <i>Presiones y diamantes</i> .....	263
3.3.1.-Opresión y automatismo .....	263
3.3.2.-Anomia y suicidio .....	274
3.3.3.- Negación y nihilismo. ....	283
3.3.4.- La utopía piñeriana.....	303
<b>4. PRESENCIAS DEL EXISTENCIALISMO EN LA NARRATIVA</b>	
<b>DE VIRGILIO PIÑERA: LA OBRA CUENTÍSTICA.....</b>	<b>311</b>
4.1.- Surrealismo, fantasía y grotesco en “La caída” y “Las partes”. ....	313
4.2.-Existencialismo y absurdo en “En el insomnio” y “Proyecto de un sueño”. ....	331
4.3.-La estructura lúdica en “La cara” y “El cambio”.....	339
4.4.-Lo fantástico en “El caramelo” y “El muñeco”. ....	351
4.5.-Lo alegórico y lo grotesco-fantástico en “La carne” .....	365
4.6.-Humor e ironía en “Como viví y como morí” .....	373
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>381</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>387</b>

# **INTRODUCCIÓN**

Los estudios sobre Virgilio Piñera han tendido a centrarse en el ámbito biográfico y en el de la relación del dramaturgo con la temática y estética del teatro del absurdo en Cuba<sup>1</sup>, mientras que los aspectos existenciales de su obra narrativa sólo han recibido alguna esporádica referencia.

El principal objetivo de este trabajo es la aproximación a la obra narrativa del escritor cubano Virgilio Piñera<sup>2</sup> desde la perspectiva existencialista. Este trabajo parte de la necesidad de recuperar a escritores que, como Virgilio Piñera, han sido consciente o inconscientemente apartados del canon de los escritores serios, comprometidos, innovadores pero que han aportado a la Literatura una forma nueva de enfocar la realidad y contárnosla.

Virgilio Piñera ha sido considerado en la historia literaria como un escritor difícil, raro y desconcertante<sup>3</sup>. Antón Arrufat intentó ya

---

<sup>1</sup> Véase la tesis doctoral de Ricardo, Lobato Morchon, *El teatro del absurdo en Cuba 1948-1968*, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

<sup>2</sup> Virgilio Piñera (1912-1979) fue uno de los autores que más controversia ha creado entre la crítica y el público teatral. Dicha controversia se debe a que desde el principio ha sido un autor innovador, su obra narrativa, por ejemplo, se ha salido de los cánones establecidos por la novela tradicional, naturalista, costumbrista y criollista, conocida en Cuba.

<sup>3</sup> Reinaldo Laddaga, junto a otros autores, considera a Virgilio Piñera, a Juan Rodolfo Wilcock y a Felisberto Hernández como escritores raros, ajenos a la norma implantada por escritores convencionales que ha dado la región y que siguen siendo apreciados. Tampoco los considera innovadores como lo son para él “un José Lezama Lima, un Octavio Paz o un Julio Cortázar”. Reinaldo Laddaga,

introducimos en su mundo artístico y, en el prólogo de *Poesía y crítica* de Virgilio Piñera lo compara con Baudelaire y Kafka, lo que nos permite intuir lo alejada que está de una forma de pensar convencional, aunque no por ello imposible de entender: “La complicidad que la obra de Piñera me pide no es sin embargo, absoluta, ni debería sentirme transportado para siempre en un viaje sin regreso”<sup>4</sup>.

Iniciamos este estudio buscando algunas manifestaciones existencialistas en los escritos de Virgilio Piñera, autor cuya vida y obra estuvieron estrechamente vinculadas. Los conflictos morales y personales del autor, su vida bajo la dictadura, las preocupaciones existenciales de su época y la miseria humana de la sociedad cubana han marcado su obra. Piñera, a través de una forma exuberante de escribir, nos sumerge en la naturaleza de un ser humano en la Cuba del siglo XX<sup>5</sup>. El plan de este trabajo ha ido evolucionando conforme avanzábamos en su estudio. Hemos tenido que profundizar y conocer más de la persona y de su entorno. Su literatura es inseparable de las

---

*Literatura indigente y placeres bajos, Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock, Beatriz Viterbo Editora, 2000, pp. 10-11.*

<sup>4</sup> Virgilio Piñera, *Poesía y crítica*, (prólogo de Antón Arrufat), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 11.

<sup>5</sup> José Rodríguez Feo afirma: “¡Cuánto de lo absurdo y grotesco tiene nuestra historia republicana! Las cosas que ocurrieron desde el gobierno de Machado (que es el momento en que se forma intelectualmente Piñera), hasta la revolución del primero de enero, no podrían presentarse en un esquema racional. La historia íntima de ese acontecer pertenece más bien al mundo de la demencia. Lo que se robó, lo que se despilfarró, lo que destruyó, lo que se sacrificó, integraría un capítulo de la historia que asombraría al historiador más al tanto de las locuras del hombre. Dentro de ese cuadro histórico hay que ir a buscar la explicación de muchos de los literarios que todavía parecen eludir el ojo crítico de los estudiosos. Hay que situar a nuestros artistas en su medio social y económico para explicarnos sus reacciones ante esta sociedad corrompida. Quizás el crimen más imperdonable que han cometido muchos fue hacer una literatura a espaldas del drama nacional”. José Rodríguez Feo, *Notas críticas*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1962, p. 45.

situaciones humanas y sociales, de la política, de la religión y también de su orientación sexual.

Piñera encontró en el existencialismo, tan en boga en su época, un cuerpo de doctrina filosófica en la que apoyarse. Sus experiencias, amasadas con esta filosofía, han sido la materia prima de su obra. Piñera traslada a sus personajes sus preocupaciones, sus reflexiones, sus desilusiones, su rebeldía, su amargura, su dificultad para vivir en un mundo en el que no hay sitio para alguien que pretende estar de acuerdo con sus ideales. Fue un luchador infatigable, así lo testifican sus escritos y así lo demostró en todos los terrenos hasta el último momento, con su enfrentamiento tenaz al Estado, resistiendo en su país, a pesar de su completa exclusión del ámbito intelectual. Piñera fue responsable de una nueva literatura fantástica y absurda, algo desconocido para la literatura cubana. En sus comienzos ya observamos una forma peculiar de expresarse, extravagante y rebelde, una actitud literaria que será constante con el transcurrir de los años: “Me siento bien con mi falta de respeto [...]. El sacrificio de la vida radica en sufrir mil y una privaciones desde el hambre hasta el exilio voluntario –a fin de defender las ideas, de mantener una línea de conducta inquebrantable”<sup>6</sup>.

Numerosa ha sido la documentación y las referencias de las que nos hemos valido para llevar a cabo este estudio. Filósofos como Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Heidegger, Kierkegaard y Nietzsche nos han servido para adquirir los conceptos y las ideas necesarias para analizar el contenido existencialista de la obra de nuestro autor, prestando particular atención en corrientes como el

---

<sup>6</sup> Virgilio Piñera, “Las plumas responsables”, *Revolución*, 1959, p. 11.



surrealismo, lo fantástico nuevo, lo grotesco, etcétera. Han sido una fuente importante de información los trabajos que académicos de distintas universidades y centros de investigación que han realizado sobre la obra de nuestro autor: por ejemplo, la tesis de María Dolores Adsuar, *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2009, nos ha sido de gran ayuda. También recurrimos al exquisito trabajo de Ricardo Lobato Morchon, *El teatro del absurdo en Cuba 1948-1968*, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

El resultado de este estudio está ordenado en tres partes. Una primera que trata de la formación de Piñera y en la que nos hemos ocupado de aquellos aspectos que consideramos importantes para el objetivo que perseguimos. Esta etapa de formación no antecede a sus publicaciones, sino que tiene lugar a lo largo de toda su vida en Cuba, donde nació y murió, y en Argentina, donde vivió un exilio voluntario profundamente enriquecedor. Nos ocupamos de las revistas literarias que fueron un escaparate de su obra, un lugar de encuentro con otros intelectuales y el soporte de las nuevas ideas llegadas a la Isla. Destacaremos *Orígenes* y *Ciclón*, dos revistas que fueron notables y definitorias de la trayectoria literaria de nuestro autor. Hablaremos del impacto que tuvo la Revolución castrista en su obra y en su espíritu y también nos ocupamos de su experiencia en Argentina, su participación en la cosmopolita *Sur*, y de la influencia de las ideas europeas que allí llegaban gracias a la ideología y a las amistades de Victoria Ocampo, la fundadora de *Sur*. El contacto con otros escritores locales (Jorge Luis Borges) y extranjeros (Witold Gombrowicz) asentados en aquel país contribuyó también a un cambio en su estética.

La segunda parte del trabajo la hemos dedicado al análisis del existencialismo y las formas que presenta en su literatura. Hemos analizado sus relaciones con el surrealismo, debido a que es una corriente que domina en los cuentos de su primera etapa. También con el absurdo, para lo que nos hemos servido de la síntesis de Simone de Beauvoir, según la cual “el existencialismo es una filosofía del absurdo y de la desesperación; encierra al hombre en una angustia estéril, en una subjetividad vacía; es incapaz de suministrarle ningún principio de elección: que actúe como le plazca; de todos modos la partida está perdida”<sup>7</sup>. Lo grotesco y lo neofantástico presentan también relaciones con el existencialismo, puesto que lo ambiguo, la duplicidad o la indefinición constituyen rasgos fundamentales de la literatura de Piñera.

La tercera parte de esta tesis entra en el análisis de la obra narrativa, primero de sus tres novelas y después de la narrativa breve. En cada una de sus novelas se estudian desde la óptica existencialista los contenidos relevantes para nuestro propósito. La angustia, el pecado y la autenticidad en *La carne de René*; la libertad o el libre albedrío, la educación y la cultura inicial, la sumisión y los procesos de mando, en *Pequeñas maniobras*; la opresión, el suicidio moral, el nihilismo y la utopía en *Presiones y diamantes*. La obra narrativa breve por su parte nos ha permitido profundizar en lo fantástico nuevo, en el realismo grotesco y en la estética absurda, entre otros asuntos.

---

<sup>7</sup> Simone de Beauvoir, *Para una moral de la ambigüedad*, Buenos Aires, Editorial la Pleyade, 1972, p. 12.

# **1. LA TRAYECTORIA LITERARIA DE VIRGILIO PIÑERA**

## **1.1.- El contexto cultural cubano**

### **1.1.1.- Las revistas, génesis de la formación literaria en Cuba**

En la época de formación de Piñera, en Cuba la industria editorial apenas estaba en esa época desarrollada, así que una de las finalidades fundamentales de las revistas en la isla era la de dar cabida a escritores que no podían dar a conocer su obra por otros medios. Debido también al carácter colectivo de las revistas y a que era prácticamente el único medio de formación de la intelectualidad de la época, Virgilio Piñera logró difundir su obra y darse a conocer en ese marco.

Desde las propias revistas en las que Virgilio Piñera participa se configura su trayectoria literaria, y recorriendo las distintas publicaciones podemos aseverar que su vida pública viene marcada por ellas. Donde esa dependencia se hace más relevante es durante su exilio, que está estrechamente vinculado a la participación en revistas extranjeras (*Sur*, *Anales de Buenos Aires*), cuestión que trataremos posteriormente.

Como en otros muchos países latinoamericanos, las revistas culturales han desempeñado y desempeñan una función de primer

orden en la vida intelectual de Cuba. No es posible hablar de literatura cubana en los inicios del siglo pasado sin mencionar a *Cuba Contemporánea*, gran revista cultural de ese momento, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, *Revista de Avance*, *Nadie Parecía*, *Espuela de Plata*, *Orígenes*, *Ciclón*, etcétera. A partir de entonces han sido incontables las revistas culturales cubanas que han propagado con alto nivel ideas y letras valiosas. Se convirtieron en uno de los últimos reductos de la opinión, la expresión y la crítica para el pueblo cubano. Apenas hay en la Isla un intelectual de obra significativa que no se haya manifestado en una o varias revistas. La mayoría de estas revistas mencionadas son editadas en la capital cubana. Por ello, Virgilio Piñera relaciona su lucha contra la literatura con su llegada a La Habana: “Ya en La Habana empezó en forma mi eterno combate contra la literatura”<sup>8</sup>.

Según Lezama Lima, sin embargo, la existencia y la diversidad de las publicaciones en Cuba no demuestran un alto nivel cultural ni el auge de las revistas en la Isla. Escuchémosle en unos “Recuerdos” de 1956, donde afirma: “Imaginad La Habana de 1935, henchida de politiquería, los tornos de la erudición apilando boñigas, el anual fabliaux (sic) profesoral, y la prensa, tronada de incultura. [...] Habían propiciado una zona pesimista, necrosada, indecisa, donde la frustración era la norma de acatamiento”<sup>9</sup>. Estas palabras denuncian la pésima y escasa vida cultural cubana. Lezama no niega la existencia de

---

<sup>8</sup> Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*: “Una memoria imprescindible”, Ediciones Unión, 1995, p. 55. Véase también Virgilio Piñera, éste en *Lunes de Revolución* n° 100, La Habana, 1996, p. 2. Citado en “Cronología desde la obra de Piñera”, dirección en internet: [www.islaternura.com](http://www.islaternura.com).

<sup>9</sup> José Lezama Lima, “Recuerdos. Guy Pérez Cisneros” (1956), *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, n° 2, 1988, pp. 33-44. Citado en Remedios Mataix, “Orígenes: una vanguardia sin vanguardismo”, en *Barataria, Pliegos de la Insula. Revista de Filología y Creación Literaria*, n°4, 1994, p. 54.

publicaciones habaneras, pero pretende poner las cosas en su sitio, llamarlas por su nombre y así mostrar la ineficacia y la desorientación que presentan estas últimas para el joven cubano, hambriento y necesitado de una nueva y rica formación literaria. Y para impartir ese alimento y esa formación va a fundar sucesivamente una serie de revistas literarias.

Dentro del ámbito de las publicaciones cabe decir que con el desarrollo de la imprenta, la discusión filosófica, la creación o la crítica literaria se alejaron de los periódicos –más dedicados a las cuestiones puramente políticas y administrativas de la colonia– en busca de un sitio en publicaciones de una mayor frecuencia periódica. Así, se irán generando revistas en las que se fraguará el mundo cultural cubano, cuyo máximo exponente en la época de la primera posguerra será la *Revista de Avance*, que constituyó el principal órgano de la vanguardia literaria cubana, compaginando política y literatura. Sin embargo, Cintio Vitier declara, en sus famosas conferencias de 1975 sobre “Lo cubano en la poesía”, algo que nos da otra dimensión de la revista:

Intentaron superar la ausencia de finalidad en que se hundían el país y las letras, atacando enemigos de cartón como eran la cursilería, el academicismo y la oratoria engolada, y proponiéndose la meta abstracta del avance por el avance, de lo nuevo por lo nuevo. Pero ¿a dónde se iba? Después del primer impacto, su movimiento era más ilusorio que real. Ninguno de los grandes esfuerzos creadores de la época, poco o nada conocidos entonces en Cuba (la obra de Proust, de Joyce, de Eliot, de Claudel) halló eco decisivo en sus páginas, que se mantuvieron siempre sobre la más visible y fugaz espuma de “lo nuevo”, cifrado en la hueca palabra “vanguardismo”<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1970, p. 370. Véase Mataix, art. cit., p. 74.

Es gracias a *Revista de Avance* que Virgilio Piñera encuentra en su juventud un cierto clima cultural, aunque él nunca llegue a publicar en la revista, desaparecida en 1930. Tanto para él como para otros jóvenes literatos cubanos, *Revista de Avance* constituye una fuente de recepción de la literatura tanto nacional como extranjera. A partir de ahí Virgilio Piñera comienza a participar en las publicaciones que se sucederán tras su desaparición.

Exactamente una década después de fundada *Revista de Avance*, un joven estudiante de Derecho llamado José Lezama Lima, junto a otros condiscípulos, fundaría *Verbum*, un precedente de lo que después sería la mítica *Orígenes*. *Verbum* fue el órgano oficial de la Asociación de Estudiantes de Derecho de la Universidad de La Habana. Sólo se hicieron tres números, desde junio hasta noviembre de 1937. En el “Inicial” que aparece en el primer número, expresaban:

No hay duda alguna que nuestra Universidad en su fase actual – consecuencia de etapas sucesivas de ociosas vacaciones y de entusiasmos superficiales- atraviesa el momento subrayable en el que el dolor de no haber sabido articular su expresión empieza a recorrerla. Es ya un claro signo. Quisiera la revista *Verbum* ir despertando la alegría de las posibilidades de esa expresión, ir que ya nos va siendo imprescindible, que ya es hora de ir rindiendo<sup>11</sup>.

En esta nota de presentación, José Lezama Lima añade:

Quisiera *Verbum* ir desplegando la alegría de las posibilidades de expresión, ir con silencio y continuidad necesarios reuniendo los sumados afirmativos para esa articulación que ya nos va siendo imprescindible. [...] Estamos urgidos de una síntesis, responsable y alegre, en la que podamos penetrar asidos a la dignidad de la

---

<sup>11</sup> “Inicial”, *Verbum*, n°1, junio, 1937, p. 1.

palabra y a las exigencias de recalcar un propio perfil y una técnica de civilidad<sup>12</sup>.

En *Verbum* se publicaron poemas y breves ensayos. De Lezama Lima aparecen cinco textos, entre ellos –en el segundo número- *Muerte de Narciso*. Colaboraron en sus páginas Emilio Ballagas, Ángel Gaztelu, Luis Amado Blanco, Eugenio Florit, Ramón Guirao. También encontramos en sus índices los nombres de Juan Ramón Jiménez y Eugenio D’Ors. Fue en esta revista donde se comenzaron a articular las inquietudes literarias y estéticas de ese grupo generacional que encabezó José Lezama. Según él mismo, “*Verbum* captó la fuerza inicial de esta generación que continuó expresándose en *Espuela de Plata*, *Nadie Parecía* y *Orígenes*”<sup>13</sup>.

En 1939 José Lezama Lima conoce a Gastón Baquero, Cintio Vitier y Eliseo Diego y se configura lo que el poeta llamó la generación de *Espuela de Plata*, luego generación de *Orígenes*. A menos de dos años de desaparecida *Verbum*, sale el primer número de *Espuela de Plata*. *Espuela de Plata* se subtituló “Cuaderno bimestral de arte y poesía”. Su primer número corresponde al bimestre agosto-septiembre de 1939, y se publicó hasta agosto de 1941. Fue dirigida por José Lezama Lima, Guy Pérez de Cisneros y Mariano Rodríguez. Tuvo un grupo de colaboradores integrado por Jorge Arche, José Ardevol, Gastón Baquero, Adolfo Lozano, René Portocarrero, Justo Rodríguez Santos y Cintio Vitier; a los cuales se fueron uniendo posteriormente Manuel Altolaquirre, Eugenio Florit, Amelia Peláez, Virgilio Piñera y Ángel Gaztelu, quien entra a formar parte de su dirección en el último número.

---

<sup>12</sup> *Ibíd.*

<sup>13</sup> *Ibíd.*



Fue una publicación dedicada fundamentalmente a la poesía, aunque en sus páginas aparecieron cuentos, trabajos de crítica literaria y de arte, entre otros artículos de interés, así como dibujos y viñetas de autores que pertenecían al grupo. Sus seis números (identificados con letras, de la A a la H) son ya una muestra clara de ese clima poético. En 1945 Lezama escribió:

La poesía, lo que ya se puede llamar con evidencia los poetas de la generación de *Espuela de Plata*, querían hacer también profecía para diseñar la gracia y el destino de nuestras próximas ciudades. Querían que la poesía que se elaborara fuese una seguridad para los venidores. Si no había tradición entre nosotros, lo mejor era que la poesía ocupara ese sitio y así había posibilidad de que en sucesivo mostráramos un estilo de vida. No era pues la poesía un alejamiento, un estado entrevisto de inocencia que mostrara el orden de lo sobrenatural posible, sino que clamaba proféticamente para ser convertida en un recinto tan seguro como la tradición, aumentaba por la suma de ortodoxos y *poetes maudits*, de heterodoxos y artesanos de buen signo<sup>14</sup>.

A pesar de su corta existencia, la revista se considera como una publicación de gran calidad por los textos publicados: incluyó las firmas de Lezama, Piñera, Gaztelu, Vitier, Baquero, acompañadas por abundantes ilustraciones de pintores, traducciones de autores clásicos y modernos (entre ellas, una de las primeras al castellano de *Ulises* de Joyce), y la colaboración de los poetas españoles Jorge Guillén, Pedro Salinas y Luis Cernuda, sin olvidar la gran contribución de María Zambrano, que se prolongaría hasta el final de *Orígenes*.

La dispersión del grupo dio lugar a la aparición de tres revistas distintas. Entre 1942 y 1943 se publican los siete números de

---

<sup>14</sup> José Lezama Lima, “Después de lo raro, lo extraño”, *Orígenes*, nº 6, verano, julio de 1945, p. 52.

*Clavileño*, editada por Gastón Baquero, donde se integran Cintio Vitier, su grupo de amigos y casi todos los colaboradores de *Espuela de Plata*, salvo Virgilio Piñera, que funda su propia revista: *Poeta*, de agresiva orientación antilezamiana y de una vida efímera –sólo publica dos números en noviembre de 1942 y marzo de 1943–, donde da a conocer sus ensayos “Erística de Valéry” y “Terribilia meditans”, páginas de sumo interés por lo que nos revelan sobre el autor, su cosmovisión y sus preocupaciones en torno a los problemas de la escritura, un tema que lo obsesionó toda la vida, según refiere en su autobiografía: “Para mí, escribir ha sido siempre una verdadera tortura. No conozco otra peor y la vida, como a cualquier mortal, me ha servido de todas formas y colores [...]. Cada uno dirá lo que quiera respecto a la escritura, pero en lo que a mi se refiere puedo afirmar que su sola presencia angustia mi ser hasta la náusea”<sup>15</sup>. La tercera revista, *Nadie Parecía: Cuaderno de lo bello con Dios*, comenzó a publicarse en septiembre de 1942 y alcanzó doscientos ejemplares. Fue dirigida por Gaztelu y Lezama y contó con colaboradores de entre lo más selecto de la cultura cubana. Su última aparición fue en marzo de 1944.

En 1942, Virgilio Piñera, en el editorial del primer número de *Poeta* (“Terribilia meditans”), había caracterizado esta propuesta editorial en el siguiente párrafo:

*Poeta* no está o va contra nadie. *Poeta* es parte de la herencia de *Espuela*; familiar de *Espuela*; familiar de *Clavileño* y *Nadie Parecía*. [...]. El desarrollo es como sigue: del síntoma (*Verbum*) se origina el sentimiento (*Espuela*); de éste surge el disentimiento (*Clavileño*, *Nadie Parecía* y *Poeta*). El resultado es, riquísimo, no

---

<sup>15</sup> Roberto Pérez León, “Con el peso de una Isla de jardines invisibles”, *Unión*, n° 10, La Habana, abril de 1990, p. 40. Véase también, *Tiempo de Ciclón* del mismo autor, op. cit., p. 55.

mensurable. [...]. Dejó confiado el delicioso proceso, la historia secreta de las caras alargadas, de los portazos en la cara, de la mano izquierda, de los abusos telefónicos, de las extensas epístolas, al buen cronista atormentado que pregunta al amigo octogenario de los poetas fallecidos sobre sus usos y costumbres<sup>16</sup>.

En el mismo año en que desaparece *Nadie Parecía* comienza a publicarse *Orígenes*, encabezada por José Lezama Lima y sufragada mayoritariamente por José Rodríguez Feo. Ésta hizo “de la poesía una doctrina”, al tiempo que algunos de los principales integrantes del llamado grupo origenista, como el propio Lezama, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Gastón Baquero y Virgilio Piñera, “fundaron –de acuerdo con el criterio de Jorge Luis Arcos– lo que puede considerarse un movimiento dentro de la crítica y ensayística nacionales, el cual esperaba todo conocimiento de un saber o razón poéticos.”

El primer número de *Orígenes* apareció en la primavera del 44, la revista era trimestral y se publicaba con las estaciones del año. Cuando desapareció en 1956, dejó un saldo de 40 números muy cuidados, con ilustraciones de excelentes artistas, además de veintitrés libros, algunos de ellos decisivos en la tradición cubana. Según Lezama, *Orígenes* “resolvió un criterio de selección cubano-hispanoamericano y lo que se hacía en ese momento en el mundo [...] Fue un taller de tipo renacentista, creando en una gran casa animada por músicos, dibujantes, poetas, tocadores de órgano,...” La generación de escritores que se conoce como grupo *Orígenes* –añade Lezama– “fue en realidad la que impuso la expresión nueva y el espíritu de modernidad”<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Virgilio Piñera, “Terribilia Meditans”, en *Poeta*, n°1, La Habana, noviembre de 1942, p. 1.

<sup>17</sup> En: [http://www.cubaliteraria.cu/autor/lezama\\_lima/bibliografia\\_revistas.html](http://www.cubaliteraria.cu/autor/lezama_lima/bibliografia_revistas.html).

Siguiendo el juego de palabras de Virgilio Piñera, Cintio Vitier añadiría: “Después vino el consentimiento (*Orígenes*) y finalmente el resentimiento (*Ciclón*)”<sup>18</sup>. Virgilio Piñera había pronosticado este desenlace ya trece años atrás, en el editorial del primer número de *Poeta*, donde se lee: “Sólo que en este consejo poético de familia poética la salvación vendrá por el disentimiento, por la enemistad, por las contradicciones, por la patada de elefante. Por eso *Poeta* disiente, se enemista, contradice, da la patada, y, aguarda, a su vez, el bautismo de fuego”<sup>19</sup>. *Ciclón* será para el grupo *Orígenes* “la patada de elefante” que predijo Virgilio Piñera.

En 1955-1957-1959, *Ciclón*<sup>20</sup>, patrocinada por Rodríguez Feo luego de romper con *Orígenes*, fue, hasta cierto punto, una suerte de hija rebelde que escapó –según su primer editorial– de las fauces del Saturno origenista. Se proponía arrasar con todo, empezando por Lezama y su grupo, como se aprecia en “Borrón y cuenta nueva”. *Ciclón* compartió los nefastos años de la dictadura de Batista con *Nuestro Tiempo*, órgano de la sociedad izquierdista del mismo nombre, que consideraba, como lo hizo saber en el primer editorial de la publicación, que “no había medio hostil ni escepticismo valedero ante el ímpetu de una juventud decidida a ganar la batalla”<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Cintio Vitier, “Para llegar a *Orígenes*”, *Revista de Arte y Literatura* (Primavera 1944), p. 92.

<sup>19</sup> Virgilio Piñera, “Terribilia meditant”, art. cit., p. 1.

<sup>20</sup> La revista nació por discrepancias en la dirección de *Orígenes* entre Lezama y José Rodríguez Feo, por eso al principio fue recibida fríamente entre la intelectualidad cubana. *Ciclón*, una de las revistas más agresivas y rebeldes que conoció Cuba, fue vista como el resultado de una pelea entre Rodríguez Feo y Lezama con Virgilio Piñera por medio.

<sup>21</sup> Ricardo Hernández Otero, *Revista Nuestro Tiempo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989, p. 9.

Bien podría decirse que todas las revistas, en realidad, forman parte de una y universal “Revista” que se perpetua por reencarnación constante. Más allá de esa dimensión puramente cronológica que indica una continuidad de lo mismo en nuevos moldes, este hecho no es objeto de unanimidad entre los propios fundadores. Las posturas a favor o en contra del reconocimiento de la interacción entre ambas no dejan de ser interesantes. En lo que se refiere, por ejemplo, a *Orígenes* respecto a *Revista de Avance*, se ha hablado de sucesión, de endeudamiento e incluso de imitación. Debemos reconocer de todas formas que *Revista de Avance* fue para *Orígenes* un antecedente y un punto de referencia obligado en lo artístico y lo literario. Sin embargo, José Lezama Lima no opinaba lo mismo, para él la independencia y la originalidad de su revista es absoluta y rompe totalmente con el ‘liderazgo’ del que presumía la desaparecida *Revista de Avance*:

¿Filiación y secuencia de la *Revista de Avance*? Había radicales discrepancias. A *Orígenes* sólo parecía interesarle las raíces protozoarias de la creación, la propia norma que lleva implícita la riqueza de hacer y participar. Sus pronunciamientos no se reducían a la simpleza del manifiesto o índice marmóreo que su humoresca señala un camino y un camino. Decir lo dicho solamente por sus propias huellas, que fuese su progresión lo que quedase de su flecha [...] Esa falta de filiación es la que según usted le levanta cierto resentimiento. No podíamos mostrar filiación, mi querido Mañach, con hombres y paisajes que ya no tenían para las siguientes generaciones la fascinación de la entrega decisiva a una obra y que sobrenadaban en las vastas demostraciones del periodismo o en la ganga mundana de la política<sup>22</sup>.

Y en el penúltimo párrafo añade en un tono un tanto despectivo:

---

<sup>22</sup> José Lezama Lima: “Respuestas y nuevas interrogaciones”. Carta abierta a Jorge Mañach, La Habana, *Bohemia*, 2 de octubre de 1949. En *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, pp. 184-190.

Con cierta socarronería de ágil criollo, nos afirma usted que fue la *Revista de Avance* la que trajo la gallina de los huevos de oro del arte nuevo. Quizás en eso reconozcamos su verdad, porque ese arte fue para nosotros alción y albatros. Cínife sombrío, o soledad brumosa del alción, que llevaron nuestras adolescencias a desgarrarse en la soledad del que sabe sobre una labor sin compañía, del que se sabe en una lámina estática y grosera. [...] Pero de esa soledad y de esa lucha con la espantosa realidad de las circunstancias, surgió en la sangre de todos nosotros, la idea obsesionante de que podíamos al avanzar en el misterio de nuestras experiencias poéticas trazar, dentro de las desventuras rodeantes, un nuevo y viejo diálogo entre el hombre que penetra y la tierra que se le hace transparente<sup>23</sup>.

Sin embargo, la autoridad de Cintio Vitier, como crítico y miembro de la “galaxia-élite-Lezama”<sup>24</sup> –quien más y mejor ha explicado la trayectoria de Lezama y de *Orígenes*–, reconoce cierta relación dialéctica entre las dos revistas y da cuenta de un fenómeno que Lezama prefirió no admitir:

Hacia 1939 José Lezama Lima y un grupo de nuevos poetas que ya habían ensayado sus armas en *Grafos* y *Verbum*, fundan los *Cuadernos de Espuela de Plata*, a los que se sucederán *Clavileño* y *Nadie parecía*. Esas revistas de corta duración y escasa difusión, pero sobre todo *Orígenes*, mantenida desde 1944 hasta hoy, significan un cambio efectivo en la sensibilidad lírica y se distinguen por dos rasgos principales: no son polémicas (al menos de un modo explícito) y su centro dominante es la poesía. Tal vez ambos caracteres se expliquen por la acción anterior de la *Revista de Avance*, que desbrozó el camino; tal vez se deban al ensimismamiento creador de una generación desinteresada ya de la comedia política postmachadista, y empeñada no tanto en “avanzar” como en sumergirse en busca de los “orígenes”

---

<sup>23</sup> *Ibídem*.

<sup>24</sup> La expresión es de José Prats Sariol: “La galaxia Lezama”. Cfr. Jacobo Machover (ed.), *La Habana, 1952-1961*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 128-144.

(oscuros e inalcanzables, como son siempre los fundamentos vitales últimos) de nuestra sensibilidad creadora<sup>25</sup>.

El hecho de que *Orígenes* “tal vez se explique” a partir de *Revista de Avance* no es del agrado de Lezama. El camino que aquella revista “desbrozó” sería una especie de huella a seguir. Vitier deja claro la superioridad de *Orígenes* en términos de madurez y valor poético, sin dejar de reconocer la gravitación de la *Revista de Avance*, sin la cual, “tal vez”, el proyecto lezamiano no habría alcanzado la plenitud de su fuerza.

---

<sup>25</sup> Cintio Vitier, *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, Ediciones del Cincuentenario, 1953, p. 4; en Silva María Guadalupe, “¿Una vanguardia sin vanguardismo? José Lezama Lima y la revista”: <http://72.14.207/search?q=cache:3mIxgn9diw0J:163.10.30.3/congresos/orbis/Mar...>

### 1.1.2.- Virgilio Piñera entre *Orígenes* y *Ciclón*

En la nota editorial que abre el primer número de la revista *Orígenes*, José Lezama Lima prescinde por completo de brindarnos una explicación directa de su creación, porque la consideraba como una entidad reconocible, familiar, existente. Es significativa la presentación, donde deja claro la estrategia de la revista y su propósito:

Queremos situarnos cerca de aquellas fuerzas de creación, de todo fuerte nacimiento, donde hay que buscar la pureza o la impureza, la cualidad o descalificación de todo arte. Toda obra ofrecida dentro del tipo humanista de cultura, o es una creación en la que el hombre muestra su tensión, su fiebre, sus momentos más vigilados y valiosos, o es por el contrario, una manifestación banal de decorativa simpleza. Nos interesan fundamentalmente aquellos momentos de creación en los que el germen se convierte en criatura y lo desconocido va siendo poseído en la medida en que esto es posible y en que no engendra una desdichada arrogancia<sup>26</sup>.

Por su valor informativo, a continuación citamos en extenso este párrafo donde Rodríguez Feo cuenta el enlace del surgimiento de la revista:

Un día de invierno del año 1943, estábamos sentados en el parque Martí, en el corazón de La Habana, cuando me decidí por fin proponerle hacer una revista juntos. Lezama se quedó callado como calculando algo y después exclamó: “¡tú estás loco!” “Como tú, todos estos años”, le contesté sonriendo. Después me enumeró todos aquellos escollos que tenía que vencer –aparte del económico– quien emprendiera tan ingrata tarea en Cuba y me advirtió en tono medio burlón que mis pasos caerían en un saco sin fondo. En varias ocasiones, él se había lamentado de la desaparición de *Espuela de Plata*, pero nunca me había explicado las causas del fracaso. Pero como yo sabía que una de las razones

---

<sup>26</sup> José Lezama Lima, “Presentación de *Orígenes*”, *Orígenes*, nº 1, 1944. En *Imagen y posibilidad*, pp. 181-182.



era la falta de dinero, insistí en que ello no significaba un gran sacrificio para mí. Pues al cumplir la mayoría de edad dos años antes mi madre me había entregado las acciones que me correspondían de la compañía azucarera de la familia y que podía muy bien sufragar una revista. Para embullarlo, le confesé que era un proyecto que había estado considerando seriamente desde el día en que en Harvard le pedí a Don Pedro su parecer y que a él le había parecido una idea magnífica. Por fin Lezama se sonrió y me dijo que él también había pensado en que yo podía ayudar a lanzar una revista más ambiciosa, sobre todo con más páginas y con colaboraciones extranjeras de primera calidad, pero que por delicadeza no se había atrevido<sup>27</sup>.

El talento de Lezama y la formación intelectual y crítica de José Rodríguez Feo desempeñaron en la publicación un papel intelectual de relevancia. En tal sentido, la declaración de Cintio Vitier es sin duda alguna la clave para entender el éxito que obtuvo *Orígenes*:

*Orígenes* la preparaban Lezama y Rodríguez Feo. Además de poemas y ensayos, publicamos allí textos críticos que nos pidieron. Recuerdo que mi trabajo sobre la poesía de Borges me lo pidió Rodríguez Feo, así como un comentario sobre *Las ratas*, de José Bianco. Rodríguez Feo, aparte de sufragar la impresión, desempeñó un papel importante, por la amplia red de contactos con escritores extranjeros que estableció, y que resultó decisiva para el prestigio internacional de la revista. Fue además discreto en sus colaboraciones y nunca pretendió ocupar un primer plano<sup>28</sup>.

Eliseo Diego, por su parte, reconoce la gran labor de los dos maestros: Lezama y su homólogo José Rodríguez Feo –traductor, crítico y promotor de la revista en los continentes americano y europeo–:

---

<sup>27</sup> Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, op. cit., p. 42.

<sup>28</sup> Carlos Espinoza, *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana, Letras Cubanas, 1986, p. 70.

Lezama y José Rodríguez Feo, quien tuvo muy buenas relaciones con varios escritores extranjeros de prestigio, fueron los de la idea de fundar *Orígenes*. A ninguno de nosotros se nos hubiera ocurrido. No existían entonces en Cuba editoriales. Escritor que deseaba publicar un libro, escritor que tenía que pagárselo. Cuánto riquísimo talento se perdió, me pregunto, por carecer, no ya de los medios de mi modesta burguesía, sino del acceso a la letra misma.

La dirección de *Orígenes* correspondió a ellos dos. Nosotros simplemente nos limitamos a colaborar<sup>29</sup>.

En una serie de entrevistas con Ciro Bianchi Ross realizadas entre 1970 y 1975 en La Habana, Lezama Lima valora con generosidad e inteligencia las eventuales desavenencias entre los poetas y las coincidencias y distancias en el ciclo de revistas que ellos fundaron:

Nos conocíamos Ángel Gaztelu, Guy Pérez Cisneros, Virgilio Piñera, y el momento era propicio para hacer revistas. Casi todos los escritores jóvenes tenían el mismo desenvolvimiento y en sus revistas está la verdadera historia del espíritu. Nunca pude imaginar que lo que había surgido en medio de tan notoria indiferencia se convirtiera en lo que fue. Era el espíritu venciendo una coraza de dificultades. La raíz de *Verbum*, de *Nadie Parecía*, de *Espuela de Plata*, de *Orígenes*, fue la amistad, el trato frecuente, la conversación, el paseo inteligente. [...] Esta amistad estaba por encima de hacer o no revistas porque las publicaciones fueron desapareciendo y la amistad ha subsistido. Claro que ese tipo de amistad intelectual es extremadamente complicada, sutil, laberíntica, hecha de avances y retrocesos, como la lucha de siempre entre el otro y la sutileza del cordel mediterráneo. Mas entre nosotros, en que el cordel está hecho por las fibras demoníacas del henequén, que es, como todos sabemos, una cactácea donde a veces en el desierto el diablo se recuesta para preparar sus próximos paseos por la plaza de la Catedral, donde busca adormecerse a la sombra de los campanarios, como en el cuento de Villiers.

He hecho este distingo para expresar que la amistad, cuando de veras es creadora, no es tan solo un disfrute, sino punzadora, con misteriosas pausas, como sumergida por debajo del mar<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 87.

<sup>30</sup> Vid. *Quimera*, n° 30, Barcelona, abril de 1983. Citado en “Virgilio Piñera. Cronológica 1912-1945. Página web: [www.islaternura.com](http://www.islaternura.com)

Sobre la formación literaria de Virgilio Piñera, Dolores M. Koch explora en su ensayo “Virgilio Piñera, cuentista” la asociación de Piñera con la literatura fantástica. También percibe la participación de Piñera en el grupo Orígenes como una etapa decisiva en su formación. La predilección por la narrativa fantástica, en la cual se enfatiza la relatividad de las formas, sitúa a Piñera dentro de una tradición literaria que tendría mucho en común con el credo origenista. Por esta “relatividad” de los puntos de referencia que “pudiera llamarse cubista”, según Dolores Koch, Virgilio Piñera se sitúa en la misma línea perspectivista a la que pertenecen Macedonio Fernández y Felisberto Hernández. Dolores Koch apunta que, al igual que éstos:

Virgilio Piñera juega con las perspectivas visuales desde ángulos poco comunes. Lo fantástico en él consiste en alternar la relatividad de los puntos de referencias de forma tal que pudiera llamarse cubista, con sus cuerpos mutilados o compuestos de modo diferente. Se complace en señalar la distancia entre la palabra y el objeto, la falta de proporción entre causa y efecto, y en general, lo poco racional de la existencia humana. Como espejo de la realidad, siempre hay en su narrativa una gran desproporción entre la importancia de algún hecho o detalle y la atención que en ella recibe. Parece demostrar la incapacidad del hombre, además, para percibir la realidad por medio de sus sentidos o de interpretarla justamente a través de los mecanismos de la razón. Logra el balance con una ingenuidad sabia, una ternura mal dirigida y, sobre todo, con un humor travieso y original<sup>31</sup>.

El grupo Orígenes se mostró muy abierto a toda corriente literaria internacional y opuesto a un criollismo considerado provinciano pero en favor del criollismo aristocrático defendido por Lezama Lima. Esta actitud se consideró más tarde como elitista y el mismo Virgilio Piñera llegó a reaccionar contra ella. En el estudio que realizó Rogelio Llopis,

---

<sup>31</sup> Dolores M. Koch, “Virgilio Piñera, cuentista”, *Linden Lane Magazine*, I, 4, octubre-diciembre, 1982, p. 14.

en su “Recuento fantástico”, señala los antecedentes origenistas de Piñera, es decir, su formación temprana en torno a Lezama Lima y a la revista *Orígenes*, que exaltaba una estética irrealista, pero cuyo “elitismo criollista” hubo de causar el antagonismo de Piñera. La estética origenista, según Llopis, se aprecia en la “mezcla de ingenio, de gracejo cubano de la más auténtica estirpe y de encanto lúdico”<sup>32</sup>. Esta herencia del credo estético de *Orígenes* sale a relucir en los cuentos de Piñera, en los que, nos dice Rogelio Llopis, se encuentra Virgilio Piñera “de cuerpo entero”:

Así como el Carpentier criollista de *Ecué-Yamba-O* está en sus demás obras, se advertirá al Virgilio Piñera origenista de *Poesía y prosa* en *Cuentos fríos*, *La carne de René* y *Pequeñas maniobras*. Su reacción contra *Orígenes* ha tenido menos magnitud que la de Carpentier contra el criollismo (Naturalmente, solo me refiero al Virgilio Piñera narrador)<sup>33</sup>.

A su vez José Bianco declara que Virgilio Piñera no es menos barroco que Alejo Carpentier y José Lezama Lima, sino barroco de distinta manera. Dice Bianco: “Su barroquismo no proviene del estilo, simple, despojado, y a la vez cadencioso, coloquial, ni del ambiente que ese estilo refleja, sino de la acción misma de sus cuentos, de un conflicto que en casi todos ellos se plantea y resuelve de modo parejo”<sup>34</sup>. Este “barroquismo” intelectual de Piñera, que con mayor exactitud se caracterizaría en términos de perspectivismo o de juego sofisticado, fue el resultado de su formación origenista, es decir, de la influencia estética de Lezama y del grupo *Orígenes*. Una y otra vez, en sus narraciones, charlas y escasas declaraciones a la prensa, Piñera

---

<sup>32</sup> Rogelio Llopis, “Recuento Fantástico”, *Casa de las Américas*, 42, mayo- junio, 1976, p. 151.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 151.

<sup>34</sup> José Bianco, “Piñera Narrador”, prólogo a Virgilio Piñera, *El que vino a salvarme*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, p. 7.

atacó el barroquismo lingüístico de sus contemporáneos cubanos, ornamentación que le resultaba insoportable. En diciembre de 1946, Piñera publicaría en *La Nación* su ensayo titulado “Los valores más jóvenes de la literatura cubana”. En otro artículo, “Cuba y literatura”, publicado en *Ciclón* en marzo de 1955, dedicado también a problemas relacionados con la intelectualidad y con el arte en Cuba, se percibe un esfuerzo por encontrar un diálogo entre los ámbitos de la literatura cubana y la realidad<sup>35</sup>. Critica a los escritores bibliómanos que abruman con sus conocimientos y retórica y que producen una literatura estéril y ornamentada alejada de la realidad. Esa literatura, añade Piñera, es propia, no de “una torre de marfil” sino de “una torre de Babel”. Lo que José Bianco observa en la narrativa de Piñera es su visión de la realidad como cosa inasible y precaria, que es precisamente lo que perdura en la obra piñeriana de sus años formativos en torno al grupo de Lezama.

---

<sup>35</sup> En este ensayo asevera que la literatura cubana sólo es un título que viene recogido en los manuales de enseñanza, Piñera reflexiona: “En verdad, señor profesor que me opongo a tal denominación. Un hombre como yo, que sufre la peor de todas las muertes: la muerte civil, no puede compartir su punto de vista. Niego que haya tal literatura cubana ya que día a día sufro esa terrible muerte civil del escritor que no tiene una verdadera literatura que lo respalde. [...] Niego que la haya porque ella no me da fuerzas ni me ampara en mi oficio; niego que la haya porque no veo en parte alguna ese áureo entrelazado que forman los escritores que nos precedieron en su sólida gloria, las voces de universal reconocimiento, el verdadero vivir literario con sus paraísos y sus infiernos. No, señor profesor, tomado en rigor no existe por el momento la literatura cubana o si usted se alarma demasiado ante mi ex abrupto puedo concederle esto: Bueno, sí, existe la literatura cubana pero... sólo en los manuales”. Siguiendo en esta línea de escarnio, Piñera añade lo siguiente: “El sentimiento de la Nada por exceso es menos nocivo que el sentimiento de la Nada por defecto: llegar a la nada a través de la *Cultura*, de la *Tradición*, de la abundancia, del choque de las pasiones, etc. Supone una postura vital puesto que la gran mancha dejada por tales actos vitales es indeleble. Es así; [...] que podría decirse de estos agentes que ellos son el ‘activo’ de la nada. Pero esa nada, surgida de ella misma, tan física como el nadasol que calentaba a nuestro pueblo de entonces, como la nadacasas, el nadaruído, la nadahistoria [...] nos lleva ineluctablemente hacia la morfología de la vaca o del lagarto. A esto se le llama el ‘pasivo’ de la Nada, y al cual no corresponde ‘activo’ alguno”. Virgilio Piñera, “Cuba y la literatura”, *Ciclón*, V 1, N°. 2, marzo de 1955, pp. 51-55.

Mejor aún lo aclara Dolores Koch, que describe esta escuela que se desarrolla al otro lado de la galaxia-élite-lezama:

Los poetas y escritores que entraron en su órbita han desarrollado su estilo individual. Virgilio Piñera, origenista indiscutible aun en su desacato, *produjo un neo-barroquismo degradado que llegó a lo grotesco y al absurdo*. En la desmesura quevediana de su desengaño barroco, alcanzó la amarga burla de sí mismo, la de un ser marginado que nunca entendió o quiso entender al mundo, que nunca aprendió a ser “pícaro”<sup>36</sup>.

Él mismo reconoció la influencia de Lezama en su obra, en un texto publicado en 1959 en *Lunes de Revolución*. Testifica que hubo una época remota en su carrera –hacia 1937–, recién llegado de la provincia, en que no conocía todavía a los grandes nombres de la literatura, como Breton, Apollinaire, Peret, etcétera, y Lezama Lima era lo único que ‘tenía a mano’. Fue entonces cuando escribió el desaparecido poema “La destrucción del danzante”, que él mismo calificó de “lezamiano de pies a cabeza”<sup>37</sup>.

Teresa Cristófani Barreto comenta la influencia que tuvo José Lezama Lima sobre su generación y las que siguen:

Lezama fue siempre el centro de la vida intelectual cubana desde los años treinta hasta su muerte. Impuso un estilo que se consubstanció en marca de su época. Dio el gran salto estilístico con la retórica neobarroca, hasta hoy referencia obligada para la

---

<sup>36</sup> Dolores M Koch, “Virgilio Piñera y el neobarroco”, *Hispanamérica*, 13, 37, abril, 1984, p. 83.

<sup>37</sup> Virgilio Piñera, “Cada cosa en su lugar” en *Lunes de Revolución*, vol. II, n° 39, 14 de septiembre de 1959, p. 12.

producción artística caribeña así como para la rioplatense y la brasileña<sup>38</sup>.

Dolores M. Koch, al intentar definir sus cuentos, afirma: “Los cuentos de Virgilio son difíciles de clasificar”<sup>39</sup>. Otros críticos encuentran más acertado compararle con Kafka, como por ejemplo, José Bianco, al señalar un parecido en la proximidad y afinidad estilística entre los dos autores, y a la vez, la base para mostrar las diferencias entre ambos:

Hay [...] en Kafka y en Piñera algo común, entrañable, un parentesco espiritual y vital que va más allá de cualquier influencia literaria. Kafka, por su condición de judío, no podía conseguir en Praga un empleo público que le dejara las tardes libres para escribir; hasta casi el final de sus días tuvo que sufrir la constante humillación de un padre tiránico. Piñera, hijo de un hombre indulgente y modesto, no es un judío de Praga, pero era un joven escritor cubano en tiempos de Batista<sup>40</sup>.

Esta similitud con Kafka viene reflejada en una doble vertiente establecida sobre la base de la inspiración fantástica: por un lado, una serie de conceptos negativos sonsacados de la despiadada existencia humana, y por el otro, un elemento esotérico u ocultista que introduce la reflexión sobre el más allá. Sin embargo, en este punto se diferencia del escritor checo, ya que Piñera innova en la técnica, la lógica grotesca y fantástica de lo absurdo. Se centra más en el efecto buscado, evitando descripciones inútiles para lograr, por medio del suspense, que el lector se encuentre en una conmoción psicológica, en una angustia metafísica. Es más, Piñera no sólo se contenta en la conmoción del lector, lo que él intenta con sus textos es inquietarle,

---

<sup>38</sup> Teresa Cristófani Barreto, “Los cuentos fríos de Virgilio Piñera” *Hispanamérica, Revista de Literatura*, 71, p. 33.

<sup>39</sup> Dolores M Koch, “Virgilio Piñera, cuentista”, art. cit., p. 3.

<sup>40</sup> José Bianco, prólogo a Virgilio Piñera, *El que vino a salvarme*, ed. cit., p. 9.

angustiarle e incluso, deprimirle. De este modo, puede tener una concepción plena de lo que supone la realidad piñeriana.

Las características de esta realidad descansan en un carácter doble: entre lo real e imaginario, mezclándose de manera arbitraria en todo discurso. Ese mundo fluctúa en el adentro y el afuera, y es paradójicamente la literatura el mecanismo que lo desgaja y arranca sacándolo de sí para trasponerlo a la luz, para verlo con la mirada lúcida y despierta del que narra y el que escucha. Así pues, Piñera acoge esta realidad y por medio de las técnicas ficcionales, establece el vínculo entre algunos de sus relatos y sus propias experiencias.

En 1955, después de diez años de intensa colaboración con José Lezama Lima, José Rodríguez Feo funda, desde la disidencia de *Orígenes*, la revista *Ciclón*. Será en el grupo aglutinado en torno a *Ciclón* donde habrá que buscar el origen de la literatura existencialista y del absurdo cubano. Volveremos a tratar este asunto cuando analicemos el existencialismo en su obra literaria. Virgilio Piñera abandonará *Orígenes* para convertirse en secretario de *Ciclón*<sup>41</sup> y corresponsal de la *Revista Buenos Aires*. El esfuerzo de Piñera desde Buenos Aires llega a ampliar notoriamente el espectro de las colaboraciones que en su momento había obtenido para *Orígenes*. Entre los escritores que contacta para colaborar se encuentran Vicente

---

<sup>41</sup> José Rodríguez Feo deja claro el papel de Virgilio Piñera en la revista cuando afirma: “Cuando decido hacer *Ciclón* a mediados de 1954 voy a ver a Virgilio Piñera, que acababa de volver de la Argentina, y le propongo que me ayude a obtener colaboraciones de los escritores que conocía en Buenos Aires, a donde él regresaría a finales de enero de 1955. La primera colaboración que me envía es la traducción de las *120 jornadas de Sodoma* del Marqués de Sade, que tanto enojaría a los mojigatos del patio.” Testimonio recogido en Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, op. cit., p. 74. Luego, el mismo Rodríguez Feo reconocería más tarde que “el gran prestigio que *Ciclón* obtuvo de inmediato se debió a las colaboraciones que me envió desde Buenos Aires”. *Ibidem*.



Barbieri, Héctor Álvarez Murena, Eduardo Mallea, Carlos Mastronardi, Manuel Peyrou, Vicente Fatone, José Luis y Francisco Romero, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares; además, envía el ensayo de Gombrowicz “Contra los poetas” y fragmentos de su luego célebre diario, hasta entonces solo publicado en la revista *Cultura*, de los emigrados polacos en París.

*Ciclón* tomó el relevo de *Orígenes* en su defensa a ultranza de un reducto de alta cultura conquistada por y para minorías, pero lo hizo desde una actitud contestataria, desde un rechazo explícito a cualquier especie de mojigatería moral, y se convirtió, además, en uno de los cauces de penetración del existencialismo, cimiento filosófico de la literatura del absurdo. Lo absurdo es el código de *Ciclón* para la denuncia y la afirmación del compromiso con su época. La obra de Virgilio Piñera, como colaborador asiduo de la revista y representante del movimiento, no hará otra cosa que reforzar y apostar por un cambio radical que podría permitir el acceso a una literatura y una vida mejor. De hecho, sus personajes, inmersos en el absurdo existencialista, claman por el nuevo orden moral y existencial que los salve de la “hecatombe”, y los temas recurrentes en su obra (el hambre, el vacío, la nada) son claros elementos de la angustia y el vacío existencial enunciados por Jean-Paul Sartre y Albert Camus, autores europeos cuyo pensamiento tendrá en *Ciclón* buena acogida.

Son de sobra conocidos los avatares que condujeron a la ruptura entre Lezama y Rodríguez Feo y la inmediata fundación de *Ciclón* por éste, después de un fallido intento de continuar *Orígenes* por su cuenta. Los resume Lezama así:

Es una historia sombría la separación que hubo entre Rodríguez Feo y yo por la inserción de un artículo de Juan Ramón Jiménez. Juan R. Jiménez publicó un artículo defendiéndose de indirecta referencia molesta que le había hecho Vicente Aleixandre y, entonces, hubo entre nosotros una fricción, porque Rodríguez Feo era partidario de que no se publicara la respuesta de defensa de Juan R. Jiménez y yo sí<sup>42</sup>.

La anécdota pudo ser la gota que colmó el vaso en el divorcio de los cofundadores de *Orígenes*, pero entre Lezama, por un lado, y Rodríguez Feo y Virgilio Piñera, por el otro, latían, desde antes, desencuentros en lo que al ideario estético y a las afinidades filosóficas se refiere, lo que creaba un terreno abonado para la fractura. A lo largo de este apartado iremos repasando estas discrepancias; anticipemos una: la evidente vecindad ideológica entre Piñera o Rodríguez Feo y el existencialismo ateo de un Sartre o un Camus, como precedente inmediato del existencialismo que sacudiría, poco después, el clima cultural de la Isla. A este respecto, había aparecido, en el número 30 de *Orígenes*, apenas unos meses después de su publicación en Europa, un capítulo, “Nietzsche y el nihilismo” y *El hombre rebelde*, de Albert Camus, traducidos por el propio Rodríguez Feo. Frente a ello, Lezama mostró siempre un rechazo sin atenuantes hacia las obras de Sartre y acogió, sin embargo, favorablemente las de Gabriel Marcel, máximo representante de la gran rama del existencialismo filosófico: el existencialismo teísta de raíz cristiana, más acorde con sus convicciones católicas.

La orientación estética e ideológica de *Ciclón* aparece en el editorial de su primer número, que se titula “Borrón y cuenta nueva”.

---

<sup>42</sup> Entrevista a Lezama Lima en *Cuba Internacional*, La Habana, enero de 1971. Citado por Lezama Lima, Eloísa, “Introducción” a José Lezama Lima, *Paradiso*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 26-27.

En él se define lo que parece ser el objetivo primordial de la revista, marcar distancias con respecto a *Orígenes*: “Lector, he aquí a *Ciclón*, la nueva revista. Con él borramos a *Orígenes* de un golpe. A *Orígenes*, que como todo el mundo sabe, tras diez años de eficaces servicios a la cultura en Cuba, es actualmente solo peso muerto. Quede, pues, sentado de entrada que *Ciclón* borra a *Orígenes* de un golpe. En cuanto al grupo *Orígenes*, no hay que repetirlo, hace tiempo que, al igual que los hijos de Saturno, fue devorado por su propio padre”<sup>43</sup>. Algunos dan por sentado que el texto era de Piñera por el carácter festivo y provocador, a pesar de que Rodríguez Feo siempre lo negaba, afirmando que el texto lo había escrito él mismo<sup>44</sup>.

oAsimismo, encontramos, a lo largo de los poco más de dos años de vida de la revista, un texto significativo que manifiesta lo que Jean Marie Lemogodeuc destaca como principal característica de *Ciclón*<sup>45</sup>: su carácter “sistemáticamente rebelde y contestatario [...] contra la sociedad burguesa, sobre todo en el terreno de las costumbres y de la

---

<sup>43</sup> “Borrón y cuenta nueva” en *Ciclón*, vol. 1, n° 1, enero, 1955, pp. 22-23.

<sup>44</sup> “*Ciclón* borra a *Orígenes* de un golpe”, tiene toda la traza de Piñera, pero después del esclarecimiento que da Feo en una conversación con Antón Arrufat, cualquier sospecha queda abortada: “Se ha dicho que el Editorial ‘Borrón y cuenta nueva’ lo hizo Virgilio. Yo también podía escribir en el estilo en que está escrito el editorial. Virgilio no tuvo nada que ver con esto. El editorial que está en el número del 59, donde yo arremeto contra todas las personas que fueron a Palacio a recibir una orden que daba Batista, tampoco lo hizo Virgilio. Yo también podía escribir en términos polémicos”. Citado en *Tiempo de Ciclón*, op. cit., p. 94.

<sup>45</sup> “En *Ciclón* la posición determinante de la revista era muy parecida a la actitud rebelde contra todos y contra todo, muy característica del grupo beatnik en los Estados Unidos o el de los young angry men ingleses. Es decir, era una violenta reacción contra la hipocresía burguesa, una forma de echar en cara a la burguesía toda su falsedad, su quiebra moral, pero fundamentalmente desde el ángulo de la vida sexual, de la hipocresía sexual, sin tocar el fondo del problema: la base económica.”. Citado por Antonio Portuondo, “Itinerario estético de la Revolución Cubana”, *Unión*, n° 3, 1975, p. 8.

sexualidad”<sup>46</sup>. El susodicho texto aparece en el número de noviembre de 1956 y lleva por título “Cultura y moral”, donde se denuncia la mojigatería moral: “¿Se va a estimular al escritor para que pueda publicar obras? No, señora, a menos que éstas nada contengan que atente contra la moral y la sociedad cristiana” y propugna, en respuesta, escribir “sin temor a la censura de los santurriones y los hipócritas”. A lo largo de los trece números de la revista encontramos, así, desde una traducción de *Los ciento veinte días de Sodoma*, del Marqués de Sade, hasta una defensa de la pornografía escrita por el periodista y novelista cubano Calvert Casey<sup>47</sup>.

No es baladí la elección de un texto de Sade para abrir el número inicial de *Ciclón*. En *El hombre rebelde*, Camus considera al Marqués de Sade el primer hito en la historia de la “rebeldía metafísica”; de hecho, buena parte de los “rebeldes metafísicos” a los que dedica Camus su reflexión en la parte II del citado ensayo –Sade, los dandys finiseculares, los dadaístas, los surrealistas: aquellos que, frente a este mundo de condenados a muerte, “han afirmado la soledad de criatura, la nada de toda moral” y, al tiempo, “han tratado de construir un reino

---

<sup>46</sup> Jean Marie Lemogodeuc, “Orígenes, *Ciclón*, *Lunes*: una literatura en ebullición”, en Jacobo Machover (dir), *La Habana, 1952-1961*, ed. cit., pp. 148-49.

<sup>47</sup> Marqués de Sade, “Los ciento veinte días de Sodoma” (Traducción de Humberto Rodríguez Tomeu), en *Ciclón*, vol. n° 1 y 2, (enero y marzo 1955), pp. 40-50. Calvert Casey, “Nota sobre pornografía”, en *Ciclón*, vol. 2, n° 1, (enero 1956), pp. 57-59, pueden leerse frases como estas: “La experiencia pornográfica pura, desprovista de todo afeite y de toda limitación impuesta directa o indirectamente por los prejuicios, puede ser supremamente hermosa, conducir a la serenidad o a la exaltación”. En una conversación con José Antonio Portuondo, José Rodríguez Feo asevera: “He estado revisando *Ciclón*, ahora, al cabo de tantos años, y creo que no es una revista tan radical ni tan escandalosa ni nada del otro mundo. *Ciclón* nada más que publicó dos cosas que escandalizaron un poco: ‘Las 120 jornadas de Sodoma’ [...]. Lo otro que escandalizó muchísimo en *Ciclón* fue lo de Virgilio sobre Ballagas”. José Antonio Portuondo en *Tiempo de Ciclón*, op. cit., p. 87.

puramente terrestre en el que reinaría la regla por ellos elegida”<sup>48</sup>—, se publicarían, de un modo u otro, en las páginas de la revista, como prueba implícita de la ascendencia del autor de *El extranjero* sobre Rodríguez Feo y, por extensión, sobre todo el círculo de *Ciclón*. Virgilio Piñera escribe en la presentación de esta traducción de Sade realizada por Humberto Rodríguez Tomeu:

Se ha dicho: Sade es un desmesurado, deja pequeños en punto a pornografía a contemporáneos suyos como Restif de la Bretonne, Crebillon hijo o Paradis de Moncrif. Es precisamente con esta desmesura, con este furor erótico que Sade descubre el complejo mecanismo del sexo, dejando muy atrás la pura ganga de la pornografía. Todos esos escritores, a diferencia de Sade, se limitaron a describir la vida galante del siglo XVIII en Francia. En ninguno de ellos vamos a encontrar lo que en Sade: una problemática sexual, una teoría de la conducta sexual del hombre y más aún, una metafísica del Eros<sup>49</sup>.

La mayor crisis se desata con el número de septiembre, en el que Virgilio Piñera publica su famoso artículo “Ballagas en persona”, un artículo que va a levantar un escándalo al reclamar el derecho de hablar con franqueza acerca de la homosexualidad de Emilio Ballagas, poeta muerto en 1954 (el año anterior a la aparición de *Ciclón*):

Si los franceses escriben sobre Gide tomando como punto de partida el homosexualismo; si los ingleses hacen lo mismo con Wilde, yo no veo por qué los cubanos no podemos hablar de Ballagas en tanto que homosexual. ¿Es que los franceses y los ingleses tienen la exclusiva de tal tema? No por cierto, no hay temas exclusivos ni ellos lo pretenderían. Franceses e ingleses no parecen estar ya dispuestos a hacer de sus escritores ese tren

---

<sup>48</sup> Albert Camus, *Obras 3*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 128.

<sup>49</sup> Virgilio Piñera, “Textos futuros”, *Ciclón*, vol. 1, n° 1, La Habana, enero de 1955, p. 41.

lechero de la Inmortalidad que tanto seduce todavía a nuestros críticos<sup>50</sup>.

El rechazo de una moralidad estricta, de cuño cristiano, suponía, implícitamente, un distanciamiento y, a la vez, una reprimenda contra el grupo de *Orígenes*. A este respecto Lorenzo García Vega, poeta –fue premio Nacional de Poesía en 1952 por *Espirales del Cuje*– colaborador asiduo de *Orígenes* y amigo íntimo de Lezama Lima, escribe:

Procedentes de una línea casaliana expresada a través de un mundillo familiar donde se respiraba la nostalgia de la antigua grandeza perdida, los origenistas querían mostrarse como encarnando los valores de una extraña aristocracia pequeño burguesa [...]. *Orígenes*, por las condiciones sociales del momento en que surgió, no pudo librarse nunca de un provincianismo moral muy propio de las condiciones del país<sup>51</sup>.

E insiste más adelante:

Los origenistas, pese a su lucha, tuvieron siempre la cobardía de una pequeña burguesía mojigata. Y los jóvenes [...] ya no arrastraban las especiales contradicciones de Lezama, y no podían tener la mojigatería de los origenistas<sup>52</sup>.

El pintor Mariano Rodríguez, asiduo colaborador de *Orígenes* y diseñador del logo de *Ciclón*, explica así la distancia que separa a las dos revistas:

---

<sup>50</sup> Virgilio Piñera, “Ballagas en persona”, *Ciclón*, vol. 1, nº 5, La Habana, septiembre, 1955, p. 42.

<sup>51</sup> Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1978, pp. 124-125.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 179.

*Ciclón* representa lo que en espíritu era Virgilio: surrealismo, los demonios del sexo. En cambio *Orígenes* es el espíritu clásico, lo que era Lezama en definitiva, aunque también tenía demonios. Había algo entre ellos dos que los emparentaba a pesar de todo, era algo como misterioso, además de la cultura descomunal de ambos; aunque Virgilio pareciera más mundano y hasta vulgar en comparación. Yo que participé de las dos revistas puedo decir que en *Ciclón* uno se sentía más cómodo. Hasta desde el punto de vista del diseño uno podía hacer cosas. El propio equilibrio de *Orígenes* impedía cualquier tipo de cambio. En *Ciclón* estábamos más libres, porque así era Virgilio, hacía lo que le daba la gana cuando le daba la gana, y el que escribía en *Ciclón* escribía lo que quería, aunque fuera disparate, siempre que estuviera bien escrito. *Ciclón* de pronto se convirtió en una revista *hot today*, lo contrario de *Orígenes*<sup>53</sup>.

Rodríguez Feo ha dado también su versión del tema:

*Ciclón* ha recibido los más disímiles calificativos por parte de los críticos. En su política editorial, fue sin duda una revista opuesta a lo que representaba *Orígenes* porque puso más énfasis en la narrativa y la crítica que en la poesía. Su editorial “Cultura y moral” contra la situación política y cultural imperante durante la dictadura de Batista, y la nota “Duelo en España” contra el régimen Franco, al ser clausuradas las revistas *Índice* e *Ínsula*, le da un cariz más politizado que el que tuvo *Orígenes*. Fue también una revista más agresiva en sus ataques contra los valores burgueses de una clase corrompida y decadente. Abogó siempre por una total libertad de criterio al enjuiciar la obra artística. Confió siempre en los jóvenes talentos que agrupó en sus páginas, cuyos conceptos sobre lo que debía ser la literatura diferían de los de la generación de *Orígenes*. [...]. *Ciclón* en definitiva, como *Espuela de Plata*, *Clavileño*, *Poeta*, *Nadie Parecía* y *Orígenes*, está en la tradición de mantener viva la cultura cubana a través de revistas literarias de gran calidad<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Mariano Rodríguez en *Tiempo de Ciclón*, op. cit., pp. 81-82.

<sup>54</sup> José Rodríguez Feo en *Tiempo de Ciclón*, op. cit., p. 74.

El estudio de su formación intelectual, el análisis de su contexto en las décadas del 40 y el 50 y el impacto revolucionario, así como el conocimiento de su propia situación personal nos entregan las claves de este original narrador, poeta y dramaturgo cubano, quien intuyó a finales de 1958 que era tiempo de regresar a su patria y así lo hizo. Virgilio Piñera, por su irreverencia y causticidad frente a las autoridades de la cultura cubana, pudo haber sido un exiliado, sin embargo con los años demostró que una vida al margen de la intelectualidad insular le resultaba imposible.



## 1.2.- La experiencia del exilio

### 1.2.1.- Virgilio Piñera y los años bonaerenses

María Zambrano escribe desde La Habana a José Bianco, director de la revista bonaerense *Sur*, con fecha de 24 de abril de 1941:

Me permito la libertad de enviarle a usted para *Sur*, el adjunto original de Virgilio Piñera. Se trata de uno de los jóvenes de mayor interés intelectual y literario de Cuba y de todos los países de América que he visitado. Es poeta y ha publicado en varias revistas y especialmente en *Espuela de Plata*, que supongo será conocida de usted. Me tomo esta libertad porque creo que *Sur* está demostrando contar con lo que más vale de todo en estos países americanos y porque, según ya le he dicho, es la revista que sigue la mejor tradición del espíritu<sup>55</sup>.

Aunque este intento concreto de establecer un vínculo en la trayectoria de Virgilio Piñera con el mundo cultural bonaerense queda abortado, ya que el texto enviado no se llega a publicar en la revista, sí es una buena muestra de la tendencia que marcará el exilio de Virgilio Piñera en la capital argentina unos años más tarde. Pues, si bien, cuando hablamos de artistas, la relación entre el exilio político y el exilio cultural puede llegar a ser muy estrecha, en nuestro caso es

---

<sup>55</sup> Cfr. Carlos Espinosa Domínguez, “El poder mágico de los bifes (La estancia argentina de Virgilio Piñera)” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 471, septiembre, 1989, p. 84.

necesario matizarla. Frente a la mayoría de los ejemplos cubanos de exilio, el de Virgilio Piñera no tiene carácter estrictamente político, aunque sí mantiene de fondo una desazón respecto a la realidad política y social de la Isla que le lleva a buscar otro espacio en el que llegar a ser comprendido. Efectivamente, en Buenos Aires ya se había asentado un grupo de escritores que defendían un nuevo modo de hacer literatura, frente a las tendencias complacientes y regionalistas que existían tanto en Cuba como en Argentina. Jorge Luis Borges encabezaba este pequeño grupo de escritores de fantasía, por quienes los cuentos de Virgilio Piñera fueron bien recibidos<sup>56</sup>. Por tanto, se puede decir que el de Virgilio Piñera es un exilio voluntario que no deja de participar de una preocupación política intrínseca a la creación –igualmente alejada de lo panfletario–, y que le lleva a verlo como una etapa temporal. En 1958, en el momento de la convulsión social previa al triunfo de la revolución, Virgilio Piñera le escribe a su hermana: “Ansío la paz, acabar de *fijarme* en Cuba y terminar [...]. Estoy en la posición del que habiendo salvado el abismo sólo le queda su hazaña [...]. Siento que tengo alma en mi pecho, lo más importante que todavía *no he puesto en mi obra*. Sé que pasarán largos días todavía antes de poder expresarlo, y sé que esto es lo único que me queda”<sup>57</sup>. Si se había marchado de Cuba porque el ambiente cultural le “asfixiaba”, tras su estancia en Buenos Aires, y a pesar de estar enterado de lo peligroso que podría ser para él volver definitivamente a su país, dice no poder soportar más el alejamiento de La Habana<sup>58</sup>. En efecto,

---

<sup>56</sup> Ernesto Schóo, “Virgilio Piñera: *Cuentos fríos*”, *Sur*, 245, marzo-abril, 1957, p. 108.

<sup>57</sup> Véase Carlos Espinosa Domínguez, op. cit., p. 88.

<sup>58</sup> En 1965, pese a que en París Severo Sarduy, Carlos Franqui y Cabrera Infante tratan de convencer a Piñera de que permanezca en Europa para escapar a la represión y a los campos de concentración de UMAP, porque la persecución a los homosexuales en Cuba, esta vez, iba a ser más intensa que “la Noche de las Tres

Virgilio Piñera, regresa a su patria y decide permanecer en ella hasta su muerte, publicando sus obras de creación y colaborando en las nuevas revistas literarias surgidas en el seno de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (nacida tras el primer congreso de Intelectuales): *La Gaceta y Unión*, pese la censura revolucionaria.

Aunque esta motivación cultural es evidente, no se debería pasar de largo ante la influencia que la situación política pudo tener en el exilio de Virgilio Piñera, como la tuvo de un modo más claro en otros artistas a lo largo de toda esa primera mitad de siglo. La coherencia cultural del movimiento artístico en los años veinte posibilitó, en gran medida, la pluralidad ideológica de los intelectuales antimachadistas que se involucraron en la revolución de los años treinta. Esto explica, de alguna manera, que el exilio en estas décadas no haya sido provocado tanto por principios doctrinales o estéticos como por

---

Pes”, éste se niega. Según Guillermo Cabrera Infante: “Insistió en que quería regresar a Cuba, que no le importaba lo que pudiera pasar, que él podía soportar el encierro, la cárcel, el campo de concentración pero no la lejanía de La Habana”. Cabrera Infante, *Mea Cuba, Vidas para leerlas*: “Tema del héroe y la heroína”, op. cit., pp. 343-344. Héctor Santiago a su vez lo relata así: “Me confesó (Piñera) que exiliándose era un ‘gusano más’, pero permaneciendo y obligando al régimen a perseguirlo ‘en auto exilio’ se convertía en una ‘denuncia viviente’ y un ‘dolor de güevos’ para la UNEAC”. Héctor Santiago, en “Especial, Virgilio Piñera: un personaje de sí mismo”, dirección en Internet: [www.elateje.com](http://www.elateje.com). Sin embargo, Virgilio Piñera, en una conversación con el escritor español Juan Goytisolo que visita Cuba en 1967, le informa de que existen más de 60.000 homosexuales presos y le transmite su pavor: “En el Hotel Nacional recibí igualmente la visita de Virgilio Piñera: su deterioro físico, el estado de pánico en el que vivía se advertían a simple vista. Receloso, como un hombre acosado, quiso que saliéramos al jardín para conversar libremente. Me contó con detalle la persecución que sufrían los homosexuales, las denuncias y redadas de que eran objeto, la existencia de los campos de la UMAP. [...], Virgilio vivía en un temor constante a la delación y el chantaje [...]. Cuando nos despedimos, la impresión de soledad y miseria moral que emanaba de su persona me resultó insoportables”. ver Juan Goytisolo, *En los reinos de taifa*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 168. Esta extraña dualidad del hombre que temblaba hasta el pánico ante la idea de ser encarcelado, y el escritor que no vacilaba en defender sus principios, explica en cierto modo las contradicciones en que se envuelven sus personajes de ficción.

coyunturas políticas. La dictadura de Machado desterró a algunos intelectuales comunistas, como Julio Antonio Mella, Martín Casanovas y Juan Marinello, pero el espacio nacional para la creación y circulación de la cultura se conservó. Casanovas era editor de la *Revista de Avance* y su encarcelamiento y su salida del país no afectaron en nada la publicación de aquel medio primordial de la intelectualidad cubana. El exilio de Piñera y de otros intelectuales, tal vez por su brevedad, aunque no sólo por eso, no los desvinculó del sustrato cultural cubano. Los pintores, poetas, músicos y narradores de esa década emigraron por diversas razones: para aprender y mejorar su formación, para dar a conocer su obra en el extranjero, o por razones políticas, pero el centro de gravedad de su vida artística se mantuvo siempre en Cuba. Allí es donde querían ser reconocidos. Siempre anhelaron el beneplácito del público cubano.

Virgilio Piñera resume esta época en la que el cargo presidencial y el poder real queda en manos de un joven coronel mulato, Fulgencio Batista:

De la caída de Machado a Fidel Castro vimos desfilar a Batista, Mendieta, Miguel Mariano Gómez, Barnet, Grau San Martín, de nuevo Batista, Prío y otra vez Batista. Cualquiera hijo de vecino sabe de memoria estos nombres y parecería ocioso citarlos. Sin embargo, para quienes padecemos esos desgobiernos la enumeración se connota con tintas más que sombrías. Cada cuatro años comprobábamos que el presidente en turno superaba en pillerías a su antecesor, con lo cual se acentuaba nuestro asco y desprecio por la politiquería y los politequeros. [...]. Sería curioso hacer historia de cómo lo pasamos en esos años de ostracismo. Por ejemplo, Lezama fue un empleado subalterno de la Cárcel de La Habana; Portocarrero arañaba la tierra para vivir; Cundo Bermúdez era agente de máquinas de escribir; yo viví

doce años en Buenos Aires como empleado administrativo del Consulado de Cuba con un haber mensual de quince dólares<sup>59</sup>.

En los primeros años de la dictadura batistiana el esquema de la emigración cultural fue similar al de la época machadista: Se dieron destierros aislados por motivos políticos, caso del importante poeta comunista Nicolás Guillén, que no llegaron a construir núcleos fuertes de cultura cubana en el extranjero. Los músicos Harold Gramatges, Juan Blanco, Argelieles León, los cineastas Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinoza, ..., que habían fundado La Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, viajaron a Europa en la primera mitad de los años cincuenta para completar su formación académica. Pero la sociedad y su revista siguieron funcionando hasta después del triunfo de la Revolución y estos intelectuales regresaron a pesar de la atmósfera de insurrección que se expandía en la Isla.

Fue a partir de 1957, al arrear la represión política, cuando el éxodo intelectual aumenta y los márgenes de la cultura se estrechan considerablemente. En este año la revista *Ciclón* deja de aparecer y Roberto Fernández Retamar, Pablo Armando Fernández, José Triana, Antón Arrufat, José A. Baragano, Ambrosio Fornet, Heberto Padilla, entre otros, partieron al exilio, que concluirá dos años después con el triunfo revolucionario. Quizás las únicas excepciones dentro de esta ausencia de exilio cultural en la época republicana hayan sido Alejo Carpentier, Wifredo Lam y Virgilio Piñera, no significando eso que hayan quedado apartados del espacio cultural cubano. Si los dos primeros quedan marcados por su estancia en tierras francesas, Virgilio Piñera, por su parte, decide trasladarse a Buenos Aires, capital editorial

---

<sup>59</sup> Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, op. cit., p. 53. Dirección en Internet: [www.islaternura.com](http://www.islaternura.com).

y escénica de América Latina, tras comprender, como habíamos señalado, que el provincialismo nacional le ahoga. Deja tras de sí, además de las diversas colaboraciones en las revistas cubanas, la publicación de su primer libro de poesía: *Las furias* (1941), y de *Poesía y prosa* (1944), donde se compilan algunos de sus cuentos. Virgilio Piñera resume así su estancia en la capital argentina:

Mi primera permanencia en Buenos Aires duró de febrero de 1946 a diciembre de 1947; la segunda, de abril de 1950 a mayo de 1954; la tercera, de enero de 1955 a noviembre de 1958. Si doy tal precisión es por haber vivido diferentemente las tres etapas. En la primera fui becario de la Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires; en la segunda, empleado administrativo del Consulado de mi país; en la tercera, corresponsal de la revista *Ciclón* que dirigía José Rodríguez Feo. La economía de la primera etapa fue saneada; la de la segunda irrisoria; la de la tercera, desahogada<sup>60</sup>.

Los doce años que pasó allí, con algunas interrupciones, fueron para él una etapa decisiva en su formación intelectual, conoció a algunas de las principales figuras de las letras de ese país. En la Argentina, Piñera hallará un medio cultural cosmopolita donde desarrollarse. Sus lecturas y su larga estancia en Buenos Aires lo pusieron en contacto con la cultura francesa, y con el surrealismo y existencialismo en boga<sup>61</sup>. Virgilio Piñera afirma en “La vida tal cual”:

---

<sup>60</sup> Carlos Espinosa Domínguez “El poder mágico de los bifés (La estancia argentina de Virgilio Piñera)”, art. cit., p. 73.

<sup>61</sup> En esta época la influencia europea se manifiesta claramente en lo cultural y presente sin duda alguna gracias al papel que desempeñó la revista *Sur* y el empeño de su directora en divulgar la cultura francesa considerada como la más moderna. Es destacable las influencias del psicoanálisis y del pensamiento filosófico en la época: Jean-Paul Sartre y Camus contribuyen a la divulgación de los conceptos del nuevo existencialismo elaborado en París, Kafka, Hesse, Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, Heidegger...interesan a los intelectuales teñidos por las inquietudes existencialistas de la segunda guerra mundial. Muchos de los conceptos existencialistas irán pasando a la Argentina y a Hispanoamérica en general a través del conocimiento de la obra de Kafka.

Yo encontré en Buenos Aires gente tan culta, tan informada y brillante como la de Europa. Hombres como Borges, Mallea, Macedonio Fernández, Martínez Estrada, Gironde, los dos Romero, Bioy Casares, Fatone, Devoto, Sábato y muchos más pueden ofrecerse sin duda alguna como típicos casos de *Homme de lettres*. Sin embargo de tantas excelencias todos ellos padecían de un mal común: *ninguno lograba expresar realmente su propio ser*. ¿Qué pasaba con todos esos hombres que con la cultura metida en el puño no podían expresarse?<sup>62</sup>

Alfredo Alfonso Estenoz asevera que esta estancia fue decisiva y bastante positiva para su formación y evolución intelectual:

La estancia de Virgilio Piñera en Argentina representó un periodo de intensa actividad creativa, durante el cual consolidaron algunos de sus presupuestos estéticos. El escritor cubano mantuvo una relación crítica con respecto a los autores argentinos, aunque al mismo tiempo participó activamente en la vida literaria de Buenos Aires. [...] Parece haber encontrado allí la manifestación concreta del tipo de dinámica cultural a la cual se oponía: que el mundo de la llamada alta cultura, identificada con la tradición literaria y filosófica europea, interfiera en la percepción de la realidad de Latinoamérica, y que fuera este mundo el que dicta los temas y las maneras de acercarse a ellos<sup>63</sup>.

En su primera etapa en la capital argentina, Jorge Luis Borges le publicó su cuento “En el insomnio” en *Anales de Buenos Aires* (mayo-junio de 1947), revista que él dirigía. Más tarde, el dúo Borges-Bioy incluye ese mismo cuento en la famosa antología *Cuentos breves y extraordinarios*, de 1954<sup>64</sup>. Además, es ahí, en Buenos Aires, donde

---

<sup>62</sup> Roberto Pérez León, op. cit., p. 57.

<sup>63</sup> Alfredo Alonso Estenoz, “Tántalo en Buenos Aires”, *Revista Iberoamericana*, vol LXXV, n°. 226, Enero-Marzo, 2009, p. 69.

<sup>64</sup> En la nota preliminar que precede a esta antología, se lee: “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”. Jorge Luis

Virgilio Piñera consigue escribir y publicar su primera novela, *La carne de René*, y la antología narrativa *Cuentos fríos*. Sin embargo, la inmersión de este intelectual en el medio literario argentino, evidenciada por sus publicaciones en *Anales de Buenos Aires*, *Hoy*, *Realidad*, *Mundo Argentino* y la cosmopolita *Sur*, no le impidió conservar su enlace con la escritura de la Isla, ya que seguía enviando sus contribuciones literarias a Cuba. Prueba de ello son sus poemas, cuentos (“El señor ministro”), reseñas (“En estos páramos”, “El oro de los días”, “Tesis del gabinete azul”, “La oscura”,...) publicados en *Orígenes* (1944-55); y su intervención directa en el proyecto de la revista *Ciclón* (1955-57).

Durante varios años Virgilio Piñera viajaría de La Habana a Buenos Aires y de Buenos Aires a La Habana, hasta 1958, fecha en que regresa definitivamente a Cuba. Al consultar y estudiar sus cartas y notas enviadas desde ahí a sus amigos<sup>65</sup>, comprobamos que el contacto con estos profesionales de las letras y el medio intelectual bonaerense desempeñó un papel importante en su vida y obra. Nuestro autor enriqueció su obra gracias a su contacto con escritores de la categoría de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Rodolfo Wilcock, Silvina Ocampo, entre otros<sup>66</sup>.

---

Borges y Adolfo Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Rueda, 1967, p. 3.

<sup>65</sup> Véase “Cartas entre Rodríguez Feo y Virgilio Piñera”, en *Tiempo de Ciclón*, op. cit., pp. 163-182.

<sup>66</sup> Durante los años cuarenta y cincuenta todo un grupo de autores coinciden no sólo en el espacio y en el tiempo, sino en los temas que tratan y en la forma y el estilo en que lo hacen. Estas coincidencias nos inclinan a pensar que Piñera pudo tener una influencia determinante en la obra de los demás. Se puede atribuir este cambio al empeño de Virgilio Piñera por transmitir la ideología de *Ciclón* y su particular modo de ver el mundo. Como consecuencia inmediata los escritores bonaerense y otros extranjeros afincados en la capital argentina cambiaron su modo de escribir y mostraron una impronta piñeriana caracterizada por el humor,



Una vez que entabla contacto con *Sur*, Piñera muestra un mayor refinamiento en sus dilemas existencialistas, ya que la revista en sí suponía un puente mucho más estrecho de conexión con Occidente, al permitirle leer a los escritores europeos que publicaban en ella. Así, el contacto con los colaboradores de la revista le condujo a un perfeccionamiento de su técnica:

Si bien *Sur* no publicó a muchos escritores latinoamericanos, en cambio influyó sobre un gran número de ellos. Los escritores del *boom* leerían algunas importantes traducciones de escritores europeos y americanos en *Sur*. [...] Resulta muy difícil cuantificar la influencia de una revista a este respecto, especialmente si no se tiene acceso a la lista de suscriptores, pero Buenos Aires era por entonces el centro editorial de la América Latina y *Sur* su revista literaria de mayor influencia. En sus páginas, jóvenes escritores latinoamericanos pudieron familiarizarse con ciertas tendencias literarias que podían leer, con provecho, en traducciones<sup>67</sup>.

Estas influencias supusieron para nuestro autor la entrada a nuevas temáticas, subrayando más el tono absurdo y fantástico de su literatura, lo que le diferenció bastante de sus contemporáneos en Latinoamérica. La primera etapa de Piñera viene imbuida de un aire surrealista y metafísico, como se aprecia en su cuento “El conflicto”. Su argumento, temática y técnica recuerdan a “El milagro secreto”, de Borges, aunque el cuento de Piñera es anterior<sup>68</sup>. La idea de que “El conflicto”

---

la exageración, la fantasía perversa donde lo cruel y lo grotesco forma la base de toda su producción. Véase Teodosio Fernández, “Del lado del misterio: Los relatos de Silvina Ocampo”, *Anales de literatura Española* n° 16, 2003, pp. 215-232.

<sup>67</sup> John King, *Sur, Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 180-181.

<sup>68</sup> “El conflicto” sale bajo el sello de ediciones *Espuela de Plata*, en ese momento Piñera le envía una carta a su amigo Lezama Lima, fechada el 31 de Marzo de 1942: “Amigo Lezama, ahí va *El conflicto*. Después de horrorosos esfuerzos –

inaugura la modernidad en Cuba, mediante una propuesta novedosa en el género fantástico, es repetida por varios críticos cubanos. José Rodríguez Feo, por ejemplo, afirma que Piñera “nos había sorprendido a todos con la aparición de su primer cuento, *El conflicto*, donde revela sus reflexiones sobre el tiempo y la condición humana, que constituye la médula de su pensamiento y pone de manifiesto esa manera tan insólita y desconcertante de narrar hechos que parecen transcurrir en un mundo regido por la insensatez y la demencia”<sup>69</sup>.

Los dos cuentos, “El conflicto” y “El milagro secreto”, coinciden en varios aspectos: ambos plantean la historia de un individuo en vísperas de su ejecución por fusilamiento, y su reacción ante los hechos que se avecinan: el dictamen de su deseo y el modo de afrontarlo. En el cuento de Piñera leemos:

Lo fusilarían la semana venidera. Teodoro se decía que el suceso en sí comportaba, en su cronicidad, el mismo sabor de los sucesos crónicos (un tic nervioso o la apertura selva de la vieja Luisa), porque 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. [...] Para Teodoro sólo contaba un pensamiento fijo: detener el suceso en su máxima saturación y casi podría decirse que una vez dentro del foso se llegaba al ápice del referido suceso<sup>70</sup>.

---

desde sustituir a la sirvienta de mi casa a fin de poder utilizar ese dinero, hasta empeñar un traje—, al fin sale editado *El conflicto*. [...] Por encima de todos los tormentos te lo ofrezco con ese ofrecimiento singular que un poeta puede hacer a otro poeta también en singular ocasión. [...] Adiós, amigo Lezama. Qué serenos tiempo cuando este libro y tu libro; tus libros y mis libros se encuentran en una librería cualquiera en un precioso tiempo que formen cien años sobre tu muerte y la mía”, Virgilio Piñera “La vida tal cual”, art. cit., p. 42.

<sup>69</sup> José Rodríguez Feo, “Virgilio Piñera, cuentista”, art. cit., pp. 108-109.

<sup>70</sup> Piñera, “El conflicto” en *Cuentos completos de Virgilio Piñera*, Alfaguara, 1999, pp. 109-136.

Mientras que Jorge Luis Borges en “El milagro secreto” escribe:

El 19, las autoridades recibieron una denuncia; el mismo 19, al atardecer, Jaromir Hladík fue arrestado. Lo condujeron a un cuartel aséptico y blanco, en la ribera opuesta del Moldau. [...]; dos o tres adjetivos en letra gótica bastaron para que Julius Rothe admitiera la preeminencia de Hladik y dispusiera que lo condenaran a muerte, *pour encourager les autres*. Se fijó el día 29 de marzo, a las nueve a.m. [...] El primer sentimiento de Hladik fue de mero terror. Pensó que no lo hubieran arredrado la horca, la decapitación o el degüello, pero que morir fusilado era intolerable. En vano se redijo que el acto puro y general de morir era lo temible, no las circunstancias: absurdamente procuraba agotar todas las variaciones. Anticipaba infinitamente el proceso, desde el insomne amanecer hasta la misteriosa descarga. [...] Pensó, ‘estoy en el infierno, estoy muerto’. Pensó, ‘estoy loco’. Pensó ‘el tiempo se ha detenido. Luego reflexionó que, en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento. [...] Le asombró no sentir ninguna fatiga, ni siquiera el vértigo de su larga inmovilidad. Durmió, al cabo de un plazo indeterminado. Al despertar, el mundo seguía inmóvil y sordo<sup>71</sup>.

Podemos resaltar que ambos autores nos demuestran, en estas dos citas que hemos mencionado, un hecho característico: el establecer la situación y parar el tiempo, con la idea de querer y poder cambiar el momento, y, como si de un milagro se tratase, dar un giro al argumento de la historia bajo una reflexión. Podemos deducir entonces que ambos fragmentos tienen como puntos centrales la temporalidad y la inmortalidad.

María Dolores Adusar observa una “clara evolución entre sus primeros y últimos relatos, entre aquel primer ‘Conflicto’ aparecido en 1942 hasta aquellos nuevos incorporados en la edición argentina que publicara con el título de *El que vino a salvarme*, con prólogo de un certero José Bianco, a comienzos de la década de los sesenta. Tres

---

<sup>71</sup> Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Barcelona, Bibliotex, 2001, pp. 105-109.

décadas de narraciones en las que el autor se valió de su propia realidad y de un extraño arte visionario para ofrecernos una catarsis posible desde el humor negro, el absurdo o el espanto”<sup>72</sup>.

El estilo de Piñera cambiaría radicalmente una vez entablada la conexión con Gombrowicz. La influencia de Witold Gombrowicz fue más intensa que la de Borges, estimulando un cambio de estilo en pos de lo grotesco, donde surrealismo y existencialismo quedan imbricados, y con el cual Virgilio Piñera entrará a formar parte del círculo de artistas marginados en la capital argentina. La amistad y colaboración estrecha entre ellos se define como un acto de mutuas contribuciones. Piñera se convierte en el presidente del comité de traducción y edición de *Ferdydurke* al castellano –tarea que Gombrowicz emprende por la penuria económica en la que se encuentra–, hasta el punto de definirse a sí mismo como “ferdydurkista” en su nota de solapa sobre la novela:

En mi sentir, *Ferdydurke* estaba a la par de las cumbres de la literatura contemporánea. El hecho de sacrificar largos meses en la difícil, casi ímproba versión de *Ferdydurke*, quitará, supongo, a mis palabras todo sabor de barato elogio. Por otra parte, como ningún libro teme más, odia más y presta más valor al juicio humano, conviene hablar con sinceridad.

*Ferdydurke* es un libro de choque, de combate. Estas humorísticas aventuras de un hombre infantilizado constituyen un escándalo literario, pero escándalo de la más alta seriedad<sup>73</sup>.

La base del cambio se explica en el capítulo undécimo de *Ferdydurke*, puesto que una lectura exhaustiva de esta cita nos muestra

---

<sup>72</sup> María Dolores Adsuar, *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2009, p. 191.

<sup>73</sup> Daniel Balderston, “Estética de la deformación en Gombrowicz y Piñera”, en *Explicación de textos literarios*, vol. XIX-2, 1º (1990-1991), p. 3.

el núcleo del estilo Piñeriano, del que pronto le haría característico. Nos establece los puntos centrales del estudio de Piñera, al esquematizar los recursos, los temas y el plano físico de los argumentos, dejando, en cierto modo, a un lado el plano metafísico y puro anterior.

Y, antes de seguir más adelante en el camino de los inferiores, intermediarios espantos infrahumanos, tengo que aclarar, racionalizar, justificar, explicar y ordinar, sacando el pensamiento directriz del que se deducen todos los demás pensamientos de la obra y poniendo de manifiesto al tatarabuelo de todos los dolores aquí expuestos y destacados. Y debo introducir una jerarquía de pensamientos, comentar la obra de modo analítico, sintético y filosófico para que el lector sepa dónde la nariz y el dedo, para que no me diga que no tengo conciencia de mis propios fines y que, en vez de caminar derecho, rígido como los más grandes escritores de todos los tiempos, giro de modo absurdo alrededor de mi propio talón. Pero ¿cuál sería el sufrimiento general y fundamental? ¿Dónde está la tataratortura del infolio? ¿Dónde te encuentras, tatarabuela de los dolores? Cuánto más penetro, exploro y digiero, con tanta mayor claridad veo que en realidad el sufrimiento directriz y básico no es otro sino, según creo, sencillamente la congoja de la mala forma, del exterior malo, el tormento de la fraseología, de la morisqueta, de la mueca, de la facha; sí, he aquí la fuente, el manantial, el origen, y desde aquí fluyen armónicamente, sin ninguna excepción, todos los demás, sufrimientos, locuras y aflicciones. Pero quizás habría que subrayar más bien que el primordial y fundamental sufrimiento no es otra cosa sino el dolor nacido de la limitación del hombre por el hombre; es decir, del hecho de que nos ahogamos y estrangulamos en la estrecha y rígida concepción que de nosotros tienen las demás personas. O quizá la base de la obra se encuentra la capital y moral tortura<sup>74</sup>.

Todas las ideas de las obras de nuestro autor vienen magníficamente reflejadas en los elementos de los que se ocupa la obra de Gombrowicz: la Infantilización, la Inmadurez y la Victimización, que conducen a la Mala Forma como resultado de tratar el conflicto

---

<sup>74</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964, pp. 193-194.

filosofal de la educación carnal de la manera en que lo hace la sociedad. Más adelante, al analizar *La carne de René*, trataremos este asunto. En estas deficiencias tienen su inicio ese ente malformado. El efecto de Gombrowicz en el absurdo, la perversión y el modo de expresión de lo grotesco en el estilo de nuestro autor fue notable. Lo grotesco fantástico y satírico que ya definía los cuentos de Virgilio Piñera alcanza mayor auge en los textos de la época en la que entra en relación con Gombrowicz. Así se ve en cuentos como “El señor Ministro” (1947), “La transformación” (1947), “La risa” (1947), “El Gran Baro” (1956) y las novelas *La carne de René*, *Pequeñas maniobras* (1963) y *Presiones y diamantes*, de 1967.

Ya desde Cuba, para Piñera, al igual que para muchos autores de la Isla en particular y de Hispanoamérica en general, la revista cosmopolita *Sur* constituyó un referente. Piñera se encontró bien integrado en las tendencias del grupo de escritores de fantasía que integraban la revista *Sur*, lo que facilitó la relación con ellos y su colaboración en ella, cumpliendo así su gran sueño.

### **1.2.2-Piñera en la revista *Sur***

La presencia de Piñera en la literatura y en las revistas de Latinoamérica sufrió continuos altibajos. Su forma de escribir, sus ideas y su forma de ser tuvieron mucho que ver con ello. En la literatura cubana pasó casi desapercibido por el público hasta 1952. Prueba de ello es que fue mencionado de forma escueta por Salvador Bueno en su *Antología del cuento en Cuba* (1902-1952), cuando

introdujo su cuento el “Baile”, señalando en él un estilo que se distanciaba del *canon realista*. Así pues, Piñera se le incluía en un estilo diferenciador, antirrealista y ajeno a los cuentos morales de la época.

Este bajo perfil de Piñera en Cuba contrasta con la buena acogida que tuvo tanto él como su obra en Buenos Aires, donde Borges y Bioy Casares habían preparado el terreno literario para que lo fantástico no resultase excesivamente transgresor. El parecido es un gran elogio y ver llegar a alguien que sintoniza con lo recientemente creado por autores locales muy valorados, reafirma el acierto de ellos. Se valora positivamente a Piñera en Argentina, se valora su obra y se le abren las puertas de los círculos y de las revistas literarias. La buena acogida por parte de Borges y su grupo facilitó la publicación de sus cuentos primero en *Anales de Buenos Aires* y luego en *Sur*. Mientras tanto, en Cuba Salvador Bueno deja de manifiesto un mayor distanciamiento entre el estilo de Piñera y el canon cubano al tildarle de escritor evasivo, alejado de la realidad nacional.

El contacto de Piñera con la literatura argentina se inicia cuando envía a *Sur* “El muñeco” (1946) para un concurso de cuentos<sup>75</sup>. Aunque ya en 1944, Adolfo de Obieta le había publicado en la revista que él mismo dirigía, *Papeles de Buenos Aires* (1943-1945), su primer

---

<sup>75</sup> “Redactado en Buenos Aires en 1946, año de la elección de Perón, Virgilio Piñera envía el texto a un concurso convocado por la revista *Sur*, que no osa premiarlo ni publicarlo, por temor a represalias del mismo Perón. En la edición cubana de *Cuentos* el texto es el único de la versión original que no figura, ya que se lo consideró como una crítica al Partido Comunista. ‘El muñeco’ es nuevamente cercenado en el volumen *El que vino a salvarme*, otra recopilación de *Cuentos fríos y otros cuentos*, editado en la Argentina del régimen militar de 1970, por la editorial Sudamericana. La edición de *Cuentos* de la casa Alfaguara, de 1983, tampoco lo incorpora”. Teresa Cristófani Barreto, “Los cuentos fríos de Virgilio Piñera”, art. cit., p. 24.

texto, “*Poema para la poesía*”. Sin embargo, Rodríguez Feo señala que “El conflicto” fue enviado en 1940 a la revista *Sur* por el propio Piñera, aunque nunca se llegó a publicar, quien lo contradice y da como fecha de creación de esta obra el año 1942<sup>76</sup>. De modo que cuando decide exiliarse voluntariamente, a Buenos Aires, en el año 1946, el poeta ya había iniciado una relación personal con Adolfo de Obieta, hijo de Macedonio Fernández y figura de gran relevancia e influencia en los círculos literarios de la época.

La amistad con Adolfo de Obieta le permite acercarse primero a Macedonio Fernández y más tarde a Borges y a los demás colaboradores de *Sur*<sup>77</sup>. Bioy Casares detalla en su diario que Piñera tuvo gran relación con todos ellos (ya que muchas veces se contaba con su presencia). También entabló amistad con José Bianco, jefe de redacción de *Sur*, allá por 1955, tras la llegada de Rodríguez Feo a Buenos Aires. Esta serie de amistades formaban el comité de colaboradores de la revista *Sur* y propusieron el ingreso del cubano en ella. La revista *Sur* siempre tuvo, como hemos venido repitiendo, una gran predilección por la cultura europea, sobre todo por la francesa:

Con el fin de la guerra, *Sur* pudo volver a su estrategia tradicional de apertura a las corrientes intelectuales europeas. Una tarea inmediata era volver a ponerse ‘al día’. Esto pudo lograrse por el viaje de Victoria Ocampo a Francia y a Inglaterra, que se reflejó

---

<sup>76</sup>Antón Arrufat, “Un poco de Piñera”, en Piñera, Virgilio, *Cuentos completos*, La Habana, Ateneo, 2002, p. 110.

<sup>77</sup> “El primer comité de colaboradores de *Sur* estaba integrado por un grupo de amigos de Victoria Ocampo: los extranjeros Ernest Ansermet, Pierre Drieu de la Rochelle, Leo Ferrer, Waldo Frank, Pedro Henríquez Ureña, José Ortega y Gasset, Alfonso Reyes, Jules Supervielle y Guillermo de Torre, que fue el primer secretario de redacción; y entre los argentinos, Jorge Luis Borges, Eduardo J. Bullrich, Oliverio Girondo, Alfredo González Garaño, Eduardo Mallea y María Rosa Oliver”. José Bianco, *Borges en Sur 1930-1980*, Barcelona, Emecé, 1999, pp. 9-10.



en dos números conmemorativos de *Sur*, publicado a su regreso. [...] *Sur* reanudaría su tarea de ‘construir puentes’ culturales, que había sido interrumpido por la guerra. Sin embargo, una cosa es producir antologías y otra muy distinta seleccionar escritores a lo largo de un periodo, que pudiesen tener influencia directa sobre la orientación estética e ideológica de la revista. De las dos culturas, *Sur* seguiría más de cerca los acontecimientos de Francia<sup>78</sup>.

*Sur* era además, no sólo la plataforma cultural más importante de Buenos Aires, sino la única de prestigio. “La vida cultural estaba monopolizada por el grupo de *Sur*, una especie de elite muy controlada, donde no se admitía a cualquiera”, testimonia Rússovich<sup>79</sup>. Piñera fue admitido gracias a sus habilidades cuentísticas<sup>80</sup>. José Bianco invita al joven autor cubano a publicar en la prestigiosa revista por su sintonía con el tratamiento fantástico que da a los asuntos de los que se ocupa, alineándose en una tendencia impulsada por Borges a finales de los años treinta y seguida por los demás componentes del grupo:

La insistencia en la literatura imaginativa sólo llegó con el fin del periodo [1935-1940], en parte como resultado del desarrollo de Borges, que después de ser poeta y prolífico ensayista se convirtió en autor de cuentos cortos (‘Pierre Menard, autor del Quijote’ se publicó en *Sur* 56, mayo de 1939), y también como resultado del diferente énfasis que gradualmente fue manifestándose en la revista con la llegada de José Bianco como jefe de redacción en agosto de 1938<sup>81</sup>.

---

<sup>78</sup> John King, op. cit., pp. 166-167.

<sup>79</sup> “Piñera en persona”, entrevista de Pablo Gianera a Alejandro Rússovich, en *Diario de poesía*, Dossier de Virgilio Piñera, Buenos Aires–Rosario, 1999, p. 22.

<sup>80</sup> “A diferencia de los niños que no comprenden ni se detienen a pensar en ciertas crueldades de la vida, Piñera se interroga sobre ella una y otra vez. Son ideas fijas, o favorecidas, como diría Valéry; sacan provecho de todo, todo provoca su regreso a la conciencia. Otro tanto le sucede con el mundo. Lo considera despiadado, inhóspito; por eso lo examina, le registra minuciosamente. Detrás de sus fábulas irreverentes o lastimeras, percibimos el miedo, el asombro, la curiosidad, la fascinación que le causan las desventuras humanas” José Bianco, “Prólogo” a Virgilio Piñera, *El que vio a salvarme*, op. cit., p. 9.

<sup>81</sup> *Ibíd.*, pp. 78-79.

El jefe redactor de *Sur* exaltaría el estilo literario de Piñera y añadiría en su “Prólogo” cómo los personajes de las ficciones piñerianas “pertenecen a la raza inextinguible de los marginados sociales”, observando “con malicia el mundo en que viven” y no dejándose “engañar por su apariencia tranquila”<sup>82</sup>.

La entrada en la revista de Piñera potenciaba la tendencia impulsada por Borges para realizar el cambio literario que querían instaurar en Argentina, cambio que se contraponía claramente a la tendencia más realista y moral que Eduardo Mallea y Victoria Ocampo defendían:

Entre los colaboradores argentinos, un rompimiento se mostró cada vez más claramente entre los intereses de Borges y los de Mallea, que representaban dos tendencias dentro de la revista. En un ensayo decisivo, “El arte narrativo y la magia”, Borges distinguió entre dos procesos causales, “el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está en el segundo, quede el primero para la simulación psicológica”. [...], se abriría una brecha cada vez mayor entre el grupo de ensayistas interesados en la moral y en el realismo, y la atención más estructurada en el arte de la ficción, insuperablemente representado por las obras maduras de Borges<sup>83</sup>.

Nuestro autor colaboró de manera esporádica en dicha revista a partir de 1955<sup>84</sup>. Sus contribuciones fueron escasas pero no dejan de

---

<sup>82</sup> José Bianco, op. cit., p. 7.

<sup>83</sup> John King, *Sur*, op. cit., pp. 74-75.

<sup>84</sup> Los cuentos de Piñera que se publican en la revista *Sur* son “El enemigo” (1955, 236, 52-57), “La carne” (1956, 242, 17-19), “La caída” (1956, 242, 20-21), “El infierno” (1956, 242, 21-22) y “La gran escalera del palacio legislativo” (1958, 252, 25-27). A partir de esta fecha, sus publicaciones muestran una débil articulación en la narrativa del *Sur* y una cierta colaboración indeleble en los

ser muy significativas en tiempos de crisis para la revista. Piñera asegura, en una carta de febrero de 1956 dirigida a su íntimo amigo Rodríguez Feo, que “*Sur* está tan mal que van a reducir el tiraje de cinco mil a tres mil ejemplares”, y añade que dicha revista hace tiempo que “publica muy pocos textos originales y casi todos son traducciones, pues no tiene plata para pagar”<sup>85</sup>. La caída de la revista es minuciosamente detallada por John King:

En un momento en que las editoriales estaban proliferando, *Sur* redujo el número de sus títulos, de 18 en 1937 y en 1938, a dos en 1939 y 1940, ocho en 1941, seis en 1942, dos en 1943, cuatro en 1944, y sólo uno en 1945. Seguía publicando a Borges, pero a éste le ofreció mejores condiciones una pequeña editorial, Emecé, que ahora se ha convertido en una de las principales empresas de Argentina. *Sur* sólo correría riesgos en ámbitos que conocía bien. Publicaba a la “familia” y a unos cuantos amigos extranjeros, pero no tendía lejos sus redes: era difícil defender las normas si demasiados autores diferentes requerían definición<sup>86</sup>.

En lo que había comenzado armoniosamente, en lo que parecía todo acuerdo y sintonía, comienzan a producirse diferencias. Piñera nunca pudo ser como los demás y cuando estuvo en un grupo, siempre encontró la forma de distanciarse de él. Necesitaba imprimir a su creación un carácter que lo diferenciase del resto. Ahora empieza a mostrar las diferencias con Borges y con el resto de su grupo.

La poética desplegada en *La carne de René* se aproximaba más, con sus formas inmaduras e infantilizadas, al estilo ferdidurkiano que al estilo especular metafísico de Borges, en dos aspectos básicos: uno,

---

demás órganos de difusión. Por otra parte, el prólogo de Bianco (1970, 8-19) a *El que vino a salvarme*, llamado “Piñera narrador”, para la edición argentina de los cuentos, fija un determinado canon respecto de la retórica cuentística del cubano en el espacio argentino.

<sup>85</sup> *Tiempo de Ciclón*, op. cit., p. 178.

<sup>86</sup> King, *Sur*, op. cit., pp. 132-133.

en la visión del lenguaje, en su proximidad al lector con las formas coloquiales; otro, en la presencia del repertorio de ideas vinculadas al psicoanálisis, al existencialismo de raíz sartreano, camusiano y kierkegardeano que lo aproxima a una literatura dominada por la angustia. Antón Arrufat, amigo de Piñera, informa sobre el alboroto que causó *La carne de René* en los círculos intelectuales de Buenos Aires:

Cuando se publicó en Buenos Aires *La carne de René* en 1952, tres años después de escrita, debió impresionar como novela anticuada. Un anacronismo: tenía una estructura demasiado ordenada para el momento. Hoy viene a ser pionera de las actuales tendencias postmodernas en la literatura latinoamericana: procedimientos menos experimentales, fluencia temporal cronológica... Si a esto se agrega su preocupación por el cuerpo humano, prevaleciente en estos años de finales de siglo, *La carne de René* es doblemente novedosa<sup>87</sup>.

Claramente, *La carne de René*<sup>88</sup> establece una ruptura con respecto a la novela policial y detectivesca reivindicada por Borges y su grupo. Esta idea se ve confirmada por las críticas que Borges realizaba a autores como Caillois por no emplear de forma idéntica a la suya, la técnica propia del género policíaco de la que Edgar Allan Poe era precursor. Borges establecía un modelo único para el argumento y las técnicas en las obras policíacas en la revista; es a esta imposición a lo que Piñera se enfrentaba, no quiso seguir los cánones que Borges esperaba de sus escritos:

---

<sup>87</sup> Antón Arrufat, “La carne de Virgilio”, en *La vida tal cual*, op. cit., pp. 44-47.

<sup>88</sup> Antón arrufat añade: “René, [...] sistemática y a ratos dolorosamente, se propone apartarse de la carne, a la que está, sin embargo, según el sentido de la novela de Piñera, condenado. Toda su acción, desde el primer capítulo hasta el último, consiste solamente en huir. Huida patética, y semejante a una apuesta metafísica, pues paso a paso comprende un horror que su lucha es imposible: nunca podrá escapar de su propio cuerpo”. *Ibidem*, p. 44.

“Oscar Wilde ha observado que los rondeles y los triolets impiden que las letras estén a merced de los géneros. Lo mismo cabe ahora observar de las ficciones policiales. Mediocre o pésimo, el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace. Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias, agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar. Roger Caillois analiza muy bien su condición de juego razonable, de juego lúcido”.

Muchas páginas he leído (y escrito) sobre el género policial. Ninguna me parece tan justa como éstas de Caillois. No excluyo al excelente tratado de François Fosca, *Histoire et technique du roman policier* (1937, Paris)<sup>89</sup>.

Bioy Casares aconsejaba a todo escritor principiante lo siguiente:

“De haber sido necesario proponerle un modelo a un escritor joven, entre *Ulysses* y una novela policial, creo que hubiésemos elegido sin titubear la novela policial”<sup>90</sup>. Queda clara la predilección por este género por parte de los escritores de la revista.

Borges, Bioy, Silvina Ocampo, José Bianco y Manuel Peyrou manifestaron su afición, apoyo e interés por la ficción policiaca, y se dedicaron a parodiar y a satirizar a los literatos más serios de Buenos Aires:

La práctica de estos cinco escritores, junto con la naturaleza de ‘club’ de la crítica de obras mutuas, constituyó otra opción estética, definida a la vez en la teoría y la práctica, práctica que en su busca radical de autonomía para la ficción, negó toda interpretación social. Los jóvenes escritores fueron muy influidos por esta nueva tendencia, y a menudo necesitaron muchos años para encontrar su propia voz<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> José Bianco, *Jorge Luis Borges en Sur*, op. cit., pp, 250-251.

<sup>90</sup> “Entrevista a Adolfo Bioy Casares”, agosto de 1976, en *Sur*, op. cit., p. 141.

<sup>91</sup> John King, op. cit., p. 151.

Sin embargo, los dilemas existenciales y las carencias materiales de la vida de Piñera le impedían consagrar tiempo a un género que consideraba poco útil para sobrellevar las angustias vitales. Se dedicó a parodiar el género policial en su obra, como por ejemplo, en su cuento “El caramelo” (cuento que analizaremos más tarde). Aunque hubiera podido triunfar en *Sur*, siguiendo las pautas marcadas por Borges y su grupo, Piñera prefirió elaborar una literatura crítica que pudiera ayudar al individuo marginado y deshumanizado, a sobrevivir en una sociedad mecanizada. A pesar de las muchas relaciones y contactos con los escritores argentinos, nunca pudo o nunca quiso formar parte del grupo de *Sur* ni de ningún grupo definido.

El estilo en “El conflicto”, “En el insomnio”, “El infierno” y “El señor ministro” era cercano al modelo de ficción borgiana, sin embargo, sus escritos posteriores fueron apartándose poco a poco de este modelo llegando incluso a parodiarlo. Este alejamiento del estilo de Borges, fue compleja. Por un lado se siente desilusionado por la literatura hispanoamericana en general, y por la de Argentina en particular, aunque salga enriquecido de la experiencia.

Las opiniones fundamentales de Piñera sobre la literatura bonaerense y sobre sus escritores están contenidas en “Notas sobre la literatura argentina de hoy”, ensayo escrito en 1947 en Buenos Aires. Como observador de la dinámica literaria de esa ciudad, nuestro autor nos hace partícipes de sus concepciones centrales sobre la escritura llamada tantálica:

Si quisiéramos definir por medio de una imagen o metáfora lo más representativo de la literatura argentina de hoy diríamos que es tantálica. Sus escritores son tantálicos ellos mismos y segregan

esa sustancia –lógicamente nueva– que se llama tantalismo [...]. El escritor persiste atado a una segunda naturaleza – ornamentación, fórmula formal–, y el verdadero mundo de la realidad se le escapa o al menos, desdibuja. El escritor americano se liga con metafísicas librescas, demonologías caldeas, *zigurats* laberínticos, desesperaciones leídas y tragedias leídas, con asesinatos leídos, y la revista de rica realidad que pasa ante nuestros ojos de hombre amarrado, nos provoca enormes, infinitas segregaciones de esa nueva sustancia que se llama en la literatura americana *tantalismo*<sup>92</sup>.

Piñera muestra a continuación su distancia respecto a estos planteamientos:

Si Borges se decidiera, si Borges se acabara de decidir, pasaría inmediatamente a ser, digamos, un Proust, un Kafka o un Melville. Para serlo lo tiene todo: dominio de la lengua, poder de imaginación; al mismo tiempo, para serlo le hace una falta: despojarse de su tantalismo, dejar de segregar tantalismo, no tantalizar a sus lectores. Tomemos cualquiera de sus relatos. Este que se llama ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’ o aquel que se titula ‘Pierre Menard, autor del Quijote’ son tantálicos en cuanto que la construcción que los ha presidido está hecha por la construcción misma<sup>93</sup>.

La habilidad más notable de estos autores era provocar el deseo del lector a seguir leyendo, sumergiéndole en el misterio de encontrar una respuesta absoluta y universal, pero dejando a continuación al lector en las tinieblas: “El mundo que los rodea, por su propia informidad y riqueza, los asusta, les parece contradictoriamente pobre, sin llamadas ni respuestas; un mundo al que no sabrían cómo arrancar el primer bocado [...] por eso los vemos amurallados en un orbe metafísico gratuito, pleno de categorías intelectuales, planes de

---

<sup>92</sup> Virgilio Piñera, “Nota sobre la literatura argentina de hoy” en *Poesía y crítica*, op. cit., pp. 175-177.

<sup>93</sup> Virgilio Piñera, “Nota sobre la literatura argentina de hoy”, en *Poesía y crítica*, op. cit., p. 179.

evasión, aporías zenonísticas, mores geométricos y mónadas leibnizianas”<sup>94</sup>.

No era lo que Piñera deseaba, no quería evasiones. Piñera deseaba enfrentar al ser humano con la realidad, crudamente, descarnadamente. Su paso por Argentina lo llevó a adentrarse en la búsqueda personal sobre el fondo metafísico de sus escritos. Pero no hay que pensar que la desilusión de la que hemos hablado, fue negativa o infructuosa para Piñera, puesto que su participación y colaboración con la revista *Sur* fue imprescindible para su crecimiento personal y literario, le ayudó a elaborar un estilo más propio y original.

---

<sup>94</sup> Virgilio Piñera, *Poesía y crítica*, op. cit., “Nota sobre la literatura argentina de hoy”, pp. 175-177.



### 1.3.- La Revolución y Virgilio Piñera

Las revoluciones son el final de un proceso de las ideas, no el principio, y es siempre un proceso cultural, nunca político. Cuando interviene la política –o mejor los políticos– no se produce una revolución sino un golpe de estado y el proceso cultural se detiene para dar lugar a un programa político. La cultura entonces se convierte en una rama de propaganda. Es decir, las ilusiones de la cultura, el sueño de la razón, se transforman en pesadilla<sup>95</sup>.

La caída de Batista y la llegada al poder de Castro es un vuelco demasiado importante como para dejar indiferente a nadie y tampoco a Piñera. Es un periodo de ilusiones y de miedos, de cambiar o aferrarse al pasado, de pasividad o de acción. Piñera actuó; el escritor vio y luchó por la vida revolucionaria en la misma órbita que los demás intelectuales. Reaccionó de una manera revolucionaria sin que se expresara con la retórica que le caracterizaba. Piñera fue consciente de sus limitaciones para comprender definitivamente los tiempos en que vivía. Le ayudó a ello su carácter distante, incluso su distancia real de los grandes escenarios políticos y culturales del momento. Pero en referencia a la Revolución del 59, las claves referenciales elaboradas por el escritor cubano están claras. Su posición política estuvo en

---

<sup>95</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Cuerpos divinos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2010, p. 554.

entredicho, por lo que se especuló si dio su apoyo a la Revolución o no. Las dos posturas sucedieron: estuvo a favor y en contra del proceso en distintos momentos de su vida:

Pues bien, para la nueva generación [...] ya no amenazaba y negativizaba el viejo dualismo Política–Literatura. A ninguno de ellos se le iba a ocurrir hacer la literatura por sí sola, ninguno de ellos caería en la trampa de la literatura tomada como refugio porque esta trampa ya no tenía razón y los tramperos habían sido barridos de plano. Nosotros hicimos literatura de refugio porque vivíamos en un país sembrado de trampas; nuestra obra, a pesar de su posible calidad, era pesimista porque se vivía en términos de pesimismo y frustración.

La nueva generación, si sabe aprovecharlos, tiene los triunfos en su mano. Tienen como escritores, los mismos derechos (y, por supuesto, deberes) que los dirigentes políticos. Conscientes de que la política y la literatura están profundamente relacionadas y compenetradas, están en magníficas condiciones para expresar la realidad de la vida que bulle en torno a ellos. [...] Ni hablar de la literatura panfletaria. [...] En esta [época] de la Revolución, basta con la literatura por sí misma. ¿Y por qué por sí misma? Porque ahora la literatura es un apéndice de la Revolución, una rama del árbol revolucionario<sup>96</sup>.

Al principio, la fama de Piñera era ajena al mundo político, y su indiferencia e inactividad políticas le procuraron no pocas críticas. Todas sus creaciones anteriores no habían tocado este tema de forma directa, y de hecho, en su primera etapa se podría ver un cierto alejamiento a ese tipo de asuntos. Pero también era notable su desacuerdo con la sociedad del momento; su gran esperanza era esperar el cambio, y esta Revolución le dio la oportunidad de promover y tomar parte en la política: “Hasta ahora no habíamos sido otra cosa que personas privadas [...] sin consciencia revolucionaria [...] Vale decir que vivíamos sumergidos, inmersos

---

<sup>96</sup> Virgilio Piñera, “Notas sobre la vieja y la nueva generación” *La gaceta de Cuba* 1/2, 1962, pp. 2-3.

en el Arte, con total indiferencia a esos problemas nacionales aludidos”<sup>97</sup>.

Pronto empezó a escribir reseñas y artículos que tomaban partido claramente a favor de Castro y por el cambio en la vida de los cubanos. Cuando decide permanecer en La Habana, se había forjado una imagen que le contemplaba como uno de los agitadores culturales más interesantes de su tiempo.

A este respecto, Rafael Rojas advertirá que durante los dos primeros años del triunfo de la Revolución, en *Lunes de Revolución*, *La Gaceta de Cuba*, *Unión y Casa de las Américas*, Virgilio Piñera escribió “múltiples ensayos y artículos donde asumía una identidad revolucionaria”<sup>98</sup>. Sus títulos, según Rojas, “hablan por sí solos”, como, entre otros, este: “La *Revolución* se fortalece”<sup>99</sup>. Sintió el regreso a su país como una necesidad, intentando alzarse como guía de todos aquellos que estaban en su misma situación, para que le tomaran como ejemplo:

La Revolución nos dice: me tomas o me dejas, pero acaba por definirte. Y no definirse, andar por las ramas, estar en la cerca y otras cositas puede hacer, y de hecho hace, grandísimo daño a la Revolución. Aviso, pues, a los escritores que concluyan por definirse, y aquellos que ya se han definido que pongan en evidencia a los que coquetean con la Revolución y con la Reacción. Será el único modo de saber cuántos somos, por qué luchamos, y a qué enemigos debemos enfrentarnos<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Virgilio Piñera, “Aviso a los escritores” *Revolución*, 10 de diciembre de 1959, p. 2.

<sup>98</sup> Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 31.

<sup>99</sup> En *Lunes de Revolución*, núm. 33, noviembre de 1960, y más tarde escribe, “Los muertos y la patria”, *Lunes de Revolución*, mayo de 1961. Citado por Rafael Rojas, op. cit.

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p. 2.

Tomando la idea de Cabrera Infante, la forma de escribir de Piñera es diferente a la que usualmente utilizaba cuando lo hacía en pro de la Revolución. A diferencia de lo que uno podría pensar, mi opinión al respecto es que escribía únicamente para promover el cambio, hacer propaganda, e incitar a los escritores a acompañarle en su lucha. Esto nos da una perspectiva totalmente distinta de lo que es Piñera, puesto que aquí no se preocupa tanto de cómo se mezcla en asuntos políticos, sino de qué es lo que quiere transmitir (la literatura es un apéndice de la Revolución).

Si comparamos sus escritos de la época de la revolución con los anteriores, vemos que Piñera, nunca había tenido interés por la política, y de repente se convierte en una voz pública a favor del proceso revolucionario. Podemos observar que cuando Piñera escribe, son sus experiencias pasadas las que sustentan sus textos, mientras que en los escritos revolucionarios es el futuro el objeto de ellos. Denotan un deseo o una esperanza de cambio, pero matizada con un cierto temor sin duda procedente del recuerdo de lo que supuso para él la anterior Revolución. Nuestro autor escribe ahora para convocar a la gente en su apoyo a Castro, perdiendo lo que Cabrera Infante denomina la ilusión de la cultura.

El análisis de dos periódicos cubanos publicados en Cuba entre 1959 y 1961 –*Revolución*, y *Lunes de Revolución*<sup>101</sup>– han permitido a

---

<sup>101</sup> “La victoria de Fidel Castro y sus fuerzas sobre Fulgencio Batista no sólo generó en ellos la esperanza de que el país saldría de una era de frustración, opresión y corrupción política, sino también representó la clara posibilidad de un renacimiento de las artes, lo cual liberaría a Cuba de décadas de atraso cultural. [...], muchos autores que habían experimentado la decadencia de la cultura durante la dictadura, y otros que habían regresado de un exilio autoimpuesto, expresaron su

Thomas F. Anderson concluir que en ellos se encuentra una expresión más sincera de los sentimientos intelectuales y políticos que hicieron mella en el modo de escribir de Piñera, y subraya que los artículos y ensayos piñerianos –cerca de doscientos, según el crítico– son “claves importantes para entender su largo extrañamiento con respecto a los círculos intelectuales cubanos y argentinos”. Pero igualmente, insiste en el carácter de nuestro autor, afirmando que fue “un polemista, un provocador y un maestro del contradiscurso que constantemente buscó ir contra la corriente”. A pesar del tono satírico de sus publicaciones, él consideraba más impactante hacer publicidad en cuanto proponía el cambio, no sólo con respecto a otros escritores, sino a toda la sociedad: “Como ensayista y crítico cultural fue conocido por sus finos e irreverentes ataques contra autores e intelectuales, instituciones sagradas y publicaciones respetables, pero también dedicó una gran cantidad de artículos y editoriales a temas políticos”<sup>102</sup>. De esto deducimos, que la actitud activa al cambio tenía como fin promover la acción de la gente de a pie, y lograrlo con las armas de las que disponía: las palabras y los textos.

El nuevo escritor de nuestro momento debe y tiene que vivir en peligro, comprometerse mañana, tarde y noche y [...] expresar en su obra la hermosura viril de la Revolución. Esa hermosura está allí, todavía intocada, inexpresada. ¡Pero si es un cuerno de abundancia! Nuevos mitos, nuevos símbolos, la montaña, el llano, las barbas, el clandestinaje, los héroes, las torturas, los chivatos, los planes de invasión, los contrarrevolucionarios, las asechanzas

---

apoyo al nuevo gobierno y a las reformas radicales que éste llevaba a cabo en el terreno de lo social, lo económico y lo cultural. Dos de los medios donde se dieron a conocer aquellas opiniones fueron el periódico *Revolución*, órgano oficial del Movimiento de 26 de julio, y su suplemento *Lunes de Revolución*, que apareció por primera vez en 1959 y que constituyó una publicación literaria de Vanguardia”. Thomas F. Anderson, “Piñera y la política: escritura en *Revolución y Lunes*”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, núm. 226, Enero-Marzo, 2009, pp. 71-94.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 73.

del exterior, las incursiones aéreas y hasta esos nuevos peligros y esas nuevas esperanzas que están por nacer<sup>103</sup>.

Justo después de la Revolución del 1959, Piñera define esta etapa como muerte civil (de la persona, del intelectual, para ser más exactos), puesto que se hizo realidad su temor a que el Estado le arrebatase la vida como escritor, y dejase únicamente su faceta como ciudadano, entre comillas. Como bien decía él, cuando la actividad cultural es una actividad del Estado<sup>104</sup>, los escritores como él ya no tienen cabida. Y aún peor, si el Estado te margina, era casi como un destino esperado, un *fatum*.

En los años sesenta el Estado aplica una especie de muerte civil a Virgilio Piñera. Lleva a cabo la prohibición de diversas publicaciones y su retirada de las librerías y bibliotecas, hasta la negativa para impartir conferencias y clases universitarias. Tan sólo quedaba esperar a que tras la crisis coyuntural se levantara la marginación. Pero para Piñera eso le resultaba más difícil que a los demás escritores, ya que por su edad y sus circunstancias tenía pocas posibilidades de volver a la participación pública. Su apoyo a la Revolución constituyó una pasión no correspondida al prohibir el nuevo gobierno el contacto de los intelectuales y artistas homosexuales con los medios de difusión y propagación de la cultura. Virgilio Piñera comenzaba a hacerse invisible. El miedo de Piñera se hacía cada vez más intenso y el sentimiento de progreso y cambio que él quería para Cuba pronto se iban transformando en duda, más bien, en una cruel realidad.

---

<sup>103</sup> Virgilio Piñera “El arte hecho Revolución, la Revolución hecha arte”, *Revolución*, 5 de noviembre de 1959, p. 2.

<sup>104</sup> Virgilio Piñera, *Poesía y Crítica*, op. cit., p. 32.

Quisiera concluir con este texto de Che Guevara, donde tacha a los intelectuales de seres marcados por las sucesivas dictaduras, y donde el sentimiento de la culpabilidad impide la acción revolucionaria.

La culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras; pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierta a las nuevas. No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni 'becarios' que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas. Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del pueblo. Es un proceso que requiere tiempo. En nuestra sociedad juegan papel la juventud y el partido<sup>105</sup>.

No podemos estar en desacuerdo con las palabras del Che Guevara, porque seguramente es el caso de muchos de los intelectuales, pero en el caso particular de Piñera no se le puede acusar de revolucionario inauténtico ni aplicarle esta sentencia. Piñera no se apartó de la Revolución, es la Revolución la que lo apartó a él. Él demostró en todo momento su entusiasmo a las ideas revolucionarias. Su iniciativa a formar parte de la historia revolucionaria fue determinante a su regreso de Argentina, así lo demuestran más de doscientos escritos a favor de la revolución. Por un lado, su homosexualidad y su espíritu crítico le acarrearón no pocos sinsabores, pero sobre todo lo trágico de la situación es la marginación y la

---

<sup>105</sup> Andrés Sorel, *Vida y obra de Che Guevara*, Libros Dogal, Libersoc SL. 1978, p. 72.

exclusión del lado del poder. Un poder que no deseaba la crítica, ni el desacuerdo ni una libertad que podría corroer los cimientos de una doctrina que se había creado para que nada ni nadie la cuestionase.



### 1.3.1.- La política cultural de la Revolución

¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho [...] Los contrarrevolucionarios, es decir, los enemigos de la Revolución, no tienen ningún derecho contra la Revolución, porque la Revolución tiene un derecho: el derecho de existir, el derecho de desarrollarse y el derecho de vencer.

Estas consignas, pertenecientes a las históricas “Palabras a los intelectuales”<sup>106</sup>, fueron pronunciadas por Fidel Castro en junio de 1961. Constituyen, por el hecho de fijar al quehacer artístico un límite taxativo, infranqueable, la primera restricción explícita a la libertad de creación prescrita por el poder político en la Isla tras el triunfo de la Revolución.

Como muestra de la acogida que tales “Palabras...” tuvieron en el sector disidente de la intelectualidad cubana, nos remitimos de nuevo a Cabrera Infante:

Fidel Castro, revelado como el primer estalinista, pronunció su larga diatriba contra la cultura liberal o simplemente libre, terminando con su versión de un credo totalitario: “Con la Revolución todo, contra la Revolución nada”. Los aparatos del partido y del poder determinarían donde terminaba el con y empezaba el contra. Ciertamente<sup>107</sup>.

En otros pasajes del discurso se trasluce, sin embargo, cierta permisividad, al dar a entender que las manifestaciones artísticas que

---

<sup>106</sup> Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales*, Buenos Aires, Editorial Papel y Tinta, 1965, p. 12.

<sup>107</sup> Guillermo Cabrera Infante, “Tema del héroe y la heroína”, en *Vidas para leerlas*, ed. cit., p. 332. Cfr, también, “Mordidas del Caimán barbudo”, en *Mea Cuba*, op. cit., 1949, pp. 64-104.

se desvíen de la doctrina oficial serán condenadas moralmente, pero no censuradas, perseguidas o castigadas:

¿Quiere decir que vamos a decir aquí a la gente lo que tienen que escribir? No. Que cada cual escriba lo que quiera, y si lo que escribe no sirve, allá él, si lo que pinta no sirve, allá él. Nosotros no le prohibimos a nadie que escriba sobre el tema que prefiera. Al contrario. Y que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente y que exprese libremente la idea que desea expresar. Nosotros apreciaremos siempre su creación a través del prisma del cristal revolucionario. Ese también es un derecho del gobierno, tan respetable como el derecho de cada cual a expresar lo quiera expresar<sup>108</sup>.

Para Terry L. Palls, las “Palabras...” pueden interpretarse, así, como una declaración de tolerancia hacia “cualquier expresión artística con tal que no socave la Revolución. Por consiguiente, se puede concluir que teóricamente los artistas podían expresar una crítica del nuevo sistema si ésta era constructiva y no existía como fin en sí, y si esta libertad crítica se ejercía desde dentro del sistema”<sup>109</sup>. En cualquier caso, como señala Pío E. Serrano, “junto a la ambigüedad del discurso llegaron las irrefutables certidumbres de los hechos”<sup>110</sup>.

No hay que olvidar, en efecto, que las “Palabras...” fueron pronunciadas a raíz del conflicto generado por el estreno en televisión del cortometraje *P. M.*, abreviatura utilizada de *Pasado Meridiano*, de Sabá Cabrera Infante, hermano de Guillermo Cabrera Infante, director de *Lunes de Revolución* y el fotógrafo Orlando Jiménez, primer encontronazo entre la libertad artística y el afán limitador de un sector

---

<sup>108</sup> Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales*, op. cit., p. 19.

<sup>109</sup> Terry L. Palls, “El carácter del teatro cubano contemporáneo”, en *Latin American Theatre Review*, 12/1, (Summer 1980), p. 53.

<sup>110</sup> Pío E. Serrano, “La Habana era una fiesta”, en Jacobo Machover (ed), *La Habana, 1952-1961*, p. 167.

de la burocracia estatal, con el que se puede dar por liquidado ese tiempo de exaltación que ha recibido la denominación de “periodo romántico” de la Revolución.

*P. M.* fue proyectado en el espacio televisivo del que disponía en el canal 2 el semanario *Lunes de Revolución*, suplemento cultural del periódico *Revolución*, dirigido por Guillermo Cabrera Infante y con el poeta Pablo Armando Fernández como subdirector, a cuyo equipo de colaboradores habituales se había incorporado tanto el tándem rector – José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera– como alguna de las firmas habituales –José Triana o Antón Arrufat– de la revista *Ciclón*, de la que *Lunes de Revolución* heredaría el carácter heterodoxo y cosmopolita, así como el fervor por el existencialismo en boga o por André Breton. *Lunes de Revolución* constituía el intento de aunar el surrealismo de vanguardia con el carácter revolucionario trotskista que exigía el momento histórico, aprovechando “sistemas de acercamiento a la realidad como la dialéctica materialista, el psicoanálisis y el existencialismo”<sup>111</sup>. Virgilio Piñera encuentra en este espacio un lugar para implicarse, con sus maneras irreverentes, en la realidad. De hecho supone un referente para los escritores más jóvenes, que veían en otras posturas menos involucradas algo susceptible de descalificación. Ejemplificado por el conflicto con *Pasado Meridiano*, Virgilio Piñera y el resto de colaboradores de *Lunes* constituyen, asimismo, la contrapartida de una creación literaria que se ajuste a los planteamientos generales del régimen castrista. Así, se condensará en este cortometraje, no sólo el detonante de un conflicto dentro de la revolución, sino también la estética incómoda para el régimen, que

---

<sup>111</sup> Teodosio Fernández, “La narrativa cubana del siglo XX. Notas para la reconstrucción de un proceso” en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), p. 86.

representa la imposibilidad de sostenerse en él un proyecto como el de *Lunes*.

Sobre *Pasado Meridiano* (P. M.), la película objeto de la discordia, señala el cineasta Néstor Almendros:

Y ¿qué es *Pasado Meridiano*? Pues sencillamente un pequeño filme (dura quince minutos) que recoge fielmente toda la atmósfera de la vida nocturna de los bares populares de una gran ciudad, la cámara-bisturí se traslada como un noctámbulo incansable de Regla, en la lancha, al puerto de La Habana y a los cafés de Cuatro Caminos, para terminar en los timbiriches de la Playa de Mariano y de nuevo a Regla. El procedimiento no ha podido ser más simple: es el cine espontáneo, el free cinema de tanto auge ahora en el mundo. La cámara escondida, nunca impertinente, va recogiendo las cosas sin que los fotografiados lo sepan. Se capta la realidad como es, sin actores, sin iluminaciones adicionales como en los estudios, sin que un director prepare y falsee las cosas advirtiendo, diciendo cada uno de los movimientos o las líneas del diálogo. No hay un guión a priori, sino que las escenas van surgiendo de la vida sin que nadie los “arregle”<sup>112</sup>.

Cuando los cineastas envían una copia del corto al ICAIC, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica –en el que, bajo la dirección de Alfredo Guevara, histórico militante comunista, se habían integrado los cineastas vinculados a la sociedad cultural *Nuestro Tiempo*: Julio García Espinoza, Tomás Gutiérrez Alea, José Massipo, Santiago Álvarez, entre otros–, para obtener la correspondiente licencia, la Comisión Revisora de Película prohíbe el film, aduciendo que linda con la pornografía y que, por dar una imagen

---

<sup>112</sup> Néstor Almendros “Un cortometraje subversivo: P. M.”, en Jacobo Machover (ed), *La Habana, 1952-1961*, ed. cit., p. 240.

supuestamente degradante del pueblo cubano, es contraria a los intereses de la Revolución.

Mientras en *Lunes* se recogen alrededor de doscientas firmas de escritores y artistas que reclaman el levantamiento de la prohibición, desde el diario *Hoy*, órgano del Partido Socialista Popular, Mirta Aguirre, responsable de la crítica cinematográfica, califica el documental de “contrarrevolucionario”. Para zanjar la polémica, Carlos Franqui –director de *Revolución*–, el equipo de redacción de *Lunes* y cerca de quinientos intelectuales, entre ellos la plana mayor de la cultura oficial, son convocados en la Biblioteca Nacional, en un encuentro multitudinario presidido por el propio Fidel Castro, y durante tres sesiones se discute acerca de la política y, en general, de los derechos y obligaciones de los intelectuales en Cuba tras la caída de Batista.

El resultado de esta suerte de juicio fulminante es bien conocido: la película es finalmente prohibida y condenada, se decreta el cierre de *Lunes de Revolución* –el último número aparecerá en noviembre de 1961; poco después, Cabrera Infante es enviado a Bruselas, Pablo Armando Fernández, a Londres, y Heberto Padilla, a Praga y Moscú– y Castro pronuncia las “Palabras a los intelectuales”, en las que sienta las directrices básicas que guiarán desde entonces la política cultural del régimen. En el Primer Congreso de Escritores y Artistas, celebrado poco después, en agosto de ese mismo año, se decide, para impulsar esa política, la creación de la UNEAC –la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba–, cuya presidencia se confía, significativamente, a Nicolás Guillén, considerado el poeta nacional.

En *Vidas para leerlas*, Cabrera Infante nos ofrece un testimonio, revelador –aunque inevitablemente parcial– de lo ocurrido: “La importancia de las reuniones parecía ser decisiva. Como director del magazine y del programa de la televisión yo me encontraba en esa mesa presidencial, que me resultó ofensiva desde el primer día. Después que se abrió oficialmente el acto el presidente Dórticos pidió estentóreo que cada uno dijera francamente lo que tuviera que decir [...] con respecto a la película (que antes se exhibió a todos los participantes), a su secuestro [...] y a la situación del intelectual en la Revolución. Tras esta última palabra se hizo el vacío y el silencio, que crecieron embarazosos. Ya iba a decir Dórticos: ‘Hablen o cállense para siempre’ cuando de pronto la persona más improbable, toda tímida y encogida, se levantó de su asiento y parecía que iba a darse a fuga, pero fue hasta el micrófono de las intervenciones, y declaró: ‘Yo quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo ese miedo pero es eso todo lo que tengo que decir’. Era, por supuesto, Virgilio Piñera, que había expresado lo que muchos en el salón sentían y no tenían el valor de decir públicamente, ante aquel panel importante, frente a la presencia temible y amable de Fidel Castro”<sup>113</sup>.

Esa brevísima intervención de Virgilio Piñera tuvo el valor de una premonición: sería, poco después, detenido –y liberado horas más tarde, gracias a la intervención de Carlos Franqui– durante la llamada “noche de las tres Pes”, una redada del Ministerio del Interior con el objeto de apresar a pederastas, prostitutas y proxenetas, (fue el 11 de octubre), primer episodio de la persecución contra los homosexuales desatada por el régimen. A partir de ahí, el exilio interno se hizo

---

<sup>113</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*, “Tema del héroe y la heroína” en *Vidas para leerlas*, ed. cit., pp. 331-332.

definitivamente patente. Sus obras dejan de publicarse, por el control de las editoriales por parte del régimen, y también se censuran las representaciones de sus obras de teatro. Él seguirá escribiendo, pero aún una semana antes de morir y tras su muerte, gran cantidad de sus escritos son confiscados por las autoridades. Ello nos indica que lo actualmente publicado de su obra es lo que sobrevivió a la censura.

## **2. REFERENTES EXISTENCIALISTAS EN LA NARRATIVA DE VIRGILIO PIÑERA**



## **2.1.- Introducción**

La interpretación que este apartado hace de la obra piñeriana ve en los escritores y filósofos existencialistas (Sartre, Nietzsche, Camus, Heidegger, etcétera.) no sólo una fuente de inspiración o un referente de ciertas citas, sino una estética, un estilo y el tratamiento de unos temas propios de la escritura existencialista. Este apartado quiere demostrar que la estética existencialista, entrelazada con el surrealismo, lo fantástico y lo grotesco, es la que predomina en la obra narrativa de Piñera, y cómo ésta marca su estilo y su temática. Transponiendo las ideas de Sartre sobre la obra de nuestro autor (y de otros existencialistas), lograremos entender la estética del existencialismo de una manera diferente, pero que puede entenderse como que preconiza un cambio, primero en el individuo y, luego, en la sociedad. Para ello se analizarán tanto la narrativa breve como las tres novelas de Piñera, puesto que una y otras se complementan y se refuerzan, confirmando y explicando las afirmaciones que se propondrán.

El primer paso para enfocar el existencialismo sería el estudio de algunos temas que han sido recurrentes en los autores de este estilo y que encontramos claramente en la obra narrativa de Piñera: la angustia,

el pecado original, la moral, la culpa, los dogmas religiosos y todas las herramientas de la opresión. Como punto de partida, ofrecen la primera visión de los dilemas existencialistas que nuestro autor (como cualquier otro autor existencialista), focaliza en el argumento de sus obras. Podemos decir que, de estos temas, se derivan el resto de los que iremos analizando en la obra piñeriana: la soledad, la incomunicación, el vacío, la deshumanización y mecanización del individuo moderno, etcétera. Tampoco resulta que estos motivos sean derivados de aquél, o que sean incidentales respecto al asunto central de las obras de nuestro autor, sino más bien temas cuya importancia se va entrelazando a lo largo de los argumentos de las historias que Piñera entabla con sus escritos.

La psicología de los autores existencialistas tiene bastante importancia, pues repercuten bastante en la elección de los argumentos y temas, pues la conciencia social que impregna las ideologías existencialistas influyen de forma directa en lo que el autor quiere mostrar. En el caso de Piñera, el miedo a la pérdida de identidad junto con este agudo análisis de un yo externo y él mismo (el yo interno acusador), que lo acompañará toda su vida, provoca en el autor un vacío y desasosiego existencial con el que tratará de vivir como plenitud. La obra piñeriana irá mostrándonos el estatuto del sujeto en tanto identidad subjetiva evanescente que vive en un engaño constante hasta la muerte. Veremos, en Piñera, que si el yo no puede sujetarse en un mundo cognoscible, va a ser lanzado a la angustiosa nada, al abismo infernal de todos los mundos imposibles. Nuestro autor opta por el vacío como plenitud; opta por la incongruencia como coherencia; opta por la subjetividad como salvación. Es la interpretación que se hace de la experiencia de un ser frente al vacío, de la angustiosa desesperanza,

como un hacerse cargo de su situación subjetiva y como el hecho mismo de constituirse como sujeto.

Si bien es verdad que los existencialistas hablan de temas que les preocupan y les envuelven de sobremanera, no utilizan la escritura como un medio para aquejarse de sus problemas, sino como una válvula de escape. En el autor de *La Isla en peso*, la estética del absurdo no es una mera artimaña para cumplir con los fines de una ideología, es más bien un remedio que lo salva de los abismos infernales que lo habitan y atormentan. La angustia que supone escribirse hace patente lo real dentro de nosotros, lo Otro dentro de sí (el inconsciente).

Piñera cuestiona, existencialmente, la razón poco auténtica de la religión, estableciendo el libre albedrío como primer acto de la humanidad. El ateísmo y nihilismo que imbuye a nuestro autor tiene su referente en la falta de libertad que ha sufrido tanto por sus ideologías como por sus preferencias sexuales. Como veremos más adelante, esta idea es básica en la forma de pensar de Piñera y del por qué sus obras tienen ese matiz crítico frente a la religión, la moral social, la cultura inicial y, por supuesto, a la voluntad del poder de la persona libre.

## 2.2.- El surrealismo

Si bien en los inicios a Piñera se le puede catalogar a grandes rasgos como un escritor surrealista, el grueso de su obra se inscribe dentro del existencialismo. De esta deriva es en gran medida responsable la revista *Ciclón* en la que además de desarrollar una labor importante como secretario fue el organizador de las aportaciones de los que en ella colaboraban. El surrealismo inicial de los textos breves que Piñera escribe da lugar a un existencialismo que se ayuda de lo que llamaríamos “el absurdo” como nexo de unión entre los dos movimientos. De esta manera, el autor de *La carne de René* transforma su estilo inicial a otro bastante más conectado con la crítica social, acercándose así a la vida política de Cuba.

Max Henríquez Ureña escribió en su *Panorama histórico de la literatura cubana*, que Cuba “no tuvo futuristas, cubistas, dadaístas o surrealistas”<sup>114</sup>. Esta falta de innovadores denunciada por Max Henríquez Ureña contrasta con el espíritu inquieto de Piñera, que siempre sintió la necesidad de aportar algo nuevo. Una nueva forma de hacer literatura llegó a la Isla de su mano, empujado claramente por sus deseos de cambiar la apagada situación cultural en ese momento. Piñera introdujo una escritura más reforzada y elaborada gracias al surrealismo imbricado con lo grotesco, a lo absurdo con su irrevocable

---

<sup>114</sup> Max Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura cubana*, Puerto Rico, Ediciones Mirador, 1963, vol. II, p. 408.

contenido existencialista. Poco a poco el proceso cultural de Cuba fue progresando gracias a pintores como Wifredo Lam – “el único cubano [...] que ha hecho aportes notables al arte surrealista”<sup>115</sup> –; sin quitar mérito al grupo aglutinado en torno a la *Revista de Avance* –Jorge Mañach, Francisco Ichaso, Juan Marinello, Rubén Martínez Villena– que, entre 1927 y 1930, canalizó y catalizó el arraigo de las vanguardias históricas en la Isla. El trabajo realizado por estos autores impulsó a la revista *Ciclón*, convirtiéndose así en uno de los entronques entre el tímido vanguardismo (casi imperceptible) cubano de finales de los años veinte y principios del treinta y esa nueva literatura de la que pretende ser simiente. En las páginas de la revista encontraremos, en efecto, artículos dedicados a Rubén Martínez Villena, a Mariano Brull, a Emilio Ballagas o a la pintura de Wifredo Lam.

Aunque Piñera no fue una figura notable en cuanto a popularidad cultural en Cuba, actualmente hay autores que aprecian el trabajo realizado por él y lo que supuso para la evolución literaria en la Isla, “si en Cortázar el surrealismo significó una vía liberadora para el individuo racional, un viaje hacia el hombre nuevo, con Piñera el surrealismo deriva en el absurdo metafísico, en la negación del viaje. Se trata tal vez de otra clase de redención, de hacer enfermar a la lógica normal como estrategia sanadora. Piñera jamás perdió la disciplina de trabajo y falleció escribiendo, enamorado de su máquina”<sup>116</sup>. El cariño especial que Andrés Neuman muestra en esta cita retrata con cierta exageración la labor de nuestro autor. No obstante, es cierto que su

---

<sup>115</sup> Gerald J. Langowski, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1982, p. 190.

<sup>116</sup> Véase Andrés Neuman, “*El cuerpo del fantasma*”, página web: [www.andresneuman.com](http://www.andresneuman.com), p. 2.

narrativa despertó una forma de conexión entre los movimientos surrealista y existencialista al utilizar el absurdo, con el que las dos corrientes tienen tanto en común<sup>117</sup>. Si a primera vista esta conexión parece escondida, expondremos razonadamente que, al igual que con los cuentos de Kafka, el mundo de pesadilla y angustia de los protagonistas de los cuentos de Piñera nos llevan a una situación absurda que nos plantea una duda acerca de las fronteras entre el existencialismo, lo absurdo y el surrealismo.

La destreza que tiene Piñera para reflejar un mundo onírico y psicológico, a la vez, le viene sin duda alguna, de su intimismo, de su reclusión y de ciertas impresiones freudianas que apuntan hacia el carácter absurdo de las manifestaciones oníricas. Lo fundamental para nuestro autor radica en el tratamiento de la psiquis a través del lenguaje. Lo esquizofrénico y lo obsesivo aparecen constantemente en sus primeros cuentos a través del discurso grotesco, paranoico e irracional. Esto supone establecer una paradójica analogía entre lo que el sueño (desde el punto de vista psicológico) supone para la persona y lo que el sueño en la narración surrealista quiere mostrar. Es decir, si los sueños en una persona suponen el lenguaje del subconsciente en el

---

<sup>117</sup> Roberto Pinheiro distingue ambas tendencias afirmando lo siguiente: “Martin Esslin ha notado que el teatro del Absurdo abandona la actitud argumentativa acerca de la racionalidad de la existencia y pasa a presentarla ‘en acto’, es decir, a través de Imágenes concretas’. [...] ‘Las imágenes concretas’ de que habla Esslin poseen gran similitud con las imágenes surrealistas propuestas por el movimiento de Breton. Sin embargo, en el caso del absurdo, gracias a su irrevocable contenido existencialista, estas imágenes deben presentarse con un sujeto específico. De esta relación surge la tendencia a que las imágenes surrealistas que componen el absurdo aparezcan teñidas de movimiento; es decir, que impliquen una acción. La imagen surrealista puede presentarse de forma estática. [...] En el absurdo, el surrealismo implica el desarrollo sensible de aspectos psicológicos que descubren el sentimiento de angustia del hombre frente al mundo hostil que le rodea”. Roberto Pinheiro Machado, *La estética del absurdo en la narrativa Hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 231-132.

cual la persona inconscientemente deja traslucir los estigmas y los conflictos personales, en la narración, el sueño supondría una inconsciencia social, dejando entrever lo que serían los dilemas de la comunidad a ojos del autor. (“Proyecto para un sueño” es un paradigma del cuento absurdo surrealista.)

El surrealismo y el absurdo se establecen en el propio lenguaje de la obra que refleja el delirio, la ambigüedad y lo irracional de las situaciones. André Bretón sugiere que la aplicación sistemática del contenido onírico en la literatura es la expresión más representativa del surrealismo:

Creo en la unión futura de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad. Creo en una especie de realidad absoluta, de surrealidad, si es posible decirlo<sup>118</sup>.

Sin embargo, el surrealismo no se detiene en lo onírico para narrar situaciones absurdas y sin sentido, la inverosimilitud parece ser la cuestión que más aborda este movimiento. El método que utilizan los escritores para introducir esta inverosimilitud en la narrativa es la de utilizar el “humor negro”, grotesco y absurdo para situar a los personajes en la historia y establecer un argumento en el que se destruyen las expectativas normales, causando extrañamiento (*dépaysement*) y abriendo la mirada a una realidad interna y genuina del inconsciente.

El fin que tiene el autor surrealista no es otro que el de desbaratar la realidad lógica de las cosas, y para ello el irracionalismo supone la expresión del caos que domina al individuo. En el mundo

---

<sup>118</sup> André Breton, *Manifiesto del surrealismo*, Madrid, Labor, 1995, p. 24.

interior del personaje todo se encuentra patas arriba, y por tanto las reglas de la razón resultan ineficaces para explicar lo que ahí sucede. El texto surrealista trata de buscar un diálogo con el yo interno, y cada autor lo realiza de manera distinta:

(El surrealismo es) una invitación a la aventura interior, al redescubrimiento de nosotros mismos; y un signo de inteligencia, el mismo que a través de los siglos nos hacen los grandes mitos y los grandes poetas. Este signo es un relámpago: bajo su luz convulsa entrevemos algo del misterio de nuestra condición<sup>119</sup>.

Para conocer el punto de vista surrealista conviene discernir el plano físico de lo psíquico:

¿Qué es, a la luz que ahora nos ilumina, el famoso desplazamiento surrealista? Un intento, a la vez material y espiritual, de demostrar que la realidad es atacable en los objetos físicos, que se pueden sádicamente descomponer, mezclar, refundir, en los objetos síquicos, como resultado de la reacción provocada por la primera operación, por ejemplo, asimilando un objeto determinado a un uso distinto por entero del que fue asignado<sup>120</sup>.

Por el contrario, Piñera se desvía de esta concepción y no se ocupa de los objetos físicos sino del ser humano y de sus sentimientos. Sus escritos se centran en lo que el personaje siente, aunque a veces sea para burlarse de ellos y de los personajes que los tienen, pero no dejan de ser el argumento de sus textos surrealistas: hablar del amor ilógico, del que hace uso para parodiar el amor utilizando el concepto de forma liviana, como veremos en varios de sus cuentos, “El cambio” y “La

---

<sup>119</sup> Octavio Paz, *Las peras del olmo*, op. cit., p. 60.

<sup>120</sup> Juan Eduardo Cirlot, “Introducción al surrealismo”, *Revista de Occidente*, Madrid 1953, p. 391. Citado en Marta Morillo-Frosch, “La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera”. *Hispanamérica*, números 23-24, p. 23.



cara”; el culto al placer y la entropía que esclaviza al individuo y se vuelve tiránico frente la voluntad del hombre; lo erótico como símbolo de abuso utilizado cómicamente.

En el plano general de su escritura surrealista utiliza un discurso que escandaliza a la propia razón, resulta en cierto modo grotesco y parodia la forma natural y lógica de pensar. Intenta buscar una complicidad con el lector, usando las relaciones humanas como argumento de sus relatos, pero de forma cruel y perversa, dando al sadismo un gran protagonismo. Puede que buscase la negación de la ley natural, una ley que le privaba de una libertad que para él era necesaria y de la que careció cuando fue perseguido y encarcelado por su condición de homosexual. El surrealismo se muestra en un lenguaje que refleja el delirio, la ambigüedad y lo irracional. La obra narrativa de Piñera se inscribe así en la estética existencialista y absurda, abriendo espacios para el discurso onírico e irracional<sup>121</sup>.

Encontramos una expresión clarificadora de lo que es la confluencia de surrealismo y existencialismo en Julio Cortázar<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> La manera más convincente de diferenciar una obra surrealista de una absurda no se encuentra en sus aspectos formales, sino en el contenido. Tal diferencia se inscribe en la distinción histórica en que se ubican estos dos movimientos: el absurdo depende, para la realización de su propuesta artística, de la influencia de otro movimiento que todavía no existe en los años veinte: el existencialismo francés. Lo surreal representa la inverosimilitud que es característica principal de la literatura del absurdo, pero no expresa necesariamente el sinsentido de la vida. El surrealismo surge como movimiento de la Vanguardia y, como tal, su estética está influida de las propuestas de esos movimientos. Así, a través del surrealismo el absurdo se aproxima también a las propuestas vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX. Véase la tesis doctoral de Roberto Pinheiro Machado, *La estética del absurdo en la narrativa Hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso*.

<sup>122</sup> Julio Cortázar, “Teoría del túnel: notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo”, en *Obra crítica/ I*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 31-137.

Tomando la definición de “surrealismo” del “Primer manifiesto”<sup>123</sup>, Cortázar evidencia ya puntos de anclaje entre el pensamiento de Heidegger, Sartre o Camus y la prédica de André Breton. El primero: un irracionalismo a ultranza. Tanto el surrealismo como el existencialismo denuncian la insolvencia de la razón como fuente de conocimiento, de aprehensión de lo real. El existencialismo surge, recordemos, como una reacción frente a la conducta individual que caracteriza el hombre occidental. La razón se opone a la singularidad del individuo. Frente a ella, los existencialistas esgrimirán la existencia, individual e irreductible, de la misma forma que los románticos habían enarbolado el sentimiento o la pasión. El segundo vendrá dado por el rechazo de cualquier dogma moral pretendidamente objetivo. Si la idea de la moral le es ajena al surrealismo, el existencialismo negará, igualmente, la existencia de una moral universal, aunque propugnará que cada individuo, libre y responsable, debe de crear sus propias normas morales.

---

<sup>123</sup> “Sustantivo, masculino, Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito, y de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajena a toda preocupación estética o moral”, André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, p. 44.

### 2.3.- El existencialismo y lo absurdo

La consideración existencial del hombre como individuo concreto, en viva relación con su circunstancia, con su mundo circundante, ha llevado al existencialismo a interesarse por el ambiente social en el que se desenvuelve. No obstante, lo fundamental en el análisis del existencialismo es que la consideración del yo frente al mundo social en que se desarrolla su existencia lo conduce a la angustia por su pasividad, su sentimiento de subordinación e inferioridad, su limitación y humanidad incompleta. La obra narrativa de Piñera se caracteriza por la temática existencialista y absurda, la reiteración de ciertos temas le colocan dentro de su esfera.

El interés de Virgilio Piñera y José Rodríguez Feo por el existencialismo francés se remonta a los años anteriores a la ruptura con Lezama: ya se ha mencionado la publicación en *Orígenes* de un fragmento de *El hombre rebelde*, de Camus, traducido por el propio Rodríguez Feo, y el conocimiento de Virgilio Piñera durante su estancia en la capital argentina de la obra de Sartre, Camus y el pensamiento existencialista europeo<sup>124</sup>. La influencia de esta corriente

---

<sup>124</sup> En abril de 1946 (núm. 138) *Sur* le publicó a Jean-Paul Sartre: *Retrato del antisemita*, *El existencialismo es humanismo*, en 1947 y *Reflexiones sobre la cuestión judía*, en 1948. También *Sur* le publicó a Albert Camus *Calígula*, en Marzo y abril de 1946 (núm. 137 y 138). Tres números después volvió a publicarle

en Piñera viene de los escritores franceses de la época, a través de las traducciones para *Poeta*. Tanta era la estimación que le tenía a Sartre que decidió invitarle a Cuba para el estreno de su *Electra Carregó*<sup>125</sup>.

El comienzo del existencialismo en Cuba se puede ubicar en el sustrato filosófico implícito en *Ciclón*. José Rodríguez Feo afirma en “Cultura y moral”: “La alta cultura se refleja, aquí y en todas partes, en las revistas y en los libros donde se escribe y disiente [...] de todos los temas y todos los problemas que angustian al hombre moderno”. El empleo del verbo “angustiar”, de clara filiación existencialista, revela la voluntad de Rodríguez Feo y de Piñera de vincular *Ciclón* a la que a la sazón era una de las corrientes de pensamiento en boga en el viejo continente. Será, en efecto, la revista cauce de penetración del existencialismo ateo en la Isla, y testimonio, a la vez, de la asimilación del pensamiento de Sartre y de Camus por una parte de la intelectualidad cubana del momento.

La presencia del existencialismo filosófico en la revista no se limita a los textos de creación, también se percibe en los libros elegidos para ser reseñados. Sirvan como ejemplo dos artículos de Antón Arrufat. En “En el alero del existencialismo”, el autor comenta la aparición en Cuba de *El sentimiento trágico de la existencia*, de

---

varias de las *Cartas a un amigo alemán*. Véase John King, *Sur*, op. cit., pp. 168-171.

<sup>125</sup> La visita de Jean-Paul Sartre a Cuba en marzo de 1960 puede haber contribuido a prolongar el existencialismo en la Isla. Aunque en los cuentos de Virgilio Piñera escritos a principios de la década de los cuarenta ya se pueden encontrar huellas del pensamiento existencialista, éste se convirtió en una tendencia dominante solo en los años cincuenta con su estancia en Argentina. Virgilio Piñera, lector de las obras de Sartre, Kierkegaard, Heidegger, Nietzsche, etcétera, encontró en estos filósofos una mente afín a la suya. La angustia interior, el vacío y la inquietud se semejan en ellos. Los cuentos “En el insomnio”, “El infierno”, “Cosas de cojos”, “La cara”, etcétera., todos escritos en 1956, son una prueba de esta influencia.

Marjorie Grene, al que tacha de “libro polémico, a veces mal intencionado, con aciertos a voleo, superficial y olvidado de los temas fundamentales de Heidegger y Sartre, al cual, sin embargo, expone más extensamente”<sup>126</sup>. Por otro lado, critica severamente a Cintio Vitier, por elaborar una literatura existencialista ajena al individuo y desligado a las emociones personales e íntimas. Arrufat nos muestra sus opiniones en “El futuro después de las vísperas” acerca del poemario *Canto llano* de Cintio Vitier:

El pensamiento de Heidegger ejerce influencia evidente sobre Vitier, pero no se muestra como vivencia, pensamiento sentido que llega a mezclarse, entrelazarse a nuestro ser, sino que permanece ajeno, en el plano exclusivo de lo pensado y que luego se recita; no nace de la emoción, no extrae su sustancia de la sensibilidad, sino de lo estudiado y leído [...]. Esta falta de emoción impide a Cintio Vitier adueñarse de la profundidad de Heidegger, permaneciendo en la superficie de sus términos y juegos verbales: “Ruina andante y renovada/ tiempo perdido a destajo, / entre el deseo y las cosas / el ser se desgarró, huracán” (IV)<sup>127</sup>.

La crítica que hace Arrufat al artículo de Cintio Vitier revela la divergencia de orientaciones existencialistas. Las corrientes de la filosofía existencial se pueden clasificar de acuerdo con la proyección atea o creyente, o fenomenológica, o sociológica, o metafísica, etcétera., del filósofo. Existe una tipología del existencialismo establecida por Salazar Ramos que nos ayudará a definir el estilo de nuestro autor:

1- *Existencialismo humanista* (ateo): la existencia precede a la esencia, no existe una pretendida naturaleza humana, sino la

---

<sup>126</sup> Antón Arrufat, “En el alero del existencialismo”, *Ciclón*, vol. 1, n° 3, mayo, 1955, pp. 49-51.

<sup>127</sup> Antón Arrufat “El futuro después de las vísperas”, *Ciclón*, vol. 2, n° 3, mayo, 1956, pp. 53-54.

condición humana, su situación en el mundo, el hombre no es otra cosa que lo que él mismo hace, lo que ha proyectado ser. 2- *Existencialismo Cristiano*: tanto su dogma como su moral y su mística provocan en quienes lo viven, unos estados del alma, que corresponden a la actitud existencialista. 3- *Existencialismo protestante*: Dios está por encima de las categorías morales –se vive bajo la angustia, bajo la angustia opresora que aplasta. Dios no es una idea que se experimente, se vive en relación con él. 4- *Existencialismo Católico*: su reflexión sobre la existencia es la corporeidad o encarnación. La existencia es en primer lugar personalidad. Un pecararse se que está ligada a un cuerpo, está encarnada. Me descubro a mí mismo por mediación del otro- la captación de Dios es mística no racional<sup>128</sup>.

Inscribimos al autor de *La carne de René* en el existencialismo humanista ateo, pues su obra se destina a hacer una interpretación real del individuo, de sus emociones y la manifestación de su ser. La influencia de filósofos como Heidegger, Kierkegaard, Nietzsche, Sartre, Camus, entre otros, le otorgan un alcance más amplio a su propuesta, una mayor profundidad gracias al uso de lo irracional y el absurdo. Pero Piñera, parece evitar que estas influencias le encasillaran en una posición, prefiere desvincularse totalmente de las ideas de los demás. Reniega de cualquier similitud o influencia ajena; y así, en el prólogo a la edición de su *Teatro completo*, afirma que escribió *Electra* antes de *Las moscas* de Sartre, dejando entrever que escribió la obra sin influencia alguna del existencialismo europeo:

Se supone que los críticos son personas penetrantes, que están informadas y que uno no se libra de los encasillamientos. Pero, francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí *Electra* antes que *Las moscas* de Sartre apareciera en libro, y escribí *Falsa Alarma* antes que Ionesco publicara y representara su *Soprano Calva*. Más bien pienso que todo estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en

---

<sup>128</sup> Roberto Salazar Ramos, *Filosofía contemporánea*, Barcelona, Universidad Santo Tomás, 1989, pp. 399-415.

una isla desconectada del continente cultural, con todo, era hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos. Además, y a reserva de que Cuba cambie con el sople vivificador de la revolución, yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso. Por ahí corre el chiste que dice: “Ionesco se acercaba a las costas cubanas, y sólo de verlas, dijo: aquí, no tengo nada que hacer, esta gente es más absurda que mi teatro...” Entonces, sí así es, yo soy absurdo y existencialista, pero a la cubana<sup>129</sup>.

Para Piñera, el existencialismo de la Isla surge paralelamente al europeo. Sin embargo, no se puede establecer que lo mencionado por Piñera sea cierto. Si observamos las características del existencialismo francés o internacional y el que se manifiesta en Cuba, podemos ver tres rasgos comunes: una incipiente crítica a la burguesía o al poder, el sufrimiento humano como parte reflexiva central, y la ambigüedad moral que diferencia el absurdo de la tragedia. La escritura de Piñera refleja en sus obras estas características en sus protagonistas, simbolizando el estado decadente de la sociedad cubana. De este modo se acerca también a algunos escritores contemporáneos hispanoamericanos, quienes convirtieron el existencialismo en una de las tendencias dominantes de la narrativa de los años cincuenta. En cierto modo, el concepto de la angustia, soledad y marginación del hombre en medio de las multitudes aproxima la obra de Piñera a los existencialistas europeos, pero igualmente la sitúa en la tradición novelesca cubana. Por otro lado, Seymour Mentón considera que la angustia que padece el protagonista de *Pequeñas maniobras* representa más bien al hombre medio de cualquier sociedad burguesa, antes que al típico cubano:

El virtuosismo profesional de Piñera, unido a su pericia en saber combinar la fórmula existencialista con otras técnicas, distingue a

---

<sup>129</sup> Virgilio Piñera, *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R, 1960, p. 15.

esta novela de las de sus contemporáneos. El carácter picaresco del constante cambio de trabajos del protagonista –de maestro, sirviente, a vendedor de enciclopedias, a fotógrafo callejero, a guardián espiritista– ayuda a quebrar la monotonía existencialista. Algunas escenas de carácter absurdista, que predominan en las piezas teatrales y en los cuentos de Piñera, y varias palabras dirigidas al lector sobre el proceso creador, sirven también para añadir un poco de humor al mundo generalmente torvo, solitario y monótono del protagonista existencialista con sus símbolos tradicionales de gatos, moscas y náuseas. Aunque la novela está situada en La Habana obviamente de los años treinta y cuarenta, las alusiones locales escasean de acuerdo con la visión universal del hombre tanto de los existencialistas como de los absurdistas<sup>130</sup>.

Tanto para los existencialistas cristianos –Kierkegaard, Jaspers o Gabriel Marcel– como para los existencialistas ateos, –Nietzsche, Sartre, Heidegger, Camus– la existencia precede a la esencia, o si se prefiere, hay que partir desde la subjetividad (este fue el principio fundacional del existencialismo, tanto ateo como creyente). Y si en efecto la existencia precede a la esencia, Dios no se podrá jamás explicar por referencia a una naturaleza humana dada y fija; dicho de otro modo, no hay determinismo, el hombre es libre. Piñera defiende la libertad como autonomía de la acción y afirma al igual que Sartre que “ser libre” no significa “obtener lo que se ha querido” sino “determinarse a querer (en el sentido lato de elegir) por sí mismo”<sup>131</sup>; entelequia que se ve claramente plasmada en su segunda novela *Pequeñas maniobras*, al situar al protagonista Sebastián, engañándose a sí mismo al pensar que ejerce un aparente libre albedrío en sus actuaciones.

---

<sup>130</sup> Seymour Mentón, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, México, Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 356.

<sup>131</sup> Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, op. cit., p. 624.



El ser humano es consciente de su propio ser; el sujeto ha de elegir cómo vivir su vida y no puede confiar en que reglas o principios preexistentes –religiosos, morales, científicos, etcétera– le dicten cómo hacerlo. Todos tenemos derecho a elegir nuestro camino, inventar nuestro destino y vivir en armonía con la naturaleza. En eso, básicamente, consiste nuestra única libertad en ser-lo-que-no-somos y en no-ser-lo-que-somos. Con esta filosofía, el escritor existencialista pretende que el hombre moderno sea feliz y se libre de neurosis provocadas por miedos inducidos por fobias y fantasmas ajenos.

Piñera se enfrentó a sus fantasmas inconscientes a base de cuestionarse cuáles eran los límites de su propia identidad. Y, al igual que Kafka, descubrió que la pasividad causante de la angustia y la alienación, el sentimiento de inferioridad y marginación pueden conducir lo imaginario a compromisos sociales y políticos<sup>132</sup>. Sus textos transcurren en un mundo gris, opresivo, entre personajes que han perdido la capacidad de rebelarse o incluso la inquietud por hacerlo. Definitivamente, en su obra reina una absurda atmósfera kafkiana<sup>133</sup>. De un modo particular, Piñera, ha sabido relacionar la

---

<sup>132</sup> “Nada más equivocado pues, que pedirle a la literatura el testimonio de lo social o político. [...] El artista inevitablemente está ofreciendo el testimonio de él, del mundo en que vive y de la condición humana del hombre de su tiempo y circunstancia. Y dado que el hombre es un animal político, económico, social y metafísico en la medida en que su documento sea profundo también (directa o indirectamente, tácita o explícitamente) un documento de las condiciones de la existencia concreta y de su tiempo y lugar”. Ernesto Sábato, “Sartre contra Sartre o la misión trascendental de la novela”, en *Sur*, Buenos Aires, n. 311 mar/abr de 1968, pp. 281-282.

<sup>133</sup> En lo que se refiere a la filiación kafkiana de la obra narrativa de Piñera, Gombrowicz avisa “Debemos cuidarnos de no desfigurar esta obra pegándola el rótulo *De procedencia* kafkiana. Por cierto, Piñera se parece al checo y a ciertos autores surrealistas. Pero es también distinto. Y posee un singular talento narrativo”. Witold Gombrowicz, “Reseña a *Cuentos fríos*”. *Unión*, “Especial: Virgilio, tal cual”, La Habana, año III, núm. 10, abril-mayo-jun., 1990, p. 75.

angustia, el dolor y la autodestrucción (sádica y masoquista) humanas, con la privación de la libertad, tanto real como imaginaria<sup>134</sup>.

Para nuestro autor, la escritura es una neurosis y un camino de libertad. Tiene esa función terapéutica que otorgó tanta fama a Freud. Gracias al psicoanálisis existencial, el autor puede eliminar ese abismo que nos separa de los otros, descifrar los deseos recónditos y superarlos, ser libres de adherirse a valores, deidades o ideales. Los modelos más representativos de estas ideas son: René y Sebastián protagonistas de las novelas *La carne de René* y *Pequeñas maniobras*. Definitivamente, tanto la razón dialéctica como el psicoanálisis se presentan como vías de salvación para aquellos seres modernos, angustiados, sujetos y sin autonomía; al tiempo que se muestran como la clave para comprender tanto la libertad como la esclavitud y el servilismo.

El servilismo en que está sumido el hombre moderno y el poder liberador de la escritura (con tintes autobiográficos, llena de clichés absurdos, de escenas grotescas que dan idea de la ausencia de razonamiento en el comportamiento humano) son temas recurrentes en la obra de nuestro autor. “Su escritura tiene un efecto catártico en el sentido de que es una manera de huir de la realidad alienante y moralmente abyecta. La obra piñeriana examina la condición humana,

---

<sup>134</sup> El universo piñeriano tiene aires de pesadilla angustiada. En nuestra opinión, su literatura neurótica es existencialista porque el autor de *Cuentos fríos* se queda en la realidad absurda y no pretende ir más allá, no pretende salir del entorno o contexto en que vive. De ahí que sea pobre en la temática pero muy rico en variaciones. La temática es una y la misma, una y otra vez, es la angustia de vivir, es el miedo de levantarse cada día y enfrentarse a lo inseguro, al vacío y la mezquindad del alma humana.

la desenmascara y sólo desenmascararla la puede justificar”<sup>135</sup>. Parece ser que lo cómico es lo que mantiene una apariencia de sentido en el sin-sentido de la vida. En su obra, el nuevo sujeto, el autómatas sin identidad, es capaz de rebelarse, de reírse de sí mismo, de burlarse de la muerte y del más allá, de buscar su propia humillación, de destruirse por su propia voluntad, y así, vencer al miedo: el miedo irracional a envejecer y a morir (temas que trataremos en *Presiones y diamantes*).

Para Piñera el objetivo prioritario es la recuperación de la confianza en el ser humano y en su capacidad de autoafirmación. El autor de *La isla en peso* sueña con la conversión del hombre moderno en un espécimen “superior” de moralidad basada en el individualismo, la independencia y el instinto liberal. Para ello, se requiere del “tranhombre” de Nietzsche, su capacidad de fundar nuevos valores, inventar nuevas metas y crear vidas auténticas. Este individuo moderno debe de tomar conciencia de que la carga de angustia que arrastra ha sido fijada a sus hombros durante milenios a fuerza de la educación recibida en una sociedad autoritaria. Debe sacudirse esta herencia-angustia y abandonar la actitud de aceptación para la que también ha sido adoctrinado<sup>136</sup>. La angustia y el terror existencial caracterizan a los personajes de Piñera, en *La carne de René* y en *Pequeñas*

---

<sup>135</sup> Virgilio Piñera, *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, “Prólogo” de Vicente Cervera y Mercedes Serna, Madrid, Cátedra, 2008, p. 28.

<sup>136</sup> El individuo debe de dejar de arrodillarse como el camello (ese animal moral), de regocijarse de lo fuerte que es en soportar el sufrimiento. Tiene que rugir como el león, transformarse en dueño de su vida. El rugir del león quiere decir “yo quiero” y neutraliza el “tú debes”. El grito tiene efectos descomunales, de valores contrarios a los de camellos. La última transformación anunciada por Nietzsche es la que da paso al niño. Ser niño es volver a vivir sin volverse furioso contra todo lo que nos ha lastrado. Es mirar hacia el horizonte y tener la esperanza en el futuro y quererlo. Para Nietzsche no hay mayor signo de una vida lograda que la de un niño y la del “tranhombre”. Frederick Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, “Las tres metamorfosis”, Madrid, Editorial EDAF, 2010, pp. 273-275.

*maniobras*. Los sufrimientos de René y Sebastián, protagonistas de ambas obras, no son rechazados, se llevan hasta con gusto porque el padecimiento a que están sometidos no es el castigo consecuencia de sus pecados personales, sino la carga que la sociedad en la que viven les impone y que, como miembros de ella, les corresponde llevar por una obligación moral. El autor de *Presiones y diamantes* admite nietzscheanamente que lo humano peligra y advierte del estado tenebroso y enfermo de la sociedad moderna, ya que el poder está concentrado en manos de tiranos que llevarán la humanidad hacia al desastre.

La estética existencialista tiende a una profunda investigación acerca de la existencia humana interior, tomando la soledad, la incomunicación, la libertad y la nada para narrar historias en las que el argumento grotesco nos demuestra el lado más oscuro del hombre. Piñera se encuentra bien representado en este estilo. La desesperación, el miedo, la muerte, etcétera., junto con la inclinación atea de nuestro autor, nos dirige a una narrativa profunda sobre la psicología del personaje, sumergiéndonos en los miedos y traumas más ocultos del inconsciente. Nos traslada a su vez a un mundo absurdo e irreal que parece haber sido fruto de sus propias vivencias.

Para denunciar las condiciones absurdas en que vive el hombre moderno, y como armazón efectivo para luchar en contra de un mundo carente de sentido, Virgilio Piñera se inclina por el uso del humor negro y su manifestación absurdista. Con este mecanismo, nuestro autor pretende darle significado a la existencia, fijando su atención en lo incongruente, trivial y caótico del universo. Por lo que su obra

narrativa se estructura en el empeño de buscar la congruencia dentro de lo incongruente, en el deseo de poner orden al caos<sup>137</sup>.

Carmen Torres relaciona el existencialismo y el absurdo destacando las características que lo

afectos separan:

Tanto los existencialistas como para los absurdistas, la confrontación del hombre con el mundo en que vive produce angustia. Sin embargo, contrario al pesimismo lúgubre de los escritores existencialistas, los absurdistas asumen una actitud más positiva ante la incongruencia de los deseos internos del individuo y la irracionalidad del universo. Estos reconocen que para solucionar ese desajuste que oprime al hombre es necesario que se adopte un enfoque irónico hacia la vida<sup>138</sup>.

Tomás López Ramírez señala, a su vez, que la base de la visión piñeriana la constituyen tres elementos esenciales: la conciencia del absurdo que produce la actitud escéptica, la expresión sarcástica de la realidad como resultado de esa postura escéptica, y la matización del absurdo por medio de “una expresión humorística que delata la situación irracional o grotesca, y que tiene el propósito de suavizarla”<sup>139</sup>. Según López Ramírez, estos tres elementos se encuentran en toda la narrativa de Piñera y constituyen la base de su visión existencial. La temática existencialista que apunta hacia el absurdo de las relaciones personales y de la vida en sí aparece en Piñera como algo inevitable que impregna y empapa a todo el ser.

---

<sup>137</sup> Julio Ortega, “Sobre la narrativa cubana actual”, *Nueva narrativa hispanoamericana*, 2, nº1, 1972, p. 81.

<sup>138</sup> Carmen, L. Torres, *La cuentística de Virgilio Piñera. Estrategias humorísticas*, Madrid, Pliegos, 1989, p. 48.

<sup>139</sup> Tomás López Ramírez, art. cit., p. 39.

Jaime Barylko define lo absurdo como lo que “choca a la razón”<sup>140</sup>. Para los existencialistas, lo absurdo define la condición del hombre caracterizada por “la ausencia de sentido de su existencia y del universo”. Lo reafirma el Diccionario de la Real Academia Española, que define “absurdo” como “contrario y opuesto a la razón, que no tiene sentido”. Originalmente, la palabra significaba, en un contexto musical, “sin armonía”. Eugéne Ionesco define así lo que entiende por este término en un ensayo sobre Kafka:

Absurdo es lo desprovisto de propósito [...]. Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil<sup>141</sup>.

El absurdo expresa el sinsentido de la vida a través de una forma literaria que abandona el discurso lógico. Este sinsentido se descubre a través de una reflexión filosófica de carácter existencialista. El abandono del discurso lógico llega a la literatura del absurdo por medio del surrealismo. En este sentido, Francisca Nogueroles nos proporciona una definición muy clara del término:

En términos de lógica, se denomina ‘absurdo’ a toda idea que contiene en sí misma una contradicción. El sentimiento del absurdo surge cuando el hombre racional confronta la irracionalidad del Universo, cuando capta la disparidad existente entre lo que anhela y lo que en realidad encuentra<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> Jaime Barylko, “Apariencias del absurdo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, número. 275, mayo 1973, pp. 275-289.

<sup>141</sup> Eugéne Ionesco, “Dans les armes de la ville”, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jeans Louis Barrault*, nº 20, octubre 1975. Citado por Martin Esslin, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1996, p. 15.

<sup>142</sup> Francisca Nogueroles Jiménez, *La trampa en la Sonrisa: Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 30.

El absurdo se ha contemplado como un núcleo duro y crítico dentro del existencialismo, aunque para otros el absurdo es un concepto antiquísimo entrelazado con otros movimientos (tales como el surrealismo, lo fantástico y lo grotesco) para desarrollar la corriente a la cual acompaña.

La literatura del absurdo ha existido desde el principio de la historia humana. En monumentos literarios como la Biblia, las obras de Homero y de la mitología griega y romana, y *Las mil y una noches*, está conectado con lo sobrenatural. Sin embargo, los chinos y japoneses fueron los primeros a cultivar este género. En Europa el género abundaba durante la Edad Media y era aceptado como la consecuencia natural de un mundo poblado por el misterio y lo sobrenatural<sup>143</sup>.

Si bien el absurdo tiene un origen ligado a lo misterioso y lo sobrenatural, es en la persona donde tiene más peso. Hace hincapié en el ser humano y las acciones que tienen relación con él. Existe por tanto, una cierta relación entre el hombre y lo fantasioso, pues de la imaginación del hombre se determina en cierto modo, su naturaleza y el fin último que debe cumplir. Si el absurdo explica los escritos de Kafka, no es porque el absurdo sea el único concepto definidor de Kafka, sino que su existencialismo comprende el absurdo, basado en el surrealismo de las situaciones y la naturaleza ideológica de los personajes, con el fin de llevar a cabo una crítica a la sociedad:

El absurdo, un término derivado del existencialismo de Albert Camus y frecuentemente aplicado para designar el sentido moderno de la falta de propósito humano en un universo sin significado o valor. Varios autores del siglo XX han subrayado la

---

<sup>143</sup> Harley D. Oberhelman, "Three Representative Spanish American Novelists", en Wolodymyr T. Zyla (ed.): *Proceedings of the comparative Literature Symposium. Vol, III: Surrealism To the absurd*, Lubbock, Texas Tech, University, 1970, p. 69. Traducción de Roberto Pinheiro Machado, *La estética del absurdo en la narrativa Hispanoamericana*, op. cit.

naturaleza absurda de la existencia humana: las instancias más notables son las novelas e historias de Franz Kafka, en las cuales los personajes adoptan posturas alarmantemente incomprensibles<sup>144</sup>.

Es fácil establecer a Piñera como precursor del teatro del absurdo en Cuba, a pesar de que lo fue de varias corrientes (lo neofantástico, por ejemplo). El existencialismo y la estética del absurdo<sup>145</sup> engloban más de lo que en realidad se describe, situándose en la encrucijada descrita por Pinheiro Machado:

El absurdo se ubica históricamente entre el existencialismo y la posmodernidad, y desde el punto de vista literario entre la novela existencialista y la posmoderna [...]. En los años cincuenta son aquellos en que empieza la transición entre modernidad y posmodernidad, por lo que el absurdo se ubica en el llamado late modernism, o ‘modernismo tardío’<sup>146</sup>.

El existencialismo no puede entenderse como un núcleo inamovible, sino un terreno que incorpora el absurdo y el surrealismo como elementos lúdicos. Una vez mezclados se confunden y forman un todo único. Tenemos que contemplarlo como el encuentro de tres

---

<sup>144</sup> Chips Baldik, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 1. Traducción de Roberto Pinheiro Machado, *La estética del absurdo en la narrativa hispanoamericana*, op. cit.

<sup>145</sup> “Muy debatido pero poco estudiado, el teatro de Virgilio Piñera es para la mayoría, la introducción de la modernidad, el que reunió modelos extranjeros y tradición autóctona, clamado por lo no dioses y escupido al Olimpo, en fin, el autor de *Electra Garrigó* (1941), esa pieza más que moderna, posmoderna al reunir palabra declamada y desparpajo, parodia y bacilo griego”. Rosa Lleana Boudet, “Virgilio Piñera en su mar de utilería”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34, 2005, p. 143.

<sup>146</sup> Roberto Pinheiro Machado, *La estética del absurdo en la narrativa Hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso*, op. cit., p. 30.



corrientes de agua, una de ellas dominante, que recibe dos afluentes, absurdo y surrealismo, que se mezclan para formar una sola.

## 2.4.- Lo grotesco

Los inicios de lo grotesco aparecen en una gran variedad de manifestaciones. Diversos autores utilizaban la burla asociada a un exceso imaginativo que buscaba la deformación cómica con tintes subversivos: las caricaturas de François Rabelais (*Gargantúa*) o Jonathan Swift (*Gulliver*) dentro de la novela; los horrores de Francisco de Goya y otros artistas surrealistas del siglo XX en la pintura; el esperpento de Ramón María del Valle Inclán y el disparate de Ramón de la Serna; algunos relatos de Edgar Allan Poe, *La máscara de la muerte roja*; Villiers de L'Isle Adam, *Flores de tinieblas*; Felisberto Hernández en *La mujer parecida a mí*; Faulkner, *Una rosa para Emily*; Joyce Carol Oates; Nikolai V. Gogol, *El abrigo*; E.T.A. Hoffmann, *Autómatas*; Franz Kafka y su *Informe a una academia*. Todas estas expresiones artísticas tienen en común la presentación de una realidad distorsionada, ajena a toda normalidad.

La visión grotesca de todo autor tiende a recrear el mundo acentuando sus rasgos angustiosos; un mundo donde la alienación del hombre sometido a la sociedad contemporánea tiende a tergiversar la realidad, moviéndose entre lo cómico y lo siniestro en situaciones absurdas. Para la ridiculización y crítica de la sociedad, nada mejor que

el uso de lo grotesco en obras que pasan por realistas y serias, puesto que deja al descubierto los vicios, las falsas excusas, las trampas de la razón. Lo grotesco es una cualidad existencial, una forma de humor disolvente.

Lo cierto es que lo grotesco es un término que presenta cierta complejidad por un lado, viene a significar lo “ridículo, extravagante, irregular, grosero y de mal gusto”. Y por otro, quiere decir “lo degenerado, lo tosco y lo burlesco”<sup>147</sup>. Para ayudarnos un poco más al entendimiento de lo grotesco, Étienne Souriau lo reconoce como categoría estética en su *Diccionario de Estética* (1990) y recoge la complejidad del término tras una evolución de tres siglos:

Lo grotesco se puede definir como una mezcla de lo bufo, lo extravagante y lo pintoresco. Se sitúa, por tanto, en la intersección de varias esferas:

- 1) la esfera de lo cómico, por el lado de lo burlesco y lo bufo (en consecuencia, una comicidad, demasiado grosera, pero no pesada, afectada sin pesadez), y no muy distante de lo caricaturesco;
- 2) la esfera de lo fantástico, de la imaginación caprichosa que juega libremente con las preposiciones de lo real, exagerado esto o lo otro, creando formas imprevistas;
- 3) la esfera de lo extravagante, de lo insólito, donde lo cómico se hace chistoso y la broma adquiere tintes de cierta excentricidad; en fin,
- 4) la esfera de lo pintoresco, de las formas curiosas a la vez que interesantes y complejas, en las que la apariencia superficial es autosuficiente<sup>148</sup>.

Aún con la definición de Étienne Souriau, este concepto parece escapar de toda significación limitada a las cuatro esferas que nos describe, puesto que para Rafael Gutiérrez Girardot lo grotesco

---

<sup>147</sup> Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Machado Grupo de Ediciones. 2010, p. 24,

<sup>148</sup> Étienne Souriau, *Diccionario de Estética*, Madrid, Akal, 1998, p. 632.

también engloba el aspecto demonizante de la alienación del ser humano, en tanto que se huye de ella y de la imperfección del mundo en el que vive:

Lo Grotesco es, primeramente, una categoría literaria e histórico-espiritual. Ella es, [...] La configuración del mundo enajenado del impersonal 'fantasmático' del 'es' neutro y ajeno al sujeto. [...] Las configuraciones de lo grotesco son un juego con lo absurdo y que la figura de lo grotesco es el intento de conjurar y rechazar lo demoníaco del mundo. [...] La demonización de la alienación la transpone a ésta al reino de lo metafísico sin compromiso y quita, tanto a la alienación como a lo grotesco, su sentido propio al llevarlos al reino del entendimiento y de la diversión fantástica, en donde el antagonismo real, del que nacen alienación y categoría grotesca, se convierten en una pareja opuesta e ideal de conceptos, que pueden manejarse lúdicamente y con interés, pero que renuncian así a una influencia eficaz real y concreta. [...]. Pues la configuración de lo grotesco no es simple y conformista oposición de un estado dado, sino la demostración y la prueba del antagonismo absoluto en el que descansa la alienación del hombre. Precisamente la demostración y la prueba de la alienación de una finalidad, mediante la cual se absorbe y anula o supera su antagonismo. De modo expreso o no, el hecho es que a la configuración de lo grotesco en la literatura, pero también en el arte y en la crítica de la cultura –la sátira–, subyace un estado utópico, desde el cual se reconoce y se pone de relieve lo grotesco y al cual tienden la conciencia y el hombre para superarlo<sup>149</sup>.

Lo grotesco parece establecerse, pues, como una demostración de la demonización y alienación que el hombre vive en su realidad, y requiere ponerse en un estado de conciencia tal que resuelva el antagonismo y la oposición que nos muestra frente a un estado utópico que todo ser humano tiene en su inconsciente.

Desde el punto de vista social, lo grotesco tiene gran importancia porque rinde culto a lo absurdo y a la sátira de la vida normal. El carnaval en sí parece tan sólo una simple fiesta, pero Bajtin nos

---

<sup>149</sup> Rafael Gutiérrez Girardot, art. cit., pp. 121-123.

demuestra que lo grotesco es una cosmovisión que aglutina ritos, espectáculos cómicos y satíricos, obras verbales y teatrales. Y todo visto desde el ángulo del realismo que no desdeña la imaginación siempre cuando busque la deformación o la descripción de lo vulgar o lo escatológico<sup>150</sup>. Lo grotesco es una especie de carnaval en el que la abundancia, la risa y el exceso se unen.

Wolfgang Kayser, en *Arte y literatura de lo grotesco*, recoge el concepto desde otro punto de vista al rastrear sus vicisitudes a partir del siglo XVIII hasta adquirir categoría estética. Lo define como un juego con el absurdo, como un mundo enajenado, como una tentativa de invocar y someter los aspectos demoníacos del mundo. Para él, este mundo grotesco está conformado por lo monstruoso, como en los animales fabulosos de los cuadros del Bosco y de Breugel; por lo grotesco mezclado con lo monstruoso que Benvenuto Cellini nos muestra mediante animales reales o fantásticos producto de su imaginación; o por personas a mitad de camino entre lo mecánico y lo orgánico: autómatas, marionetas y muñecos que se mueven y hablan.

Según el crítico alemán, lo grotesco se manifiesta por la aplicación significativa de la deformación y distorsión de los personajes, las cosas y el lenguaje. Kayser afirma que la unidad de perspectiva reside para lo grotesco en “la fría mirada sobre los afanes del mundo, una mirada objetiva y desinteresada que considera la realidad un simple juego de títeres vacío y sin sentido, un caricaturesco teatro de marionetas”<sup>151</sup>.

---

<sup>150</sup> Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 2002.

<sup>151</sup> Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, op. cit., p. 312.

La preocupación de Kayser reside en la problemática de la sonrisa inherente a lo grotesco, sonrisa involuntaria, que abre abismos y “opera distanciamientos”<sup>152</sup>. A este respecto, nos plantea que la risa inherente a lo grotesco surge del juego de palabras, que nos muestra una situación cómica para un tercero, espectador de la situación, que no lo sería para los protagonistas de la misma. Resumiendo, lo grotesco es sobrenatural y absurdo, en él se destruyen las ordenaciones dominantes de nuestro mundo. Se despiertan sensaciones contradictorias: la sonrisa sobre las deformaciones y repugnancia ante lo siniestro, lo monstruoso en sí.

Lo grotesco se caracteriza por una visión distorsionada que el autor logra mediante recursos como el punto de vista, la descripción o el comportamiento de los personajes. En la raíz del grotesco piñeriano hay una intencionalidad estética/moral que lo justifica: el escritor suele deformar la realidad porque busca la crítica social, ya sea económica o moral. Sin embargo, la visión grotesca piñeriana tiene relación entre el exceso de Bajtin y la escasez de Kayser, en tanto que “el convivium grotesco de la escasez, poco equitativo socialmente, pero festivo y lleno de abundancia de olores, se desarrolla en ‘La cena’ bajo la más absoluta oscuridad y en el ‘reducido espacio de los consabidos dos metros cuadrados’”<sup>153</sup>. El ejemplo de la cena enlaza las dos ideas de forma brillante, ya que nos habla de la escasez y la miseria bajo el rito de un convite entre varios comensales y la situación absurda de un espacio ridículamente reducido y en medio de una oscuridad en la que no es posible sustentarse.

---

<sup>152</sup> *Ibíd.*, p. 50.

<sup>153</sup> David Leyva, “El convivium grotesco” en *República de las Letras* nº 114 octubre de 2009, p. 75.

Pero no es el único texto que engloba las ideas de los dos autores, existen varios relatos en los que el rito y el espectáculo, como lo explica Bajtin, son el eje central de los argumentos de Piñera: “Proyecto de un sueño”, “Unos cuantos niños”, “El caso Acteón” o “La carne”. La obra teatral “El flaco y el Gordo”, por ejemplo, nos muestra el hecho de comerse a otra persona como un rito y fuente de poder frente al otro, y muestra la posición dominante desde el punto de vista primario de una grotesca cadena alimenticia. Por otra parte, las ideas de Kayser se ven reflejadas en los cuerpos esperpénticos y monstruosos de características irrisorias que, unidos a las situaciones en las que nuestro autor les coloca, podría sacarnos una sonrisa en tanto que uno piensa en lo insólito e inverosímil del contexto creado.

El humor en Piñera nace ya durante su primera etapa, en la que tuvo una importante influencia lezamaniana. Al barroquismo cubano<sup>154</sup> Piñera aporta la actitud cómica de sus personajes. No se trata de una comicidad primaria, es profunda, soterrada, ácida, hiriente y dolorosa. Podríamos decir que el humor empleado por el escritor cubano es un humor negro, resultado de una fina e inteligente ironía y al servicio de

---

<sup>154</sup> En el primer párrafo de su “Prologo” José Bianco afirma: “Mucho se ha hablado en los últimos tiempos, a propósito de Alejo Carpentier y de José Lezama Lima, del predominio del barroco en la moderna literatura cubana. Virgilio Piñera no es menos barroco que sus dos compatriotas”. José Bianco, “Piñera narrador”. Virgilio Piñera, *El que vino a salvarme*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 8. Sin embargo, Nancy Calomarde destaca que “el barroquismo al que [se] vincula al cubano, a diferencia de sus predecesores, no se define por el lenguaje ni por el estilo, sino por el tipo de acción que construye. En primer lugar porque los personajes pertenecen al espacio de los marginados sociales y operan en el sistema bajo una lógica adversa que parece acatar, subordinar-se, a las reglas, aunque en verdad se revelan contra ellas al oponer sus íntimas convicciones, su ‘malicia’, como contrarrelato de la desnudez y del espejo, al modo del sinsentido del mundo”. Nancy Calomarde, “La ficción sin límites (la ruta argentina de Virgilio Piñera)”, *Tinkuy* n° 13, Sección d’Etude Hispanique Universidad de Montréal, 2010, p. 170.

la negrura existencial y del sinsentido de la vida. Lezama Lima no tiene reparos en señalar que el barroquismo cubano tiene una vertiente grotesca que parodia el barroco europeo, tratando de ensalzar la adaptación del estilo hasta hacerlo independiente del de Occidente:

Y luego, un elemento del barroco nuestro es la parodia de los estilos, la burla de los estilos. En muchos de los elementos barrocos pasan a nuestro acervo actual hay un innegable grotesco. Una innegable burla. Un andrajo de lo que es realmente el estilo. Esa burla de los estilos europeos ha creado un verdadero estilo americano. No es pues la exuberancia, no es la proliferación lo característico del barroco. Yo diría: lo que de Europa sucedió en distintas épocas, al barroco americano lo aprieta y lo resume en un solo instante en el tiempo: y a la vez hay un elemento de ironía, de una ironía inteligente y más sombría, más profunda que inteligente si se quiere, que lo que es esa parodia de los estilos europeos<sup>155</sup>.

Los escritos de Piñera introducen una serie de características propias a su estilo grotesco ubicado dentro del barroquismo cubano. Hay una extrañeza inquietante en sus novelas y en sus cuentos que remite a la ambigüedad, al pesimismo, al exceso que va en dirección contraria de las normas sociales. El fin es mostrar lo absurdo de la vida, indagar en el inconsciente humano, sacar a la luz los miedos y las fobias; y para lograrlo utiliza, al igual que otros autores europeos utilizaron para dar rienda suelta a la conciencia social y a su formulación estilística, el esperpento hispano (influencia del Valle Inclán, Gómez de la Serna, Goya) literaria que afecta la visión grotesca cuando el autor le hace conscientemente soberana.

---

<sup>155</sup> José Lezama Lima, “El barroco americano”, en Iván González Cruz, *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, Valencia, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura I Educación, 2000, pp. 43- 44.



Hemos podido formarnos una idea de la importancia que tiene el cuerpo humano en el arte grotesco piñeriano. El cuerpo ha sido para el autor un lugar privilegiado, escenario gozoso y enigmático, cuerpo cercenado y doliente en el que mostrar lo grotesco. En definitiva, el cuerpo en Piñera, al igual que en Bajtin, es signo del exceso y de la proliferación, de vitalidad y de subversión, porque la abundancia implica placer y olvido de las normas que rigen la sociedad, cambio de las categorías sociales. En la visión de ambos autores, la deformación no es destrucción; es creación jovial de otra forma nueva, en la que el lenguaje, excesivo y procaz, desempeña un papel fundamental.

En la narrativa breve de Piñera, “la aparición de lo grotesco y horrendo es vehículo para afirmar la situación absurda. Constituye el elemento esencial de la realidad irracional que se les impone a los personajes. El elemento grotesco se presenta además matizado por expresiones *humorísticas* que alcanzan a crear equivalencia de sentido entre ambos elementos paradójicos”<sup>156</sup>. En definitiva, su escritura se basa en la retórica del exceso, cuyo elemento fundamental es el detalle grotesco constitutivo de una elocuencia propia que remite a lo inverosímil, lo ilógico, lo absurdo y al disparate claro. Tomás López Ramírez añade que Piñera “crea una realidad verbal que constituye la expresión metafórica de un universo real [...]. El concepto piñeriano del absurdo constituye una propuesta literaria de sentido alegórico que alude a circunstancias histórico-objetivas de una sociedad real e inidentificable”<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> Tomás López Ramírez, “Virgilio Piñera y el compromiso del absurdo”, art. cit., pp. 39-40.

<sup>157</sup> *Ibíd.*

La protesta ante los acontecimientos históricos y sociales vividos por nuestro autor en la Cuba castrista y antes bajo una serie de dictaduras (Machado, Mendieta, Batista, etcétera.), y la crítica ante una sociedad capitalista que desprecia se representan a través de la deformación, del humor negro, de la ironía sarcástica, del choteo. La metamorfosis y la anormalidad del cuerpo, en la visión grotesca piñeriana, son alegorías de la incomunicación con el otro así como expresan la sensación de que vivir es adentrarse en la trama de un engaño perpetuo del que es imposible zafarse y de que sólo con una resolución en el orden transgresor puede ser superada.

Es indispensable advertir una formulación plena de lo grotesco que se desarrollaba en su *Poesía y prosa*. Existen anticipos, atisbos en germen de ese sesgo peculiar en la perspectiva que le hace individualizar sus personajes bajo rasgos grotescos, sean fantásticos, satíricos, o la mezcla de ambos a la vez<sup>158</sup>. En estos primeros cuentos, que pertenecen a la época pregombrowicziana, se transparenta un perfil de lo grotesco que corresponde al símbolo negativo, y que en el juego de los elementos adquiere la función de crítica social. La fantasía aparece como elemento moldeador de un particular grotesco piñeriano. La perspectiva grotesca piñeriana nos sitúa ante un mundo infernal tanto en la visión satírica decadente como la orientada hacia lo fantástico y absurdo. Piñera impone a la vida cierto sesgo, de tal modo que las transgresiones vienen se revelan mediante el uso de un lenguaje que desfigura la realidad.

---

<sup>158</sup> Según Kayser, hay que diferenciar entre dos tipos de lo grotesco, uno orientado hacia lo fantástico con sus mundos oníricos y fantasmagóricos; y otro dirigido hacia lo satírico con sus bailes de máscaras.

El autor de *La carne de René* nos anticipa su calificación y caracterización: “Soy ese que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco”<sup>159</sup>. Se trata de una desrealización óptica, sugerida por una visión irónico-caricaturesca que emparenta su catadura con la de un ser despreciable, marginado y degradante. Sus personajes grotescos, revolucionarios y absurdos nos descubren a un Piñera drástico, provocador y original. Desde el punto de vista ideológico, parece una subversión deliberada de valores, de perversiones y actitudes. La animación de los personajes tiende a socavar su dignidad aparente mediante la mecanización, esto es, la alusión a un supuesto resorte que le convierte en marionetas o autómatas privados de lo individual y libre: “El muñeco”, cuento de su época bonaerense, y *Presiones y diamantes*, novela escrita después de su regreso definitivo a Cuba, son ejemplos explícitos de este tratamiento del tema. Piñera utiliza también otro procedimiento de animación grotesca menos común entre los monstruos de lo grotesco, que consiste en desproveer al movimiento de todo sonido, con lo que queda como colgado de la nada, inscrito en el absurdo, y consigue una imagen meramente visual e inhumana. (Técnica utilizada en los cuentos de esa primera etapa: “Las partes”, “la caída”, “La cara”, etcétera).

Podríamos afirmar que la obra de Virgilio Piñera posee diversos contenidos simbólicos y en ella la confluencia de distintas corrientes da como resultado un estilo auténtico y original. Piñera procura la configuración y exaltación de los rasgos más angustiosos de la sociedad. El existencialismo, el absurdo, el surrealismo o lo neofantástico son expresiones artísticas que nuestro autor domina en su

---

<sup>159</sup> Virgilio Piñera, *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R., 1960, p. 13.

obra. Lo grotesco se diluye para infiltrarse en estos movimientos, aunque sin duda alguna se destaque en el surrealismo por lo que éste tiene de concitación de lo inconsciente, o en el expresionismo por la fuerte carga crítica contra la sociedad y por la angustia existencial que permite su visión deformada y ácida.

Piñera se propone representar el trágico sinsentido de la vida cubana; evidenciar mediante muñecos, autómatas, enanos, esperpentos, lo que esta contiene de frustración ideológica, económica, política, humana, etcétera. El absurdo, lo demoníaco, el humor negro y despiadado, el esperpento hispano, la abstracción y la semiótica de la deconstrucción son estéticas y corrientes ideológicas que desembocarán en un estilo raro y extraño que preside la obra de nuestro autor.

## 2.5.- Lo fantástico

No podemos adentrarnos en el estudio de la narrativa de Virgilio Piñera sin antes entrar a definir qué se entiende por ‘fantástico’. Es imprescindible, pues, deslindar el subgénero ‘literatura fantástica’ y destacar algunos de sus rasgos caracterizadores. No existe una definición unánime acerca de lo fantástico, porque los intentos de abstracción y definición realizados por los tratadistas varían según el modo de acercamiento a la literatura y según lo que se entienda por “lo imaginario”. En esta misma cuestión se detiene J. B. Baronian antes de iniciar su estudio sobre el *Panorama de la littérature fantastique de la langue française*, insistiendo en que, si bien, hoy en día, la crítica literaria considera el carácter autónomo de lo fantástico:

Les auteurs et les critiques qui ont donné une définition du genre ne disent pas tous la même chose. Pour être juste, il faut préciser que chacun vient au fantastique comme dans une auberge espagnole: en n’y trouvant que ce qu’il apporte. Selon sa vision de la chose littéraire, selon sa propre conception de l’imaginaire (...) et, plus encore, selon qu’il désire accueillir telle œuvre et exclure telle ou telle autre (...) des vues personnelles de chaque commentateur<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup>“Tanto los autores como los críticos que han dado una definición del género no dicen la misma cosa. Para no faltar a la verdad, hay que precisar que cada uno acude a lo fantástico como a un albergue español: no encuentran nada más que lo que el mismo lleva. Según su visión de la cosa literaria, y su propia concepción de lo imaginario (...) O, más aún, según quisiera aceptar tal obra o excluir tal otra

Lo fantástico ha sido estudiado por investigadores de formación muy distinta. En una aproximación teórica a este campo es obligatorio referirse a Tzvetan Todorov y su libro *Introducción a la literatura fantástica*<sup>161</sup>. Esta obra intenta por primera vez una definición de la literatura fantástica en forma sistemática, pero la mayor parte de los críticos la atacaron acusándola de hacer afirmaciones reductoras. Nos acercaremos primero a la teoría de Todorov para analizar después otros enfoques.

Tzvetan Todorov crea una teoría del género fantástico a partir del análisis estructuralista de un conjunto de textos, en su mayor parte del siglo XIX. Todorov empieza su análisis con una declaración en la que da suma importancia al género: “La expresión ‘literatura fantástica’ se refiere a una variedad de literatura o, como se dice corrientemente, a un género literario”. Todorov reconoce la autonomía del género fantástico dentro del universo literario, y declara: “El concepto de género es, pues, fundamental para la discusión que iniciaremos”<sup>162</sup>. En su tesis Todorov identifica lo fantástico puro con la duda que el lector comparte con el narrador o alguno de sus personajes respecto al origen sobrenatural del fenómeno narrado. El crítico asevera en su estudio que la dificultad en precisar qué es lo fantástico se halla en su proximidad a lo extraño y a lo maravilloso, a lo que, a pesar de su cariz misterioso, tiene una explicación razonable, y a lo que

---

(...) dependerá del punto de vista de cada comentarista”. Traducción es mía, Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978, pp. 20-21.

<sup>161</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Seuil, 1980, p. 7.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

pertenece al ámbito sobrenatural. Entre ambos conceptos está lo fantástico, que equivale al tiempo de una incertidumbre:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. [...]. Lo fantástico ocupa el tiempo de esa certidumbre<sup>163</sup>.

La vacilación que produce lo fantástico es la que hace surgir la dicotomía entre lo real y lo irreal (imaginario), entre lo que es y lo que no es: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario [...]. Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea lo fantástico”<sup>164</sup>.

Para Todorov, la permanencia en la duda y en la ambigüedad hasta el final es la única supervivencia de lo fantástico. Al igual que Todorov, Botton Burlá expresa la importancia de la presencia de la

---

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p.176. Sobre el mismo asunto opina Irène Bessière que lo puro fantástico consiste en la contradicción de ambos elementos: lo real y lo irreal. Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, Université, 1974, p. 59. En Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987, p. 309. Elsa Dehennin opina que la coexistencia entre lo real y lo irreal es necesariamente conflictiva, por ser una coexistencia contradictoria e inexplicable –imposible– de contrarios. Elsa Dehennin, “De lo fantástico y su estrategia narrativa”, *Iberomania*, 19 (1984), p. 56.

ambigüedad en el texto fantástico: “Si no hay en el texto ambigüedad o duda, o ambas, el hecho, el ser, el acto o la situación que parecían ser fantásticos entran a formar parte del campo de lo maravilloso o de lo extraordinario. La duda, la ambigüedad, pueden o no estar representadas en el texto; pueden formar parte de él o quedar como interrogantes en el espíritu del lector, pero su presencia es indispensable, a mi parecer, para que un cuento pueda ser considerado fantástico”<sup>165</sup>. Ante lo fantástico, el lector tiene que sentir que se enfrenta a un mundo real que, debido a ciertas circunstancias anormales, fluctúa entre lo extraño y lo maravilloso. Ello promueve la imprescindible vacilación. De ordinario, esta duda se resuelve en la mente del lector, y a veces hasta en la del personaje, y se acepta el hecho afrontado ya bien como un incidente raro, ya como parte del mundo de lo sobrenatural:

Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: *opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico*. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso<sup>166</sup>.

Otra aclaración al respecto es el grado de ambivalencia y duda en la que debe permanecer el lector y el tipo de lectura que hay que darle a lo fantástico. A tal efecto Todorov concluye:

---

<sup>165</sup> Botton Burlá, *Los juegos de lo fantástico: Estudios de los elementos fantásticos en cuentos de tres escritores hispanoamericanos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 186.

<sup>166</sup> Tzvetan Todorov, op. cit., p. 36.



Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la recepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una “función” del lector, implícita al texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes<sup>167</sup>.

El lector, según él, tiene que adoptar una actitud hacia el texto que rechace una lectura poética o alegórica del mismo. Así, Todorov procede a enumerar los postulados capitales del género:

Este (lo fantástico) exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”<sup>168</sup>.

La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Pero volviendo a la definición de lo fantástico, frente a la tesis de Todorov, encontramos a Ana María Barrenechea, quien asevera que la literatura fantástica quedaría definida como “la que presenta en forma de problemas hechos normales; a-naturales o irreales”<sup>169</sup>. Ella enumera tres formas en que se matiza el aspecto céntrico de sublevación con sentido problemático:

---

<sup>167</sup> *Ibidem*, pp. 28-29.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>169</sup> Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 38, 80 (julio-septiembre 1972), pp. 396- 397.

- 1- Todo lo elaborado entra en el orden de lo racional.
- 2- Todo lo elaborado entra en el orden de lo irracional.
- 3- Todo lo elaborado entra en ambos órdenes (en el racional e irracional).

Barrenechea propone que en el género de lo fantástico se incluya la literatura alegórica. De lo fantástico alegórico formarían parte “las obras de sentido traslaticio explícito o implícito, siempre que en el plano literal aparezca el contraste de lo real y lo irreal centrado como problema, aún cuando el sentido traslaticio lo resuelva o lo borre”<sup>170</sup>. En lugar de debilitar lo fantástico, como opina Todorov, Barrenechea arguye que lo alegórico sirve para reforzar el nivel literal fantástico. Nos traen pues inconvenientes para su clasificación en lo fantástico los casos donde hay mezcla de los dos órdenes y se insiste en la búsqueda de una explicación sobre la ruptura de la norma. Más difícil es que se produzca el contraste y se centre en él el interés del texto cuando en la obra no se da una explicación que permita realizar el carácter problemático de los hechos. Al reafirmar en su segundo trabajo de 1979, que la literatura fantástica necesita como tipo de discurso el enfrentamiento de las categorías de lo normal y lo anormal “como problema”, Barrenechea expone tres argumentos concluyentes, el último de los cuales es el siguiente:

Que en la transformación diacrónica del género se va acentuando un proceso de cambio en la utilización de los códigos y en la línea lógica de la historia narrada. Los primeros fácilmente localizables en el tiempo, el espacio y el grupo social que los sustentaban, pero cada vez se han convertido en más ambiguos, menos localizables, más heterodoxos en la manipulación de los datos internos y las convenciones extratextuales. Así se nota en una

---

<sup>170</sup> *Ibíd.*

línea de la producción literaria, la subversión de la tradición mimética y del respeto a las reglas de verosimilitud, seguidas antes aun en la literatura fantástica. Estas anuncian en Hispanoamérica una nueva redistribución genérica de lo fantástico y lo maravilloso, unida a la corriente literaria del absurdo, o a la persistencia surrealista en algunos casos y a una subversión, un énfasis en la trasgresión y el deconstructivismo o a la noción de posmoderno<sup>171</sup>.

No vamos a profundizar en este problema, porque su complejidad nos apartaría del objeto de nuestro trabajo, que es analizar algunos cuentos de Virgilio Piñera que consideramos fantásticos. Es necesario señalar, sin embargo, que algunos de sus cuentos se ajustan en líneas generales a la definición que Todorov concibe para esa variedad literaria, que según él alcanza sus mayores logros durante los siglos XVIII y XIX. Otros, sin embargo, se acercan más a lo que tiene lugar a principios del siglo XX, un cambio sustancial en el género debido al advenimiento del psicoanálisis freudiano y la aparición de las obras de Kafka. A partir de entonces el “hombre ‘normal’ es precisamente el ser fantástico; lo fantástico se convierte en regla no en excepción”<sup>172</sup>. Así que existe en la literatura del siglo XX, a partir de Kafka, un nuevo orden de lo fantástico donde la alucinación, lo grotesco, el humor negro, la sátira y la ironía son engendrados por el sentimiento del absurdo que invade e inquieta el sosiego del ser. Ana María Barrenechea considera a Virgilio Piñera como un ejemplo notable en la evolución de una de las líneas más recientes de esta literatura fantástica<sup>173</sup>, emparentada con lo que Jaime Alazraki bautizó como

---

<sup>171</sup> Ana María Barrenechea, “El género fantástico entre los códigos y los contextos”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, edición a cargo de Enriqueta Morillas Ventura, Madrid, Siruela, 1991, pp. 87-89.

<sup>172</sup> Tzvetan Todorov, op. cit., p. 133.

<sup>173</sup> “En Virgilio Piñera (1912) se muestra el ejemplo de una fabulación que metaforiza la disyunción en el absurdo generalizado. Hay una falta de correlación y

“neofantástico”, término que parece haberse consagrado ya en los estudios sobre el tema<sup>174</sup>.

Tanto Todorov como Louis Vax coinciden en excluir y alejar la obra de Kafka del género fantástico. El primero destaca, sobre el fondo de lo fantástico tradicional, lo nuevo de la obra de Kafka de la manera siguiente:

El relato fantástico partía de una situación perfectamente natural para desembocar en lo sobrenatural; *La metamorfosis* parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural; [...]. En Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación pues en el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo [...]. Kafka trata lo irracional como si formara parte del juego: su mundo entero obedece a una lógica onírica, cuando no de pesadilla, que ya nada tiene que ver con lo real [...]. El relato kafkiano abandona lo que hemos definido como la segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada en el interior del texto (entre lo extraño y lo maravilloso) y que caracteriza más particularmente los ejemplos del siglo XIX<sup>175</sup>.

---

de lógica en los hechos contados y en el nivel de la enunciación y sus convenciones admitidas, pero también en las relaciones entre ambos niveles [...]. Si se analizan además las secuencias desde el punto de vista de la narratividad, se comprueba que tampoco siguen las pautas tradicionales. El modo de narrar los acontecimientos crea en el lector expectativas y luego el relato se corta sin futuro. Tampoco hay armonía entre la naturaleza de los sucesos y la manera de contarlos [...]. El absurdo generalizado construye literariamente un mundo en el que ya no es posible funcionar con la contraposición de lo normal y lo anormal, porque desde lo nimio a lo de máxima importancia todo pierde su condición de clasificable en tales orbes, y el ‘orden’ que rige los códigos socioculturales estalla hecho pedazos”. Ana María Barrenechea, “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”, en *El espacio crítico en el discurso literario*, Buenos Aires, Kapelusz, 1985, pp. 51-52.

<sup>174</sup> Jaime Alazraki utiliza este término o concepto para denominar a los cuentos de Julio Cortázar, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos, 1983. Véase también los estudios hechos sobre el tema por las críticas: Julia G. Cruz, *Lo neofantástico en Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1988. Rosalba Campra, “Fantástico y sintaxis narrativa”, *Río de la Plata*, 1, 1985, pp. 95-111.

<sup>175</sup> Tzvetan Todorov, op. cit., pp. 132-133.

Y Luis Vax concluye que ese cuento “antes que al género fantástico, corresponde al psicoanálisis y a la experiencia mental [...]. Su aventura es más trágica que fantástica”<sup>176</sup>. Esta idea de la “lógica onírica” es fundamental para el acercamiento a lo fantástico del siglo XX. El acontecimiento extraordinario pierde importancia y lo que se hace relevante es la reacción normal del personaje ante la aparente anormalidad. Pero el epíteto sigue aplicándose a la literatura contemporánea de esta índole. Los cuentos de Julio Cortázar, por ejemplo, son fantásticos por no haber una mejor clasificación para sus narraciones. Él mismo comenta en “Algunos aspectos del cuento”:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse<sup>177</sup>.

En sus reflexiones acerca este nuevo género Alazraki considera que las propuestas clásicas que se han escrito sobre la literatura fantástica, sobre todo en los mencionados escritos de Louis Vax, Tzvetan Todorov o Roger Caillois, insisten en la irrupción de lo insólito o lo que atemoriza por inexplicable, dentro del mundo cotidiano. Es decir, que el posible terror o miedo que acompañarían a las narraciones fantásticas no se vincularía con el humor que sí está presente en los cuentos de Cortázar. Alazraki escribe: “Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a lo otro, y el relato se organiza a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que

---

<sup>176</sup> Louis Vax, *Arte y literatura fantástica*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 85.

<sup>177</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, art. cit., p. 3-4.

modifica la organización del relato, su funcionamiento y cuyos propósitos difieren, considerablemente, de los perseguidos por lo fantástico”<sup>178</sup>. Para aclararlo, lo confronta con géneros parecidos, como lo maravilloso o lo fantástico tradicional. Alazraki justifica esta denominación porque los cuentos de Cortázar “a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, [...] se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su *visión, intención y su modus operandi*”<sup>179</sup>. Alazraki diferencia entre relato fantástico y neofantástico, afirmando lo siguiente: “El cuento fantástico (tradicional) se mueve en el plano de la literalidad, de hechos históricos del argumento [...], el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos”<sup>180</sup>.

Los cuentos neofantásticos cuestionan la realidad basándose en metáforas, en la relación de eventos normales considerados antinaturales. El modo y la manera como se cuestiona esta realidad es lo interesante, es decir, el cómo está hecho el cuento. Alazraki confirma que “si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores”<sup>181</sup>.

---

<sup>178</sup> Jaime Alazraki, op. cit., p. 28.

<sup>179</sup> Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, *Mester*, XIX, nº 2, 1990, p. 28. La cursiva es del original.

<sup>180</sup> *Ibíd.*, p. 31.

<sup>181</sup> *Ibíd.*, p. 31.

El siglo XX trae un profundo cambio de valores, entre otros, el declive de las creencias religiosas frente a la ciencia y el psicoanálisis que intentan explicar la naturaleza y el hombre. Alazraki afirma que la función de lo fantástico pierde con ello su razón de ser. No quiere aceptar una forma poco racional de analizar la realidad. Prefiere lo concreto, lo bien definido, lo que encaje bien dentro de un concepto o de una fórmula de manera que se pueda manipular con limpieza, que tenga los bordes bien definidos y pueda ser aprehendido. También considera este mismo autor que la revolución de lo fantástico es la consecuencia directa del paso de una literatura realista, cuyo objetivo era la observación y reproducción de la realidad, a la literatura moderna, cuyo propósito sería el de generar nuevos sistemas de significados. La literatura moderna parte de una visión conforme a las preocupaciones y los conflictos del hombre contemporáneo. Mientras la ciencia demuestra al hombre la falsedad de las fantasías míticas, el ser humano es incapaz de vivir sin esos reductos mágicos que expliquen su existencia. Añade Alazraki que en el relato fantástico del siglo XX, lo sobrenatural ya no tiene la misma fuerza para suscitar sentimiento de extrañeza en el lector; no existe la ruptura que divide el universo en dos mundos opuestos. De hecho, el orden y la ley natural contienen en su interior una ambigüedad latente. Ya no es necesario que intervengan fuerzas sobrenaturales para perturbar el vivir cotidiano, porque éste se halla inmerso en la inquietud y la incertidumbre<sup>182</sup>. Consideramos incuestionable la opinión de Alazraki

---

<sup>182</sup> En 1932, Borges escribe su famoso artículo, “El arte narrativo y la magia”, donde magia designa un fantástico que sigue incluyendo lo sobrenatural. Jorge Luis Borges, “El arte narrativo y la magia”. *Discusión*. Buenos Aires, *Emecé*, 1976, pp. 71-79. Pero, en 1940, el escritor observa un cambio en el significado de lo fantástico y lo anuncia en el prólogo de la obra de su amigo y colaborador Bioy Casares, *La invención de Morel*, en el que reconoce un “postulado fantástico pero

de que con *La metamorfosis* se inaugura una nueva etapa de lo fantástico en la que lo extraordinario y lo sobrenatural no producen miedo ni asombro. Así se “distingue comúnmente un fantástico tradicional, compatible con lo sobrenatural, de un fantástico nuevo, que se ha liberado de lo sobrenatural”<sup>183</sup>.

Por su parte, Rosalba Campra<sup>184</sup> ha hecho notar cómo, en lo que ella llama literatura fantástica actual –que podemos identificar con lo que otros insisten en denominar “neofantástico”– el lector se plantea cierto tipo de problemas que no suscita en cambio lo fantástico tradicional. Mientras en lo fantástico canónico la única solicitud que se plantea es la de verosimilitud: basta con aceptar o no, creer o no. Julia Cruz<sup>185</sup> considera que lo neofantástico es característica de la literatura hispanoamericana como reacción a lo fantástico europeo. La crítica opina que “es posible afirmar que mucha de la narrativa fantástica contemporánea de Hispanoamérica en lugar de ser sólo una continuación tardía de la tradición europea representa una evolución innovadora –un florecimiento ulterior de nuestros países y de nuestra época, el siglo XX–”<sup>186</sup>. Y añade a modo de justificación: “Y preferimos analizar la ficción breve de lo fantástico cortazariano porque ésta integra varias de las innovaciones teórico-literarias que

---

natural”. En Bioy Casares, *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé, 1953, p. 11.

<sup>183</sup> Roger Bozzetto, “Le fantastique moderne”, *Revista Europa. Fantastique*, (Marzo 1980), pp. 64-75.

<sup>184</sup> Véase Rosalba Campra, “Fantástico y sintaxis narrativa”, art. cit., pp. 95-111.

<sup>185</sup> En su estudio de los cuentos de Cortázar, Julia Cruz, propone en el segundo capítulo el término “neofantástico” para la combinación de lo fantástico puro y lo fantástico híbrido, que según la crítica va a caracterizar la literatura cortazariana en sus últimas etapas. Véase Julia G. Cruz, *Lo neofantástico en Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1988.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 90.



caracterizan la nueva literatura fantástica hispanoamericana, lo neofantástico”<sup>187</sup>.

En su recorrido histórico sobre la literatura fantástica en Hispanoamérica, la crítica chilena Irmtrud König opta por “una concepción flexible de lo fantástico”:

Nuestro estudio parte de una concepción flexible de lo fantástico, esto es, lo considera como principio estético que se manifiesta en variantes específicas cuyos rasgos diferenciales se fijan de acuerdo a la sensibilidad estética y la visión del mundo de cada época histórico cultural. En tanto modalidad artística que se expresa en imágenes de irrealidad que contravienen la representación habitual del mundo que los hombres se forjan sobre la base de sus experiencias empíricas, lo fantástico representa un desajuste o una violación respecto a la representación de la realidad social e ideológicamente sancionada. Sin embargo, los términos y la función de este desajuste varían según los códigos morales, ideológicos y estéticos de cada momento, es decir, según las premisas históricas que intervienen en su formación<sup>188</sup>.

Bioy Casares ya había advertido acerca de las múltiples dificultades a la hora de catalogar los cuentos como fantásticos o no:

Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuentos y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por las leyes especiales que él debe descubrir y acatar<sup>189</sup>.

---

<sup>187</sup> *Ibíd.*, pp. 90-91.

<sup>188</sup> Irmtrud König, *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*. Frankfurt, Lang, 1984, p. 37.

<sup>189</sup> Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges (eds.), “Prólogo”. *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976, p. 8.

No siempre resulta fácil distinguir y menos aun clasificar los cuentos en fantásticos o no fantásticos. El lector se halla en grandes dificultades a la hora de decidir sobre la clasificación del género, porque el concepto de lo fantástico no deja de cambiar, y lo que antes encajaba bien en la definición ahora puede no adecuarse al nuevo concepto<sup>190</sup>. Si la narración fantástica evoca acontecimientos inexplicables según las leyes racionales que rigen nuestro mundo, cuestionando así el sistema de percepción de la realidad, hemos de indicar también que, desde el punto de vista temático, la ficción, en estas obras, sirve o se utiliza para transgredir las normas y las creencias comúnmente admitidas. Hasta el extremo de que, a través de los temas tratados, se consigue infringir una censura socialmente establecida o incluso un tabú, como es el caso de la vida en la muerte o del amor en la muerte, tema este último en el que se manifiesta, en ocasiones, el tabú de la necrofilia. Bioy Casares afirma que los cuentos fantásticos son susceptibles de clasificarse por la dificultad de interpretar unos relatos “por la agencia de un ser o un hecho sobrenatural”.

---

<sup>190</sup> La concepción y el enfoque de lo fantástico que surge en Hispanoamérica se ha alejado obviamente de la visión todoroviana. Por una parte, al dar un tratamiento humorístico a muchas de las situaciones de los relatos, el cuentista hispanoamericano rompe con las descripciones que han hecho varios de los más reconocidos teóricos de lo fantástico. Por otra parte, la literatura fantástica hispanoamericana tiende a enfatizar más lo cotidiano o real y lo cultural y, según los críticos hispanoamericanos, los cuentos policiales y de ciencia ficción se pueden catalogar como fantásticos (hecho inadmisibles para Todorov). En ese sentido Bioy Casares explica como el hombre puede sacar asombro de lo cotidiano y hacer fantástica la normalidad, reflejando la ‘tendencia realista’: “La realidad es fantástica en cualquier momento. En los sueños, en una enfermedad. O usted está caminando de noche por un corredor de su casa; la luz se apaga y usted de pronto está perdido. Ahí tiene un simulacro de algo fantástico. De vez en cuando la vida nos da una visión momentánea de algo que quiebra el orden de la realidad. Adolfo Bioy Casares, “La ficción: materia y forma”, en Esther Cross y Félix della Paolera (ed.), *Adolfo Bioy Casares a la hora de escribir*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 80. Para concluir, y teniendo en cuenta la metamorfosis que ha conocido el género, en Hispanoamérica se habla de una literatura fantástica que sigue siendo una modalidad vigente y renovada.

A continuación el escritor enumera los siguientes argumentos fantásticos: argumentos en que aparecen fantasmas, viajes en el tiempo, argumentos con acción que se sitúa en el infierno, temas con personaje soñado, con metamorfosis, acciones paralelas que obran por analogía, el tema de la inmortalidad o las fantasías metafísicas. Con ello, según vemos, no sólo no propone una clasificación sistemática, sino que al igual que Borges incluiría la metafísica como una forma de literatura fantástica. Emilio Carilla, en *El cuento fantástico*, propone la siguiente clasificación: locura e historia clínicas, transmutación de especies y reinos de la naturaleza, transmutación de sueño y realidad, vida y muerte, visiones de trasmundo y fantasmas, viajes en el tiempo, el doble, anticipaciones, lo fantástico proyectado hacia la sátira y las formas mixtas<sup>191</sup>. Roger Caillois<sup>192</sup> señala las siguientes variantes temáticas del género: el pacto con el demonio, el alma en pena, que exige para su reposo que cierta acción sea cumplida, el aspecto que es condenado a una carrera eterna, la muerte que irrumpe –personificada– entre los vivos, la “cosa” indefinible e invisible que pesa (cuya presencia se siente) que daña o mata, los vampiros, elementos que se animan, la maldición de un brujo que ocasiona una enfermedad de caracteres horripilantes, la mujer fantasma –seductora–, la inversión de los planos del sueño y de la realidad, la detención o repetición del tiempo.

Ahora bien, después de estas teorías acerca de la naturaleza del sentido problemático de lo fantástico, cabría preguntarse: ¿Qué significa sentido problemático? ¿Cómo actúa en el texto? Para Borges,

---

<sup>191</sup> Véase Emilio Carilla, *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1968.

<sup>192</sup> Véase Roger Caillois, *Imágenes, imágenes*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1970.

lo problemático se debe a lo que él llama, admirando el fantástico de Bioy Casares, “imaginación razonada”<sup>193</sup>; por otra parte, Bioy Casares, al comentar la obra de Borges, declara que “lo fantástico está, más que en los hechos, en el razonamiento”. Borges vuelve a confirmar una vez más lo que había escrito en 1932 en su artículo mencionado antes, “El arte narrativo y la magia”, sobre la importancia de la “función de la realidad”. La magia según él, es “la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción”<sup>194</sup>. Lo que hace recordar las palabras del peruano Belevan definiendo lo fantástico como “una expresión no del contenido racional de nuestros pensamientos sino de todo lo que no es racionalidad pura”<sup>195</sup>. Además, Harry Belevan señala que no se puede hablar de género fantástico sino de modos o formas de expresión de lo fantástico y de los temas que lo manifiestan. Punto que comparte con Bioy Casares.

En definitiva, la variedad de enfoques aquí presentados responde a la dificultad de delimitar lo fantástico. Su definición implica para nosotros la respuesta a la pregunta sobre su naturaleza. ¿Hemos de considerar la literatura fantástica un género, un subgénero, un modo?<sup>196</sup> La respuesta a esta pregunta dependerá de lo que nosotros entendemos por literatura. La división entre literatura realista y fantástica que ha marginado a la segunda proviene de la falsa identificación literatura = mimesis. El impulso fantástico no posee un discurso específico pero sí utiliza con preferencia ciertos artificios literarios, ciertas categorías, tales como el reemplazo, la trasgresión de límites convencionales, la

---

<sup>193</sup> Cfr. prólogo de *Antología de la literatura fantástica*, op. cit., p. 12.

<sup>194</sup> Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con J. L. Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973, p. 122.

<sup>195</sup> Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*. Barcelona, Anagrama, 1976, p. 119.

<sup>196</sup> Véase Ana María Barrenechea, “El género fantástico entre los códigos y los contextos”, art. cit., p. 75.

manipulación lingüística; elementos estos que en definitiva buscan desafiar los límites de una realidad preestablecida. En todo caso, el discurso fantástico sólo puede definirse respecto a su relación diferencial con otro tipo de discurso, ya sea por conjunción o por oposición.

Finalmente, lo fantástico, gracias a su naturaleza polisémantica, nos proporciona la oportunidad de trascender la realidad material y reinterpretarla dándole nuevos sistemas de valores. Lo fantástico como lo entendemos es aquel impulso creativo que aspira a generar nuevos sistemas de significados a través de ciertos artificios literarios, como la manipulación de las coordenadas espacio-temporales y la ruptura del discurso, entre otros. Por otra parte, hay que subrayar un sentido característico en el relato fantástico: la ausencia de una solución racional a la historia, que sería aceptada por el lector. De este modo es posible que el arte fantástico nos permita leer algunos de los blancos, de las dificultades, de los extravíos de una civilización. En este principio se basa otro rasgo esencial de lo fantástico: su carácter fundamentalmente abierto. Puesto que lo fantástico puro, como queda definido por Todorov, se limita a poner en evidencia un conflicto que se ofrece insoluble en su irracionalidad, que el texto no puede o no quiere resolver. De ahí, un relato fantástico, por ejemplo, viene a significar por excelencia el anti-relato de tesis.

Así que frente al rígido concepto de arte en el siglo XVIII – época en que la literatura estaba sometida a un modelo único que debía seguir el autor–, las narraciones fantásticas esbozan ya una literatura abierta que concede al lector una notable autonomía. Pretendió hostigar el racionalismo dieciochesco hasta irrumpir con vigor sobre todo a

principios del S XIX para, a partir de ahí, evolucionar con fórmulas diferentes que llegan hasta nuestros días.

**3. PRESENCIAS DEL EXISTENCIALISMO  
EN LA NARRATIVA DE VIRGILIO PIÑERA:  
LA OBRA NOVELISTICA<sup>197</sup>**

---

<sup>197</sup> De aquí en adelante la enumeración que va entre paréntesis y en siglas (C. R) (P. M.) y (P. D.) corresponden respectivamente a la novelas *La carne de René*, Barcelona, Tusquets, 2000; *Pequeñas maniobras* y *Presiones y diamantes*, Madrid, Alfaguara, 1985.

### 3.1.- *La carne de René*<sup>198</sup>

#### 3.1.1.-Angustia, pecado original e inautenticidad

La dificultad consiste en saber cómo nuestras almas de hoy, formadas hace poco, pueden responder por la falta de un alma que vivió hace tanto tiempo.

Voltaire. *Diccionario filosófico*.

Cualquier duda del hombre racional pasa por la pregunta existencial de si la vida también comprende el sufrimiento, de si el vivir es también un desvivir. Aquello que define al hombre es tanto lo

---

<sup>198</sup> *La carne de René* narra los padecimientos de René, quien al cumplir los veinte años es obligado por su padre, Ramón, a poner su carne al servicio del dolor como medio de preparación para su vida de adulto, como aconseja la *Causa de la carne*, organización a la que pertenece Ramón. Este explica a su hijo cómo, por culpa de un prohibido pedazo de chocolate que comieron sus antepasados, él y su descendencia son tildados de “Chocolatófilos”, perseguidos y expuestos a todo tipo de castigos. Ramón, convencido de la necesidad de prepararse para los sufrimientos que los perseguidores intentan infligirles, envía a su hijo a una escuela dirigida por Mármolo donde preparan a los neófitos a soportar todo tipo de torturas y humillaciones de las que además obtendrá placer. Toda la novela es una huida. Huye la familia de René de las ciudades en las que viven, huye René de su cuerpo y de su carne, que será destinada o al placer o al dolor.



bueno como lo malo de la vida. *La carne de René*<sup>199</sup>, por ejemplo, muestra bastante bien este dilema: el conflicto de la existencia banal y la angustia social íntimamente conectada a la culpabilidad que surge de la noción del pecado original<sup>200</sup>. Esa culpabilidad es inherente a toda la especie humana. Otra culpabilidad es la angustia interna ante un pasado saturado y ante un porvenir inseguro al que debe enfrentarse el individuo<sup>201</sup>. Es la manifestación simultánea del futuro junto con el pasado como angustia ante la nada<sup>202</sup>.

René, el protagonista de *La carne de René*, lucha para proteger su piel de una amenaza de invasión. Toda la novela muestra esta lucha, la piel de René se convierte en la división que debe ser atravesada o protegida en la batalla por la carne. Presenta el dilema constante del sujeto corpóreo que debe vencer su aislamiento físico y a la vez, protegerse de una amenaza de penetración. La angustia, la culpabilidad y la búsqueda de identidad son los mecanismos que prefiguran el

---

<sup>199</sup> El propósito de este apartado, en primer lugar, es llegar a subrayar los rasgos existencialistas y acceder al alma del autor a través de esta novela que creemos plasmada en su personaje René. Y para ello necesitamos estudiar primero la angustia y su relación con el pecado original, la culpa que pesa al hombre moderno, el dolor y la identificación con el mito de San Sebastián, y acercarnos a cuanto se relaciona con la iniciación.

<sup>200</sup> El pecado original es el pecado cometido por los primeros padres de la humanidad: Adán y Eva, al desobedecer a Dios al comer del árbol del conocimiento del bien y del mal. El hecho es considerado como la entrada de la injusticia en la sociedad humana por voluntad del hombre. Según él, la humanidad debió hacerse culpable de una verdadera culpa histórica para que se explique su situación presente.

<sup>201</sup> En este sentido Sartre afirma: “En la libertad, el ser humano es su propio pasado (como también su propio porvenir) en la forma de nihilización”. Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, op. cit., p. 64.

<sup>202</sup> ¿Ante qué y por qué brota la angustia?, Heidegger hace referencia directa a la nada: “Es verdad que la angustia es siempre angustia de..., pero no tal o cual cosa. La angustia de... es siempre angustia por..., pero no por esto o lo otro. Sin embargo, esta indeterminación de aquello de qué y por qué nos angustiamos no es una mera ausencia de determinación, sino la imposibilidad esencial de ser determinado... La angustia hace patente la nada”. Martín Heidegger, *¿Qué es la metafísica?*, México, Cruz del Sur, 1963, p. 57.

destino de René cuando su padre lo presenta ante “La Causa” de la carne, y el papel que espera de él para que lleve su defensa<sup>203</sup>. Justo antes de explicarle la historia de los “chocolatófilos” y la necesidad de René de sacrificar su carne por ellos, el padre le muestra una foto del martirio de San Sebastián en la que a la figura del santo perforado se le había sobrepuesto la foto de su hijo (el martirio de San Sebastián resulta para René una imagen angustiada de él mismo atravesado por una multitud de flechas). En el mismo capítulo René observa como su madre cura las heridas que ha recibido su padre Ramón, el carnicero. Siente una inmensa repugnancia por sus lesiones, y siente mucha más angustia cuando su padre le advierte que se debe preparar para una suerte similar a la suya: “No seré yo quién te hunda el cuchillo en el pecho, hijo mío, pero piensa que en el mundo hay millones y millones de manos y millones de cuchillos” (C. R, p. 24). René termina recluido en una academia para ser instruido en un culto al dolor y de esa manera prepararlo para su gran “Causa”. Esta absurda historia nos sumerge de lleno en la angustia existencial y constituye, precisamente, el argumento y el material narrativo de *La carne de René*, primera novela de la trilogía de Virgilio Piñera<sup>204</sup>. De este modo, Piñera presenta todo un proceso de enajenación de la conciencia que incita al héroe al miedo, a la huida y a desconfiar de todo el mundo. La confesión

---

<sup>203</sup> Dentro del individualismo que inspira la novela, el autor presenta un héroe muy a tono con la literatura existencial, por su rareza, su vida al margen de la sociedad constituida. Y la vida de este hombre constituye un caso personal de enfrentamiento con su propio destino, en donde mediante la rebelión interior y la búsqueda incesante de la trascendencia, se combaten las fuerzas del mundo que tienden a enajenar la conciencia.

<sup>204</sup> No sería exagerado denominar a *La carne de René* como novela típicamente, existencialista. Aunque debemos recalcar que *Pequeñas maniobras* y *Presiones y diamantes* tienen una carga aún mayor de pesimismo, duda y soledad que en esta primera novela. El tema de la angustia social y la pecaminosidad inherente a la humanidad desde la caída primitiva están muy presentes en el argumento, además de la enajenación del individuo.

surrealista y delirante que hace el padre al hijo y su nombramiento como sucesor suyo representan el momento culminante que va llevando al personaje de la angustia genuina y del máximo extravío de la personalidad a la cumbre de la desesperación.

El argumento, aunque de carácter fantástico, está relatado en tercera persona y tratado como novela de iniciación<sup>205</sup>, planteando en su fondo el tema existencial, de la caída primitiva como primer acto de libre albedrío y de la culpa histórica con que cargamos los seres humanos por el solo hecho de existir<sup>206</sup>. La angustia, como fenómeno típico de la existencia del hombre constituye un tema que ha preocupado profundamente a la psicología moderna, sociología y filosofía. Uno de los temas existenciales que predomina en la obra de Piñera es precisamente la angustia. Por ello es conveniente tener una idea aproximada de la profundidad de este término, para lo que nos ayudaremos de diversos filósofos y autores que han intentado delimitar este concepto.

En el clásico *El concepto de la angustia*, se demuestra el decisivo papel de Kierkegaard en la formación del núcleo significativo de la angustia. En toda la obra de Piñera está presente la angustia. Es sin

---

<sup>205</sup> “Yo colocaría *La carne de René* dentro de la categoría de las novelas de iniciación. Realmente es de lo que huye el protagonista, de lo que huye y a lo que se aproxima, aunque resulte paradójico, en la obra de Piñera. [...] (La novela) es una narración desarbolada, que parece ocurrir en un espacio vacío, irreal en apariencia. Sin embargo, y de nuevo paradójicamente, su propósito es involucrar a su personaje en la única realidad reconocida, la de la carne humana. Es decir, iniciarlo”. Antón Arrufat, “La carne de Virgilio”, op. cit., p. 45.

<sup>206</sup> “Como el delito de uno solo atrajo sobre todos los hombres la condenación, así también la obra de justicia de uno solo (la de Cristo) procura a todos la justificación que da la vida. Por la desobediencia de un solo hombre, todos fueron constituidos pecadores”. *Antiguo Testamento*, “Epístola de San Pablo a los Romanos”, capítulo 5, 18-19. Véase [http://hjpg.com.ar/ssee/52\\_rm/c005.html](http://hjpg.com.ar/ssee/52_rm/c005.html)

duda el sentimiento con el que tropezamos con más frecuencia, es la razón del comportamiento de los personajes de sus novelas y sus cuentos. Se manifiesta en todos sus aspectos, se descubre, se inventa, se busca, se goza y se huye de ella.

Todo gira entorno a la angustia en escena. El hombre es una síntesis entre lo psíquico y lo corpóreo: pero una síntesis inconcebible cuando los dos términos no son unidos en un tercero. Este tercero es el espíritu. El espíritu hallase. Pues, en acecho, pero como espíritu inmediato, que está soñando. En tanto se halla en acecho, es en cierto sentido un poder hostil, pues perturba continuamente la relación entre el alma y el cuerpo, que tiene existencia ideal; pero a la vez no tiene esta existencia ideal, supuesto que debe adquirir la existencia ideal por medio del espíritu. Por otra parte es un poder amigo, puesto que quiere constituir justamente la relación ¿Cuál es la relación del hombre con este poder ambiguo? El espíritu tiene angustia de sí mismo. El espíritu no puede librarse de sí mismo; tampoco puede comprenderse a sí mismo. Mientras se tiene a sí mismo fuera de sí mismo; ni tampoco puede hundirse el hombre en lo vegetativo, puesto que está determinado como espíritu; de la angustia no puede huir, porque la ama, amarla, no puede propiamente, pues que la huye: ahora está la inocencia en su ápice. Es ignorancia, pero no una brutalidad anormal, sino una ignorancia determinada por el espíritu, pero que es angustia porque es precisamente una ignorancia de la nada. No hay ningún saber del bien y del mal, sino que la realidad entera del saber proyectarse en la angustia como la ingente nada de la ignorancia<sup>207</sup>.

La configuración propia de nuestra libertad nos hace movernos a la búsqueda de aquello que nos provoca angustia. Interpretamos el texto como una mirada hacia el abismo cuando tenemos la libertad de hacerlo, como si la simple opción de mirar hacia el vacío nos provocase un placer a pesar del miedo que nos produce. Somos nosotros los que tenemos la predilección por contemplar la nada, somos nosotros mismos la causa de que nos sentarnos angustiados:

---

<sup>207</sup> Soren Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, pp. 61-62.

Puede compararse la angustia con el vértigo. Aquel cuyos ojos son inducidos a mirar con una profundidad que abre sus fauces, siente vértigo. Pero, ¿en dónde reside la causa de éste? Tanto en sus ojos como en el abismo. Así, es la angustia el vértigo de la libertad. Surge cuando, al querer el espíritu pone la síntesis, la libertad fija la vista del abismo de su propia posibilidad<sup>208</sup>.

Esto nos lleva a pensar en la nada, según Heidegger, el vacío existente es lo que nos lleva a ese sentimiento del absurdo. Huir de las cosas es no querer involucrarse con ellas. Pero cuando las deseamos y no están a nuestra disposición, la angustia que no parecía visible, se hace patente. Siempre había estado ahí. Esta indiferencia que muestran los personajes de Piñera en realidad es la que los tortura, los oprime y los hunde. La angustia siempre está ahí en estado larvario, como un parásito que se lleva consigo, que forma parte de uno mismo y que se manifiesta cuando las circunstancias son adversas. Se ignora, pero no se puede desprender uno de ella. Huir o esconderse, como hacen los personajes de Piñera, no sirve de nada. Huyen con ella y con ella se ocultan en el escondrijo.

Todas las cosas como nosotros mismos se sumergen en una indiferenciación. Pero no como si fuera un mero desaparecer, sino como un alejarse que es un volverse hacia nosotros. Este alejarse el ente en total, que nos acosa en la angustia, nos oprime. No queda asidero alguno. Lo único que queda y nos sobrecoge al escapárenos el ente es este ‘ninguno’. La angustia hace patente la nada<sup>209</sup>.

Pero para Heidegger, la angustia no provoca huida, sino quietud. Sería interesante recoger la idea de que la nada no provoca una indiferencia en la persona que intenta huir de lo que le torturaría, sino

---

<sup>208</sup> Ibídem, pp. 122-123.

<sup>209</sup> Martín Heidegger, *¿Qué es la metafísica?*, op. cit., p. 47.

que el anonadamiento es un vacío en sí. Todo lo que concierne a la persona con la nada no es ni rechazo, ni aniquilación; la nada es un ente con una auténtica esencia y que, sin embargo, no alcanzamos dominar como podría ser dominado el ser. La contemplación de algo que se nos escapa y no tenemos control sobre ella:

En la angustia hay un retroceder [...] que no es ciertamente un huir, sino una fascinada quietud. Este retroceso arranca de la nada. La nada no atrae, sino que, por esencia, rechaza. Pero este rechazo es, como tal, un remitirnos, dejándolo escapar, al ente en total que se hunde. Esta total rechazadora remisión al ente en total que se nos escapa (que así es como la nada acosa a la existencia en la angustia) es la esencia de la nada: el anonadamiento [...] (anonadamiento) no es aniquilamiento del ente, ni se origina en una negación. El anonadamiento no se puede obtener tampoco sumando aniquilación y negación. La nada misma anonada. El anonador no es un suceso como otro cualquiera, sino que por ser rechazador remitirnos al ente total que se nos escapa, nos hace patente este ente en su plena, hasta ahora oculta extrañeza, como lo absolutamente otro frente a la nada. En esa clara noche que es la nada de la angustia, es donde surge la primaria 'patencia' del ente como tal ente: que es y no es nada<sup>210</sup>.

Lo esencial de la descripción kierkegaardiana fue recogido por los análisis de Heidegger y, de allí, pasó a de Sartre: lo angustiante es nada. Pero el sentido de esta nada difiere en las concepciones de Heidegger y de Sartre. Para el filósofo francés, la angustia nace cuando se toma conciencia de lo que se es y de lo que se quiere ser: el individuo se siente como único responsable de su existencia. El hombre quiere dejar una posición que considera inadecuada, para llegar a otra mejor que aún está lejos de realizarse. Surge en ese momento la angustia<sup>211</sup>. Sartre insiste en distinguir la angustia del miedo:

---

<sup>210</sup> Ibídem, p. 39-40.

<sup>211</sup> Ver Sartre, *El ser y la nada*, op. cit.

Es necesario, ante todo, dar la razón a Kierkegaard: la angustia se distingue del miedo puesto que el miedo lo es ante los seres del mundo y la angustia es angustia ante mí mismo. El vértigo es angustia en la medida en que yo evito no caerme al precipicio sino arrojarme a él. Una situación que provoca miedo en la medida en que amenaza modificar desde fuera mi vida y mi ser, provoca angustia en la medida en que yo desconfío de mis propias reacciones ante esa situación<sup>212</sup>.

Sartre permanece en la abstracta diferencia entre el ser concebido como pura 'positividad' y la nada como 'vacío' o 'negativo' de ese ser. Tras lo cual concluye que la nada es lógicamente posterior al ser y antológicamente simultánea a un ser (el para-sí) el cual, existiendo a distancia de sí, nihiliza al ser y hace surgir la nada en su seno.

Iris Zavala, en la cita posterior, da una explicación notable y razonable de lo que es la angustia en relación con la religión. La obra de Piñera parece seguir las mismas pautas que el crítico defiende, ya que el sufrimiento y la angustia de René, protagonista de *La carne de René*, son productos de la religión y de la sociedad humana, y constituyen el argumento paródico del libro a este respecto. René es educado en la escuela de Mármolo, donde debe aprender a soportar el dolor hasta llegar a incorporarlo a la vida cotidiana, a pedirlo cuando no viene, a buscarlo para seguir padeciéndolo. Podemos concluir, por tanto, que esta definición se adapta bastante bien a las ideas de Piñera en su primera obra:

La angustia tiene dos vertientes. Por un lado la que no permite escape posible, la desesperanzada, y por el otro, la del ofrecimiento, que por un lado tiene un sentido cristiano, teológico y por otro un humanismo social, de solidaridad humana. [...]

---

<sup>212</sup> *Ibidem*, pp. 71-72.

Hay, pues, dos caminos. El de aquellos que aceptan el sufrimiento porque éste abre la gracia, porque el sufrimiento aceptado, la integración de nuestra miseria es la inserción de lo eterno en lo temporal. Pero también están aquellos que no se abandonan jamás, los aislados, los que no aceptan el sufrimiento. En unos la metafísica es simple: el mal, la angustia, es el pecado, y éste, conjuntamente con la gracia, son dos operaciones de salvación herméticamente articuladas la una a la otra. Y los otros, para quienes la angustia es ausencia: ausencia del ser, del amor<sup>213</sup>.

Es en el pensamiento de Kierkegaard donde se manifiesta, con claridad, esa angustia que está enlazada a la culpabilidad (mala conciencia) que surge del primer pecado<sup>214</sup>. Kierkegaard afirma que “en el individuo posterior a Adán, la angustia es más refleja. Esto se puede expresar de otro modo, diciendo que la nada –que es el objeto de la angustia– parece que se torna más y más un algo”<sup>215</sup>. Esa angustia aparece ahora por la participación de toda una especie humana en el destino de Adán, Kierkegaard afirma que la subjetiva “es la angustia instalada en el individuo como consecuencia de su propio pecado”<sup>216</sup>. La reflexión basada en la experiencia concreta del individuo conduce a Kierkegaard a plantear otro de los temas fundamentales del existencialismo y de gran influencia en el absurdo: el de la autenticidad. Para Kierkegaard, el encuentro “consigo mismo” o el descubrirse uno a sí mismo es una forma de descubrir la autenticidad de uno, sólo posible en la individualidad.

---

<sup>213</sup> Iris Zavala, *La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura*, México, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 1965, pp. 25-26.

<sup>214</sup> El tratamiento existencialista del tema de la angustia varía en los diversos pensadores, pero, básicamente, difiere del tratamiento kierkegaardiano en su carácter más general y abstracto. El existencialismo de Kierkegaard será siempre una investigación acerca del hombre cristiano, de sus posibilidades de elección, de su relación auténtica con la propia fe y de su vinculación al modelo de Verdad que representa la vida de Jesucristo.

<sup>215</sup> Soren Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, op. cit., p. 83.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 89.



Definitivamente, la gran angustia del hombre siempre ha sido la de querer descubrir en él el yo “profundo” y “auténtico” que existe dentro de cada uno de nosotros. Somos conscientes de nuestra limitada libertad y, por tanto, de nuestra incompleta humanidad; somos conscientes, también, de nuestra irracionalidad y nuestra misteriosa e inmutable predisposición a la sumisión u obediencia. Sin embargo, esa conducta es percibida, por nosotros, como una reacción lógica de nuestros sentimientos morales, transmitidos al niño amaestrado en el seno de la cultura de su grupo de origen.

La identidad cultural del niño-sujeto es la suma de una serie de principios y de normas a las que decide someterse irracional e inconscientemente. El individuo no se atreve o no puede desembarazarse de la moral tradicional del rebaño, de la herencia clásica y del legado religioso de sus antepasados porque descubre que dentro de sí existe algo llamado “deuda” y “mala conciencia”. Sentimiento que tortura al niño–René, que se ve en la obligación de proteger una herencia absurda por el solo hecho de que sea el primogénito. Seguir defendiendo la “Causa” de la carne forma parte de la identidad cultural de sus padres, de sus antepasados los “Chocolatófilos”, y por consiguiente es su propia identidad cultural. Equivocadamente, René cree en el deber de defender esa “identidad cultural social”, encerrándose de por vida en su comunidad cultural de origen. A esto mismo apunta Tzvetan Todorov cuando afirma:

El ser humano nace en el seno no sólo de la naturaleza, sino también, siempre y necesariamente, de una cultura. La primera característica de la identidad cultural inicial es que no se elige, sino se impone en la infancia. Cuando el niño nace, queda inmerso en la cultura del grupo, que estaba ahí antes de que él naciera. El hecho más destacable, y también probablemente el

más determinante, es que nacemos forzosamente en el seno de una lengua, la que hablan nuestros padres o las personas que nos cuidan. Sucede que la lengua no es un instrumento neutro, sino que está impregnada de ideas, acciones y juicios legados por el pasado; divide lo real de una manera concreta y nos transmite imperceptiblemente una visión del mundo. El niño no puede evitar absorberla, y esta manera de concebirla se transmite de generación en generación<sup>217</sup>.

Admitir y abrazar nuestra identidad cultural nos llevará al descubrimiento de nuestra identidad moral. Pero ¿cuál es el origen de la identidad moral? La respuesta viene de la propia cultura inicial, herencia tradicional que pasa de una generación a otra. La vida moral ha generado sistemas que revelan una voluntad de poder. A cambio de la seguridad que ofrecen, los ideales morales reclaman e inculcan en el individuo una actitud de obediencia, de sumisión. El hombre moderno se consagra en cuerpo y alma para convertirse en esa figura imitativa que la sociedad alienta, que le garantizara la felicidad eterna. La vida moral que se reclama por parte de la sociedad, es una vida nihilista, instinto de nada, exige seres humanos carentes de voluntad, que no puedan vivir más que enganchados a ideales muertos. Tan muertos como San Sebastián para René en la obra de Piñera, ejemplo típico de hombre que no alcanza su libertad personal, sino su meta como ciudadano social ejemplar.

En este sentido, la persona busca el bienestar en el fracaso, utilizando el dolor como medio y teniendo la atrofia como meta, hasta alcanzar un ser social, pero no humano. La moral requiere del individuo pasividad e imbecilidad por lo que tiene de tendencia inmovilista y de estructura de sometimiento. La moral requiere, en

---

<sup>217</sup> Tzvetan Todorov, *El miedo a los bárbaros*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2010, p. 84.

última instancia, un ser ecuánime y empequeñecido que se somete a las reglas; exige un individuo vago que se deja arrastrar por su creencia en aquellas virtudes que precisamente le hacen apto para integrarse en sociedades homogéneas.

En lo que respecta de los “sacerdotes ascéticos” de Nietzsche, los individuos son ellos mismos los causantes de una vida concebida como fuente del dolor, y por ello merecen ser castigados. Veamos como lo expone el filósofo:

El principal ardid que el sacerdote ascético se permitía para hacer resonar en el alma humana toda suerte de música arrebatadora y extática consistía [...] en aprovechar del sentimiento de culpa. [...] El hombre, sufriendo de sí mismo de algún modo, [...], termina por pedir consejo a alguien que conoce incluso lo oculto, y he aquí que recibe una indicación, recibe de su mago, del sacerdote ascético, la primera indicación acerca de la “causa” de su sufrimiento. Debe buscarla dentro de sí, en una culpa, en una parte del pasado, debe entender su propio sufrimiento como un estado de pena. [...]; en todas partes, la mala consciencia, esa bestia horrible [grewliche thier], para decirlo en palabras de Lutero; en todas partes, el querer-malentender el sufrimiento, convertido en contenido de la vida, el reinterpretar el sufrimiento como sentimiento de culpa, de temor, de castigo; en todas partes, las disciplinas del cilicio, el cuerpo dejado morir de hambre, la contrición; en todas partes el pecador que se impone a sí mismo el suplicio de la rueda, la rueda cruel de una conciencia inquieta, enfermizamente libidinosa; en todas partes, el tormento mudo, el temor extremo, a la agonía del corazón martirizado, los espasmos de una felicidad desconocida, el grito que pide ‘redención’<sup>218</sup>.

Definitivamente, saber quienes somos nos permite entender adónde queremos llegar. Mientras que dudar sobre nuestra autenticidad e identidad nos conduce a la despersonalización del yo, buscando respuestas desde una perspectiva ajena y en tercera persona. Esta

---

<sup>218</sup> Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Madrid, Aliana Editorial, 1972, pp. 162-164.

búsqueda de respuestas siempre lleva consigo diferentes niveles de fragmentación y de disgregación, categorizando las escalas de identidad para poder determinar la autenticidad o no de una persona. Una persona se consideraría auténtica si se encontrara en la escala superior de la identidad. Me parece lógica la explicación de Leep:

La existencia del Uno en la muchedumbre es la inauténtica. El hombre que se da por satisfecho con la cotidianidad no podrá evitar el descenso a nivel de simple cosa [...] La vida humana no es una vana y absurda agitación, sino que tiene un fin, [...]. Vivir auténticamente quiere decir aceptación de la vida humana con su llamado a la creación y a la superación. Por el contrario, es inauténtica toda existencia que se contenta con lo que es, que se repliega sobre sí misma, que acepta ser una cosa entre las cosas<sup>219</sup>.

*La carne de René* tiene a la vez ese carácter dramático y pedagógico. El sujeto delibera sobre la identidad cultural de su grupo, la moral tradicional y la lectura maniquea que se hace del pasado: la reducción de las sociedades y de individuos al papel de verdugos y víctimas. Reivindicamos una herencia clásica llegada desde el pasado, que no hemos elegido y que, sin embargo, amamos y defendemos y, en la que reconocemos los rasgos de lo que llamamos cultura. El hombre auténtico toma consciencia de la identidad moral de su grupo y es capaz de observarla desde el lugar del otro, así tiene la posibilidad de escrutar con mirada crítica su pasado para reconocer en él los antiguos caracteres de humanidad como de barbarie. Es preciso admitir y reconocer nuestro legado cultural y reconocernos sus herederos para asegurar nuestra identidad social (que no autenticidad) y supervivencia. Al parecer, el pensamiento kierkegaardiano no es el único influjo seguido por nuestro autor al escribir esta novela; Heidegger parece ser

---

<sup>219</sup> Lepp Ignace, *La existencia auténtica*, Buenos Aires. Ediciones Carlos Lohlé, 1963, p. 9.

la otra influencia directa de la que se ha servido: “No puedo existir auténticamente, sino aceptando el llevar sobre mí el peso de mi pasado: debo reconocerme su heredero”<sup>220</sup>.

La angustia interior que esto conforta nos provoca un asfixiante malestar y la necesidad de huir de lo que somos y lo que nos rodea. Pero no podemos, el hombre se encuentra atado a unas largas y pesadas cadenas de responsabilidad heredadas de nuestros antepasados. La conclusión sería, por tanto, que la propia educación recibida tiende a proteger este modelo de vida de supresión, prolongando una tradición de obediencia y sumisión. Esto nos hace olvidar que es únicamente una circunstancia “cultural heredada”, pero de la que podemos desentendernos si recordamos nuestro orgullo, nuestro libre albedrío.

Cuando decimos que el hombre es ser-en-el-mundo, esto quiere decir que es un ser caído, reducido a un modo de ser en que no puede estar orgulloso de sí mismo. El espacio y el mundo sólo son condiciones de nuestra existencia, pero constituyen una verdadera prisión de la que el espíritu procura en vano huir<sup>221</sup>.

La definitiva expulsión del hombre del paraíso y la mención del pecado primitivo es un tema recurrente y ordinariamente tratado en todas las literaturas. La tesis kierkegaardiana del pecado abre un nuevo campo para el cuestionamiento existencial. La angustia, el sentimiento de la pecaminosidad y la culpa, engendrados a consecuencia de este mito, parecen connotaciones inevitables del vivir, no siempre lógicas y razonables para un escritor ateo, rebelde y masoquista como nuestro autor. Piñera no entiende por qué hay que dejarse arrastrar por la

---

<sup>220</sup> Martín Heidegger, op. cit., p. 62.

<sup>221</sup> Lepp Ignace, op. cit., p. 76.

moraleja de una absurda leyenda que intenta educar al hombre a través del miedo y la sumisión. Nuestro autor pretende satirizar las religiones (judeocristiana), dentro de un Estado totalitario que insiste en encadenar al hombre en su propia ineptitud.

Ese nihilismo se da en toda la obra de Piñera, que rechaza y combate esa creencia cultural religiosa que condena a la humanidad a cargar con un pecado primitivo adquirido por herencia y así crear marionetas controladas por la Iglesia y el Estado. Se pensaría entonces que el pecado con el que el hombre nace no es un acto cometido sino un estado adquirido. La novela es una sátira mordaz y una irónica burla del individuo que justifica sus actos por medio de razones exógenas, ajenas a sus propias decisiones, como si de esta manera se encontrase aliviado por no tener que soportar la carga de la responsabilidad y dejarse dominar.

La sagacidad y sutileza de la sociedad actual es hacer creer al hombre moderno que se debe preparar en cuerpo y alma para poder hacer más llevadera la absurdidad y la carencia del sentido de la vida, el oscurecimiento y el tormento del yo, son los pilares ocultos que sostienen el edificio de la moralidad. El pecado originado desde Adán hace del hombre su único sucesor y, como miembro de la humanidad, debe participar en todas sus grandezas, mas también en todas sus miserias. René rechaza ser moderno<sup>222</sup> e intenta desvincularse del dolor

---

<sup>222</sup> “Con el adjetivo moderno se designa un régimen nuevo, una aceleración, una ruptura, una revolución del tiempo. Cuando las palabras “moderno”, ‘modernización’, ‘modernidad’ aparecen, definimos por contraste un pasado arcaico y estable. Además, la palabra siempre resulta proferida en el curso de una polémica, en una pelea donde hay ganadores y perdedores, Antiguos y Modernos. ‘Moderno’, por lo tanto, es asimétrico dos veces: designa un quiebre en el pasaje regular del tiempo, y un combate en el que hay vencedores y vencidos”. Latour

y de la culpa ajenos. Lo que le preocupa no es el anonadamiento ni llevar ese legado impuesto por sus antepasados, sino lo que la concepción de “Cristo Moderno” conlleva: soportar el peso de toda la culpa de la sociedad y sufrir por los demás. El único anhelo que tiene Piñera es la de ser mártir de su propio destino, pero no ser el sacrificado de la sociedad para purgar el pecado a través de él. Se abstiene a convertirse en un *Cristo Moderno*, es un mártir de su propia causa, pero no un chivo expiatorio de la sociedad:

La escuela de Mármolo brinda su concurso y sus alumnos serían otros tantos cristos modernizados, crucificados, con cara de felicidad; ablandados, machacados, molidos, comprimidos, pero modernos, siempre modernos. Sin embargo, *René se negaba a ser moderno* y osaba a declararse a la antigua usanza: cuerpo cultivado, piel intacta, uñas pulidas, cabellera abundante y rizada; carne muellemente tendida, con bebidas a su alcance, y encima una fresa y después una guinda. A las nueve el cordero y más tarde otra carne como la suya en lecho de plumas (C. R, p. 95).

La sociedad promueve una auténtica injusticia al permitir, o aún peor, al alimentar el sentimiento de culpa y la mala conciencia en sus miembros. El individuo educado en la moral tradicional cristiana vive una especie de angustia al reconocer, como diría Rousseau, que “el bien y el mal manan de la misma fuente”<sup>223</sup> y que, esa fuente no es otra que nuestro propio ser (alma). Un ser que necesita irreductiblemente justificarse y explicarse frente a los “otros”. Como ser racional, el individuo debe ofrecer razones a favor y en contra de su conducta, en realidad, razones detalladas y aceptables. En el caso de la religión, San Agustín da otro prisma de justificación, pero en el mismo sentido que

---

Bruno, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Argentina, Siglo XXI Editores, 2007, p. 27.

<sup>223</sup> Fans de Waal, *Le singe en nous*, Paris, Fayard, 2006, p. 15. Traducción en español: *El mono que llevamos dentro*, Barcelona, Tusquets, 2007.

Rousseau; establece la dicotomía del bien y del mal que manan de la misma alma, y afirma que esta misma alma debe ser sujeto de castigo por ser legado del pecado original:

Y esta íntima escisión hacíase contra mi voluntad, pero ella no demostraba en mí dos naturalezas de almas contrarias, sino el castigo de la única mía. Y no obstante no era yo quien lo obraba, sino el pecado que habitaba en mí, pecado que manó del castigo del otro pecado mucho más libre, porque era hijo de Adán<sup>224</sup>.

Bajo este prisma, en la moral tradicional cristiana, los miserables, los débiles y los sometidos son los buenos. Asimismo, sólo los que sufren son los elegidos de Dios, los únicos que pueden alcanzar la bienaventuranza. Kierkegaard también acepta este hecho, de la misma manera que todo hombre procede de la misma pareja y que ésta realizó un pecado transmisible a sus descendientes, la culpa que cada uno crea por sus propios actos no es más que una “conciencia reprimida del pecado”, es decir, todo hombre comparte los mismos pecados porque todos procedemos del mismo origen, independientemente de la naturaleza de sus actos. El filósofo danés confirma:

[En el individuo posterior a la caída] la culpa es una representación mucho más concreta y en la relación de la posibilidad con la libertad se va tornando cada vez más posible. Finalmente parece como si las culpas del mundo entero se reunieran en torno del individuo posterior haciéndosele culpable, y como si él –cosa que viene a ser lo mismo– al hacerse culpable lo llegase a ser las culpas del mundo entero<sup>225</sup>.

Piñera busca utilizar un concepto de culpa como lucha entre el bien y el mal que habita en el interior del hombre, pero a su vez, se

---

<sup>224</sup> San Agustín, *Confesiones*, Madrid, Ediciones Generales, 2010, p. 266.

<sup>225</sup> Soren Kierkegaard, op. cit., p. 141.



aleja de la idea de que esta dicotomía procede de un legado ancestral por el pecado original. Para ello, satiriza la situación realizando una analogía de Adán y Eva a partir de los propios padres de René: “Ramón se había empeñado en educarlo [a René] en el más absoluto de los cenobios. Parecía que se empeñaba en demostrar a su hijo que sobre la tierra sólo había un hombre y una mujer, él y su madre” (C. R, pp. 10-11). Único descendiente y por tanto único culpable. A la pregunta de René del porqué de la expulsión “del paraíso perdido” y la persecución ejercida sobre la familia, Ramón responde:

Por un pedazo de chocolate. El jefe que ahora me persigue, hace muchos años logró, tras cruenta lucha, abatir al poderoso y feroz jefe que tenía prohibido en sus estados so pena de muerte, el uso del chocolate. [...] Éste mantenía rigurosamente tal prohibición que se retomaba en el tiempo a siglos. Sus ancestros, los fundadores de la monarquía, habían prohibido el uso del chocolate en sus reinos. Afirmaban que el chocolate podía minar la seguridad del trono. [...] El fundador de la dinastía afirmaba que el chocolate es un alimento poderoso, que al pueblo se debía mantener perpetuamente en una semi-hambre. Era la mejor medida para la perdurabilidad (C. R, p. 31).

El chocolate es un símil de la manzana que comió Adán del Árbol de la Ciencia, principio de la desgracia para toda la humanidad. Piñera parodia las tradiciones que vienen del pasado y que se aplican en la actualidad, mandamientos que hoy en día podrían resultar obsoletos. Para Piñera la religión no supone una salvación, sería tan sólo un alivio. Busca huir de esa herencia cultural religiosa y tomar conciencia de que los actos de uno atormentan la propia alma. Aceptar la herencia sería aceptar que uno se ha rendido a ese enfermizo sistema, y que el supuesto alivio que éste provoca es un autoengaño de las circunstancias personales. En definitiva, la “herencia” es aquel absurdo que uno está obligado a soportar y defender independientemente de su

elección. Un legado del pasado que tiene que continuar en un futuro. Es un destino fatal del cual uno no puede escapar mientras cae en la decadencia, angustia, vacío y en el absurdo. Por tanto, no cabe más alternativa que reconocerlo y huir de ella:

La causa es la revolución mundial. Hasta que no se produzca, deberemos servirla. El jefe que domina nuestro país traicionó la causa y nos persigue porque lo perseguimos. [...] –Acabo de decírtelo. Recogí la herencia de tu abuelo. Soy el jefe de los perseguidores que persiguen a los que nos persiguen. [...] –Es la voluntad del partido que seas mi sucesor, tanto en lo que tengo de perseguido como perseguidor. Son dos funciones diametralmente opuestas. Cada una exige una táctica diferente. Aprenderás ambas. [...] No olvides que por un momento, la perdurabilidad de la Causa depende de la huida. Un buen huidor puede causar mucho daño al enemigo. El que huye lo hace de dos cosas. De otro hombre como él, y de la confesión. Lo primero recibe el nombre de atentado; lo segundo, de tortura (C. R, pp. 32-35).

Esta idea de “la herencia” y la idea de vernos obligados a cumplir con algo absurdo por solo el hecho de que sea algo adquirido a través de nuestros antepasados, la vemos reflejada reiteradamente a lo largo de la historia por varios autores en sus diversos escritos. Pero sobre todo nos recuerda al famoso cuento del escritor checo Franz Kafka *Una cruz*. En algunas de sus líneas se manifiesta la veracidad de esta afirmación:

Tengo un animal singular, mitad gatito, mitad cordero. *Lo heredé* con una de las propiedades de mi padre. Sin embargo; sólo se desarrolló en mi tiempo, pues antes tenía más de cordero que de gatito. Ahora participa de ambas naturalezas por igual<sup>226</sup>.

---

<sup>226</sup> El escritor checo afirma más adelante lo siguiente: “No he heredado mucho de mi padre, pero vale la pena cuidar este legado”, p. 3. El protagonista del cuento de Kafka piensa que su herencia es digna de ser mostrada y compartida con el público. Es verdad que la herencia, el animal, le causa angustia pero su deber es prologar y alimentar la tortura de esa alma que pena: “Tal vez la cuchilla del carnicero fuera la rendición para este animal, pero él es una herencia y debo

Observamos una serie de similitudes con Kafka en el concepto herencia–angustia. Ambos reciben un legado que no pueden rechazar por alguna razón incomprensible. Sin embargo, Kafka ve la herencia no desde un punto de pecado original, sino como un ente que evoluciona y crece. Un ente que le es otorgado sin haber sido definido totalmente. La propia elección de seguir adelante con la herencia constituye un paradójico albedrío, puesto que tenemos la opción de rechazarla, y aún así, nos es imposible hacerlo. Básicamente es una tortura, un fin conocido y a la vez rechazado. Esta idea de la elección voluntaria y al mismo tiempo ineludible supone la cima de la desesperación. No tiene sentido ejercer la libertad si al fin y al cabo terminas haciendo lo que el otro espera que hagas. No existe finalidad en la conservación de dicha herencia porque no hay amenaza o peligro por el cual nos obliga a respetar la tradición. Sólo hay desesperación, sólo existe el vacío, el absurdo, o sea, la nada.

La crisis de la identidad y el sinsentido son el núcleo de *La carne de René*, un personaje atrapado en la imposibilidad de rechazar un regalo no deseado de su padre que no hace más que confundirle. Dudas existenciales sobre la autenticidad de sentimientos propios e identidades culturales asaltan a nuestro protagonista y lo ponen en una encrucijada; al descubrir, que él mismo, posee la cabeza de Jano, con una cara cruel y otra compasiva mirando en sentidos opuestos (pasado y futuro). El descubrimiento de esta doble faz por parte del

---

negársela. Por eso deberá esperar hasta que se le acabe el aliento, aunque a veces me mira con razonables ojos humanos, que me instigan al acto razonable”, p. 3. René igual que el protagonista del cuento se enfrenta a esa angustia que lo tortura física y mentalmente e intenta encontrar una salida a esa absurda herencia que, de algún modo considera un destino fatal ante el que acabará sucumbiendo. Página Web: <http://bibliotecaignoria.blogspot.com/2010/01/franz-kafka-una-cruza.html>

protagonista lo desorienta hasta el punto de simplificar en exceso su imagen de sí mismo. Como si le fuera posible a René estar, de algún modo, en el punto de decidir si ser el bueno de Abel, o el malo de Caín. O quién sabe, si ser los dos a la vez: un buen perseguidor, y una buena presa. Son dos posibilidades alternativas y alternantes. Ser uno y otro a la vez, simultáneamente.

### 3.1.2.- Iniciación en el dolor y el sufrimiento

Las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres; pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias.

Miguel de Cervantes

Ante todo, *La carne de René* es, para mí, una novela psicológica y altamente imaginativa por la innovación aportada a la estructura, lenguaje y estilo<sup>227</sup>. Su éxito como novela existencialista y absurda dejó en la sombra sus características psicológicas e iniciáticas<sup>228</sup>. Y, descuidó del mismo modo las reflexiones místicas y filosóficas que abundan en ella. La importancia de la iniciación en esta novela se debe a que ésta confiere a la dualidad Estado–Iglesia, un cuerpo–alma que responde a una función: preparar el nuevo hombre moderno para una nueva sociedad dominadora e insensible.

¿Qué fuerza impulsaba a Ramón para educar el cuerpo de su hijo en el dolor y la tortura? Desde luego no la de un afán sadomasoquista,

---

<sup>227</sup> “Cuando se publicó en Buenos Aires *La carne de René* en 1952, tres años después de escrita, debió impresionar como novela anticuada. Un anacronismo: tenía una estructura demasiado ordenada para el momento. Hoy viene a ser pionera de las actuales tendencias postmodernas en la literatura latinoamericana: procedimientos menos experimentales, fluencia temporal cronológica... Si a eso se agrega su preocupación por el cuerpo humano, prevaleciente a estos años de finales de siglo, *La carne de René* es doblemente novedosa”. Antón Arrufat, “*La carne de Virgilio*”, en *La vida tal cual*, op. cit., pp. 44-47.

<sup>228</sup> Toda la novela de Piñera ha seguido fielmente los ritos de las iniciaciones tribales: “reclusión, torturas, pruebas iniciáticas, muerte y resurrección, imposición de un nombre nuevo, revelación de una doctrina secreta, enseñanza de una lengua especial, etcétera”. Véase Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1989 p. 126. La iniciación la podemos deducir viendo la forma en que trata lo sagrado y lo profano y el modo en que expone las pruebas iniciáticas, utilizando métodos sangrientos y atroces. El autor entra en lidia, atacando los símbolos de la Iglesia (religión), ayudado por un lenguaje irónico y profanando a la vez a uno de sus santos más venerados: San Sebastián como símbolo de su propio martirio.

sino el deseo de inculcar a su primogénito la obediencia y la sumisión a un sistema totalitario que pretende dominar el cuerpo y el alma con el fin de organizar y controlar la sociedad. El propósito del padre es acabar con la ingenuidad de René y prepararlo para un calvario llamado vida.

Si estudiamos de cerca a René veremos cómo sigue, en gran parte, las fases de la iniciación comentadas por Mircea Eliade<sup>229</sup>. Adoptamos el concepto de iniciación definido por el Diccionario de La Real Academia Española: “Admitir a uno en la participación de una ceremonia o cosa secreta; enterarle de ella, descubrírsele, instruir en cosas abstractas de alta enseñanza. Recibir las primeras órdenes u órdenes menores”<sup>230</sup>. La iniciación pide la individuación plena y consciente, la sumisión total del ego. El autor de *Iniciaciones místicas* da esta interpretación del término: “Por iniciación se entiende generalmente un conjunto de ritos y enseñanzas orales que tienen por finalidad la modificación radical de la condición religiosa y social del sujeto iniciado”<sup>231</sup>.

Según Eliade, para que un neófito llegue a ser un iniciado debe de “asemejarse a un modelo mítico”<sup>232</sup>. “El mito cuenta una historia sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en un tiempo

---

<sup>229</sup> La primera etapa, la de la separación, está realizada al comienzo de la obra. René es sacado de su casa para ser educado en el culto del dolor. La segunda etapa está presente en toda la obra: las sucesivas e interminables torturas físicas y psicológicas a las que se sometió nuestro protagonista en la escuela de Mármolo cuyo lema es “sufrir en silencio”; las últimas consisten en la sodomización, la humillación, las distintas muertes.

<sup>230</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*, Vigésima primera edición, Tomo II, 1992, p. 1168.

<sup>231</sup> Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1989, p. 196.

<sup>232</sup> Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 15.

primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos”<sup>233</sup>. El significado de un mito se desvela “únicamente en el proceso de iniciación [...]. El ritual pone en escena el drama que narra el mito, los neófitos representan la historia contada, interpretando su simbolismo, y repitiendo los gestos creadores de los dioses [...] El fin último de toda iniciación [...] es una hierofanía”. Los mitos son “la manifestación de una ideología mística”, de ahí su parecido con el proceso de la iniciación.

*La carne de René* es la muestra de una atracción por el sufrimiento que parece desviada de su carácter de mártir de la religión cristiana y pretende ser una burla de la misma. Las observaciones de Piñera con respecto a las representaciones pictóricas de San Sebastián se centran en la belleza física y el impacto del dolor que de ella desprende. En esta novela existe un gran parecido entre el protagonista René y su doble San Sebastián<sup>234</sup>. Veamos cómo lo describe nuestro autor:

La pintura representada es un hermoso joven, tal como lo había sido San Sebastián, en actitud reposada, con la mirada perdida y

---

<sup>233</sup> *Ibíd.*, p. 12-13.

<sup>234</sup> La narración que transmite la historia del martirio de San Sebastián explica que éste no murió a causa de las flechas (una de las razones que creemos relevante de la leyenda de San Sebastián es el hecho de que René es llamado así por Irene, la mujer que cura las heridas del mártir tras el ataque de las flechas), sino que tras su “resurrección” fue apaleado hasta la muerte por el emperador Diocleciano por reafirmar su fe delante de él. En el texto de Piñera la concordancia entre la vida de San Sebastián y la de René es de otro nivel: el sufrimiento diario y el compromiso con una causa hasta la muerte no se realiza por una fe indestructible, sino por un placer indescifrable por el dolor. La fascinación por el sufrimiento es un síntoma del cual adolecieron o gozaron muchos de los místicos, hasta llegar a los límites de difícil comprensión, tal como se muestra aquí (San Sebastián buscó su propio cilicio y los neófitos de la escuela de Mármolo también). De hecho, se buscaban las situaciones más degradantes para someter la voluntad. Aparte de nuestro autor, muchos de los poetas contemporáneos describieron la belleza física y el afán por el sacrificio de San Sebastián, como por ejemplo, Eliot o Rilke.

una sonrisa enigmática. [...] En lo que se apartaba del modelo tradicional era en lo referente a las flechas. San Sebastián sacaba las flechas de un carcaj y se las clavaba en el cuerpo. [...] René retrocedió espantado: era su cara. Este San Sebastián era René. Sus mismos cabellos y su boca, su misma frente. Como un sueño oyó a su padre:

–Se parece a ti, ¿verdad? [...].

–Es mi misma cara –musitó René–. Sí, soy yo mismo (C. R, p. 28).

El ritual iniciático es una pedagogía de imposición y no de diálogo, en la cual los neófitos aprenden a ser miembros obedientes de la comunidad. Si bien los rituales iniciáticos se consideran como toma de posesión del cuerpo de la sociedad, ésta no se apodera de él de cualquier modo, sino sometiéndolo al dolor, a la tortura. Como se va manifestando a lo largo de la novela, las pruebas elementales de la iniciación a las que son sometidos los “neófitos” son agobiantes, horribles y extenuantes. Los iniciadores (los torturadores) de René y de los demás neófitos son crueles, inhumanos, degradantes. Aquellos velan para que la intensidad del sufrimiento llegue a su colmo: causar dolor y sufrimiento a los neófitos es la esencia del ritual de la iniciación en esta escuela.

Las medidas represivas tanto en los países totalitarios como en las dictaduras militares y los estados a los que preocupa poco proteger las libertades individuales cuentan con diversas formas de tortura. Las técnicas, los medios, los objetos explícitamente afirmados de la crueldad tienen su analogía de dictadura en la escuela de Mármolo; pero el fin permanece igual: producir mucho sufrimiento con la intensidad exigida para que pueda calificarse como tortura.

Nosotros no somos fakires que dominamos el dolor. Es el dolor quien nos domina. [...]. Hemos tenido alumnos brillantísimos, a



los que ha sido preciso expulsar. ¿Y a causa de que? Porque eran la insensibilidad hecha carne. Cualquier ejercicio por complicado que fuera, lo resolvía de modo magistral. ¿Más cómo lo resolvían? Mecánicamente, mis queridos niños, mecánicamente. Eran seres sin alma, sin alma del dolor [...] Perfecto todo. ¡Oh, dolor terrible al comprobar que el dolor le resultaba ajeno! [...] Ustedes me dirán: ¿por qué se nos amordaza si se debe dar rienda suelta al dolor? Ponemos mordazas porque estamos por el dolor que se abre para gritar desaloja automáticamente una preciosa cantidad de dolor (C. R, pp. 76-77).

En la medida en que un sujeto intenta llevar a la práctica esta labor de tortura, obra con la idea de que es una tarea de alta responsabilidad, dedicación y de sacrificio. En la obra de Piñera tiene su correspondiente homólogo en ese policía acompañado de sus perros de presa que acorrala a un supuesto terrorista. Los maestros de la escuela son expertos en la violencia, en hacerse pasar por dioses punitivos, son unos verdugos que utilizan todas las formas de intimidación, las presiones psicológicas para conseguir esa “carne blanda, fofa” tan apreciada en la sociedad dictatorial.

Le habían puesto al alumno un bozal, y causaba el efecto de un animal acorralado. Pronto se generalizó el paso de hombre al estado de bestia. A medida que los neófitos iban siendo embozalados el silencio se volvía opresivo. [...] Al enfilear el corredor, sintió que sus orejas iban a estallar por el agolpamiento de la sangre. No había duda, desde ahora eran perros... De pronto recordó la expresión de Mármolo: “Sufrir en silencio” [...] ¿Quién podría gritar? Pasase lo que pasase, se aguantaría a pie firme... Su angustia se hizo tan intensa que sintió la necesidad de gritar, y todo cuanto logró fue un sonido semejante al estertor de un moribundo (C. R. pp. 69-71).

En la escuela de dolor de Mármolo, la primera cuestión que deben asimilar los neófitos es la de sentirse continuamente presionados,

viendo el dolor como única opción, sin salida posible. Atacando a los alumnos psicológicamente, les va empujando inevitablemente a una espiral de dolor que subconscientemente ellos buscarían; por tanto, el único fin será martirizarse sin remedio. De este modo, la presencia de un dios punitivo no sería necesaria, sino que el propio neófito se encargaría de establecer un castigo por él mismo y hacerse mártir de forma automática.

El disco contenía el texto siguiente:

¡Atención, René, atención! ¡René, René, una vez más: Atención!  
¿Podemos comenzar? Entonces, ¡atención! (Pausa larga) ¿Por qué no quiere? ¿No quiere porque no quiere queriendo o quiere porque quiere no querer? ¿Quiere queriendo o quiere no queriendo? ¿Cómo quiere? (Ruido) ¿Quiere que cesen los ruidos? No, usted es incapaz de querer, usted lo ha dicho, usted no quiere. Diga con nosotros: yo quiero, tú quieres, él quiere, nosotros queremos, vosotros queréis, ellos quieren. Dígalo ahora sin los pronombres: quiero, quieres, quiere, queremos, queréis, quieren. Repita, René, repita más rápido. Así. (La voz conjugaba el verbo a una fantástica velocidad.) ¡Atención!, René. “Quiero” lo llama. “Quiero” quiere hablarle. Repita con nosotros: Quiero. Ahora letra por letra: Q. U. I. E. R. O. (La voz repite “quiero”, como un murmullo, docenas de veces.) René, ¿está usted ahí? ¿Nos escucha? Sí, René escucha. No, René, no piense; nunca piense; sólo quiera, quiera, quiera...”. (La voz repite a gritos, acompañados de gong.) René, echado en la butaca, tendido en la cama o con la cara en el piso, lo escuchaba siempre. Tres días duraba este horror. [...] El disco empezaba de nuevo a la seis de la mañana y no paraba hasta la seis de la tarde. Se oía por un altavoz colocado en la alcoba y por otro en el baño, de modo que si René huía de Scila caía en Caribdis... (C. R, p, 87).

René se encontraba entre Scila y Caribdis, entre la espada y la pared, no había escapatoria posible, estaba destinado a pasar como todos los viajeros por ese mar abismal, por ese estrecho donde quedaban destrozados todos los navíos por terribles demonios<sup>235</sup>. Entre

---

<sup>235</sup> En la mitología griega, Cila y Caribdis se personalizaban en demonios de destrucción. Cila era el nombre de un saliente rocoso afilado contra el que los

este universo ficticio piñeriano y el nuestro aparecen singulares analogías. Algo hay en San Sebastián, y en René, su sucesor, que recuerda una cierta degradación moderna de la justicia. Si nos ceñimos a esta idea, la obligación de ser un mártir haría de San Sebastián (o de René en su caso) la víctima de dicha obligación sin culpa alguna, llegando a una injusticia que se comete en nombre de lo que se supone que es la ley divina. Allí donde la ideología descompone lo judicial, las parodias legales se multiplican suscitando comportamientos análogos al de los torturadores de la escuela de Mármolo. La tortura, en opinión de Ramón, el padre de René, es un hecho brutal pero necesario, algo que condiciona la existencia humana y es imprescindible para surcar los mares embravecidos de la vida. Aparece como uno de los métodos más crueles, más demolidores y aniquiladores de la vida, porque nos enfrenta con la propia impotencia, degradación y finitud. Y aunque sabemos que es inherente a la propia existencia, no siempre es soportable, admisible, y mucho menos previsible.

La tensión de los neófitos había llegado al máximo. Pero el médico y el profesor se enredaban más y más en sus cronómetros [...]. Una vez que el médico hizo mutis, los bajó, apagó el tocadiscos, sacó una botella y empinó el codo [...] Los neófitos, terriblemente excitados, empezaron a mugir revolviéndose en sus asientos. Entonces preguntó el profesor:

¿Incómodos, no?... es cuestión de adaptación. Hoy odian la mordaza. Dentro de una semana me la pedirán de rodillas. No podrán vivir sin ella (C. R, p. 74).

El neófito ideal para Mármolo tiene que aceptar el dolor de una forma resignada, debe desear el dolor, procurando su propia tortura,

---

barcos chocaban y se hundían. Caribdis era una suerte de remolino muy peligroso y poderoso. Una vez que el hombre quedaba atrapado en él, no lograba salir. Lo tragaba y lo destrozaba. Así que los términos eran peligros reales cuando se navegaba por el estrecho de Messina. Los barcos tenían que pasar entre ellos y solían acabar destrozados.

gozando de su propio martirio como del sufrimiento ajeno. Tiene que vivir el dolor como un deber más de la vida hasta llegar, incluso, a ver lo ineludible que resulta para la existencia apreciar lo melodioso y positivo del sufrir:

Un buen huidor puede causar mucho daño al enemigo. El que huye lo hace de dos cosas: de otro hombre como él, y de la confesión. Lo primero recibe el nombre de atentado; lo segundo, de tortura.

– ¿Tortura? – balbuceó René.

– En toda la línea –contestó Ramón fríamente–. Si ordené pintar el cuadro fue con el único objeto de hacerte comprender plásticamente tu destino.

– Pero soy yo mismo quien se tortura, padre.

– En efecto, eres tú quien se tortura. Es una manera de invitar a los otros a que lo hagan. ¿Quién, en medio de tantas flechas, resistiría la tentación de clavarte una más? Por ejemplo, yo (C. R., p. 35).

El ideal en el culto del dolor es llegar a la superación ascética de sí mismo y a la contemplación resignada de la realidad. En términos existencialistas, hemos de decir que el dolor, el sufrimiento y la tortura no son atributos o características de la vida, sino unos de los elementos que la constituyen en cuanto tal. A René nadie le puede sacar de la cabeza la concepción de considerar el sufrimiento como un castigo (divino o humano) del culpable. Siempre ha habido esta estrecha vinculación entre culpa y sufrimiento: si alguien sufría se interpretaba como el pago por la culpa de su pecado. El autor, cuando inicia la novela explicando la naturaleza en que se ha educado, crecido y formado René, nos intenta mostrar el sufrimiento que ha venido padeciendo sin una justificación razonable, dando a entender que el castigo sufrido es anormalmente superior a lo que debería soportar. La injusticia que sufre René no encuentra consuelo en la actitud de

Mármolo. Este se limita a preparar a sus alumnos neófitos para ser hombres modernos y como tales y según su concepción, para soportar unos padecimientos que no por desconocidos van a dejar de ser monstruosos. Los neófitos deben sufrir estoicamente. Joseph de Maistre ve siempre en la víctima ritual a una criatura “inocente”, que paga por algún “culpable”:

La hipótesis que proponemos elimina esta diferencia moral. La relación entre la víctima potencial y la víctima actual no debe de ser definida en términos de culpabilidad y de inocencia. No hay nada que ‘expiar’. La sociedad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, una víctima ‘sacrificable’, una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, los que ella pretende proteger a cualquier precio<sup>236</sup>.

La perplejidad ante el dolor dejó sus marcas en la cultura griega, y los estoicos cultivaron una relación de pasividad frente el dolor. En este sentido, “la civilización occidental se ha negado a ‘naturalizar’ el sufrimiento; más bien, ha intentado tratar el dolor como susceptible de control social o aceptarlo como parte de un esquema mental superior y consciente”<sup>237</sup>.

Pero es fácil caer en la idea de que con todo este sufrimiento el personaje llegará a ser un hombre ideal para un mundo moderno sustentado en las ideas del nihilismo. El hecho de que René se resigne al dolor y lo acepte como parte normal de su vida diaria nos hace sentir que está soportando un condicionamiento psicológico o sociológico, excluyendo la posibilidad de trascendencia. El existencialismo no

---

<sup>236</sup> Joseph de Maistre, *Eclaircissement sur les sacrifices*, citado en René Gerard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983, p. 12.

<sup>237</sup> Richard Sennett, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid. Alianza, 1997, p. 28.

conforta puesto que aborrece el dolor, y lo ve innecesario para la vida; es más, parece más lógico decir que en el existencialismo, estas situaciones de dolor impuesto y tortura sin razón deben ser objeto de reproche social, que a pesar de estar humanamente rechazada, no por ello dejan de existir, puesto que es la misma sociedad la que lo establece como mecanismo para la subsistencia del grupo social. Encontramos en Emmanuel Levinas una buena justificación y una razonable explicación a este fenómeno humano:

El sufrimiento templaría el carácter del individuo. Sería necesario para la teleología de la vida comunitaria, en donde el malestar social es una llamada de atención útil para el bienestar del cuerpo colectivo. Esta utilidad social del sufrimiento es necesaria para las funciones pedagógicas del Poder en materia de formación, dirección y represión. ¿No es cierto el temor al castigo el comienzo de la sabiduría? ¿No es cierto que imaginamos que los sufrimientos, cuando se sufren como sanciones, regeneran a los enemigos de la sociedad del hombre? Es esta, en verdad, una teleología política fundada en el valor de la existencia, en la perseverancia de la sociedad y del individuo en el ser, en su bienestar admitido como último y supremo<sup>238</sup>.

La sociedad moderna propicia una exaltación del sufrimiento hasta el punto de generar un ser resentido. Participando de las ideas de Nietzsche, Pascal Bruckner comparte la opinión de quienes afirman que el hombre actual, al manifestar su debilidad o angustia, ejerce cierta *influencia de poder* en quienes se compadecen de él. Detecta que la sociedad occidental produce “un nuevo modelo humano, mezquino, canijo, y que se define por el consentimiento a su debilidad, la afición a renegar de sí mismo, a retirarse de la vida”. De tal forma que:

---

<sup>238</sup> Emmanuel Levinas, *Entre nosotros: ensayos para pensar en otro*, Valencia, Pre-textos, 1991, pp. 113-114.

El sueño supremo consiste en convertirse en mártir sin haber sufrido nunca más desgracia que la de haber nacido. En nuestras latitudes el individuo se concibe a sí mismo por sustracción: quitando los poderes, las iglesias, las autoridades y las tradiciones hasta quedar reducido a ese soporte minúsculo, el Yo, independientemente de todos y de todo, aislado, aligerado pero también infinitamente vulnerable. Solo frente al poder del Estado, frente a ese gran Otro que es la sociedad, inquietante, inmensa, incomprensible, se asusta de verse reducido a sí mismo. Sólo le queda entonces un recurso que hacer: rehacer su sentido a partir de sus heridas, que amplifica, que engrandece con la esperanza de que le confieran una cierta dimensión y de que por fin se ocupen de él<sup>239</sup>.

A diferencia de la escuela de Mármolo, los fines que sigue Bruckner son los del encuentro con un hombre ya de por sí automenospreciado; sin embargo, Piñera entiende la vida de otra manera: curtir a la persona en el dolor para estar adaptado a ella y sufrir porque debe resignarse si quiere encajar en la sociedad. A la luz de estas dos posiciones, parecería que parten de una contraposición; sin embargo, ambas son complementarias:

De modo que el fenómeno mismo del sufrimiento, en su inutilidad es, en principio, el dolor de los otros. Para una sensibilidad ética –que se confirma en la inhumanidad de nuestro tiempo y contra ella–, la justificación del dolor del prójimo es ciertamente el origen de toda inmoralidad. Acusarse sufriendo *es*, sin duda, la recurrencia propia del yo a sí mismo. Quizá por ello el para-otro –la más directa relación con los demás– es la más profunda aventura de la subjetividad, su intimidad última. Pero esta intimidad tiene que ser discreta. No puede ofrecerse como ejemplo ni narrarse como discurso edificante. No podría convertirse en predicación sin pervertirse<sup>240</sup>.

En esta escuela que tiene como lema “sufrir en silencio” es donde se adoctrina y se tortura al neófito René. Con este lema, parece

---

<sup>239</sup> Pascal Bruckner, *La tentación de la inocencia*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 144.

<sup>240</sup> Emmanuel Levinas, op. cit., p. 122.

inevitable pensar que la idea que Mármolo quiere ofrecer es la de: “Sufro, luego valgo”. El protagonista, “el niño sensible y afeminado”, aprenderá, paulatinamente, a aclimatarse a esas esferas tan impropias para la humanidad, a desconfiar de las falsas seguridades de su mundo infantil, a reflexionar sobre la idea del aprendizaje del dolor<sup>241</sup> y, por último, a aprender sufriendo a obedecer. René tuvo que coger ese tren que le lleva al sufrimiento del pasado y que, precisamente, no deja de ser un sufrir presente y un futuro terrible. En esa medida, viaja nietzscheanamente al centro neurológico de su época, a la enfermedad histórica<sup>242</sup>. Se ha viajado de golpe del orden sereno de la infancia e inocencia a una violenta contemporaneidad que ya es del todo la nuestra. Y viaja a la enfermedad de su siglo –el nihilismo– y de la existencia en general; viaja a “la escuela de Mármolo”, a ese lugar ilusorio donde el dolor no tiene significado y sin embargo, constituye la esencia de nuestra realidad, nuestra única vía de conocimiento. El viaje de René comienza por la esperanza e ilusión, pero concluye en un angustioso y fulminante desastre<sup>243</sup>. Nos traslada a ese lugar oculto

---

<sup>241</sup> La literatura griega juega con los términos pathos (sufrir) y mathós (comprender) para referirse al aprendizaje por el sufrimiento. Nietzsche, que participa de algunas claves del pensamiento helénico, formuló este pensamiento en las siguientes expresiones “si el hombre ve hondo la vida, también ve hondo en el sufrimiento”, “la capacidad de sufrimiento casi define la calidad del ser humano”. Citado en Kasper Walter, *El Dios de Jesucristo*, Salamanca, Sígueme, 1990, p. 108.

<sup>242</sup> Así como lo había observado Nietzsche, los modernos tienen la enfermedad de la historia. Se convencen de que están desligados del pasado porque se preparan para las circunstancias del futuro; el problema reside en que para prepararse se basan en los hechos del pasado, y por tanto ese desligamiento es incierto. “La reconstitución histórica y el arcaísmo son dos de los síntomas de la incapacidad de los modernos para eliminar lo que sin embargo deben eliminar para tener la impresión de que el tiempo pasa” Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos*, op. cit., p. 105.

<sup>243</sup> La angustia implica una reflexión del tiempo: no nos angustia el presente, sino lo pasado o lo venidero. La angustia es un elemento esencial del desastre: “Estamos al borde del desastre sin poder ubicarlo en el porvenir; más bien es siempre pasado y, no obstante, estamos al borde o bajo la amenaza, formulaciones



que, paradójicamente, es lejano justo por su inquietante proximidad. El autor relata:

René se levantó a las cinco de la madrugada para hacer sus preparativos de viaje. Pasó parte de la noche cavilando dónde lo llevaría su padre. Le había preguntado a Alicia y ésta le confesó que lo ignoraba, aunque a juzgar por el equipaje que Ramón había dispuesto, no se trataba de un viaje al doblar la esquina, pero ella pensaba que Ramón estaría de vuelta en el mismo día o cuando más al siguiente (C. R, p. 49).

En esta cita podemos ver que en un principio la esperanza e ilusión por el viaje pronto se tornará en desesperación, en una auténtica dialéctica entre el dolor y el sufrimiento.

Para entender con profundidad uno de los temas implícitos de Piñera en esta novela, debemos imaginar una línea imaginaria del tiempo. Piñera trata de establecer una repetición del tiempo mesiánico (concepto acuñado por Latour), por el que establecemos una sola Historia: progreso, desarrollo, modernidad (y sus imágenes negativas: estancamiento, subdesarrollo, tradición), que establecerían lo que Latour llamaría tiempo lineal. Sin embargo, esta repetición del tiempo mesiánico es inaceptable, puesto que únicamente seleccionamos aquellos elementos pertenecientes al pasado y luego los pertenecientes al presente para determinar equivocadamente que ambos son iguales, mientras que lo cierto es que sólo son las personas las que se remiten al pasado, pero eso no significa que el tiempo se repita.

---

éstas que implicarían el porvenir si el desastre no fuese lo que no viene, lo que detuvo cualquier venida. Pensar el desastre (suponiendo que sea posible, y no lo es en la medida en que presentimos que el desastre es el *pensamiento*), es ya no tener más porvenir para pensarlo”. Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1987, p. 9.

La idea de una repetición idéntica del pasado (tiempo mesiánico) y la de una ruptura radical con todo pasado (tiempo lineal) son dos resultados simétricos de una misma concepción del tiempo. No podemos volver al pasado, a la tradición, a la repetición, porque esos grandes campos inmóviles son la imagen invertida de esa tierra que hoy ya nos está prometida: la fuga hacia delante, la revolución permanente, la modernización. ¿Qué hacer si no podemos ni avanzar ni retroceder? Desplazar nuestra atención. Jamás avanzamos ni retrocedimos. Siempre seleccionamos activamente elementos pertenecientes a tiempos diferentes<sup>244</sup>.

En la escuela de Mármolo –lugar insólito carente de significado y al mismo tiempo repleto de sentido– el aprender del sufrimiento implica una profunda angustia, un vacío enorme, una gran “Nada” compatible con los ritmos ordenados y las aspiraciones de la vida moderna. La experiencia del dolor que se busca, en la que se forma y en que se educa, nos deja impasibles e implica nuestra transformación, es la enfermedad del siglo. Reacios a “sufrir” sus “cuerpos”, estos neófitos son la encarnación neurótica de una ocultación de la Nada que, a la postre, terminará en un pensamiento angustioso e indefinido. Tal como ha observado Maurice Blanchot, nos encontramos frente a un enigma, frente a ese vacío abismal:

El desastre no es sombrío, liberaría de todo si pudiese relacionarse con alguien, se le conocería en términos de lenguaje y al término de un lenguaje por una gaya ciencia. Pero el desastre es desconocido, el nombre desconocido que, dentro del propio pensamiento, se da a lo que nos disuade de ser pensado, alejándonos por la proximidad. Uno está solo para exponerse al pensamiento del desastre que deshace la soledad y rebasa cualquier pensamiento, en tanto afirmación intensa, silenciosa y desastrosa del exterior<sup>245</sup>.

---

<sup>244</sup> Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos*, op. cit., p. 114.

<sup>245</sup> Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, op. cit., pp. 12-13.

Partir del sufrimiento, de la tortura, hacer de ella un medio de *lucha, poder y/o salvación*, equivale a abandonar los refugios de la razón, del deber, de la humanidad... En el fondo son meras huidas existenciales de lo realmente importante: el enfrentamiento con el hecho desnudo de estar ahí: meros espectadores de cómo se construyen y se destruyen sus mundos.

Tratando otro de los temas centrales de *La carne de René*, Piñera trata de iniciar al lector en el dolor con René como modelo. Para ello, utiliza la infantilización y la victimización<sup>246</sup> del personaje, para instruirle como si de un neófito de la vida se tratase. Así pues, las figuras de Ramón, Mármolo y Cochón resultan importantes, como si Piñera estableciese que el Padre, el director de la escuela y el predicador de la Iglesia son aquellos que nos inculcan dicha educación enfermiza. A pesar de estar en contra de dicha idea, como constituyen el poder autoritario de una sociedad, no podemos hacer más que doblegarnos ante él.

Desde la antigüedad, la historia ha ido mostrándonos diversos testimonios de la tortura, esta práctica se ha reforzado a medida que se afirmaba la identidad humana. Pero ¿cuál es el objetivo de la tortura? ¿El de demostrar el valor individual y medir la capacidad de resistencia física del neófito? Si observamos los contextos normales en los cuales,

---

<sup>246</sup> “La victimización es el recurso del que, presa del miedo, se construye en objeto de compasión en vez de afrontar lo que le atemoriza. Tratar de eliminar el sufrimiento a toda costa significa agravarlo, obsesionarse con un mal que se extiende sin cesar a medida que se lo persigue. Entre la resignación en la desgracia, que fue el aborrecible mensaje de las clases dirigentes y de la Iglesia en el siglo XIX, y nuestra loca alegría al más mínimo dolor, hay tal vez menos diferencia de lo que se cree: un mismo fatalismo nos impulsa en ambos casos; a la renuncia en el primero y a la desposesión en el último a través del recurso a todo tipo de intercesores que presuntamente nos protegerán de cualquier daño”, Pascal Bruckner, *La tentación de la inocencia*, op. cit., p. 145.

por ejemplo, se le obliga al neófito a someterse a dolorosas mutilaciones del cuerpo, como ocurre en los rituales de iniciación de diversas sociedades, podemos terminar considerando el dolor y la tortura no como una forma somatizada de crítica social, sino como el medio a través del cual la sociedad integra a sus miembros en una única comunidad moral. En un conocido ensayo Pierre Clastres examinó las prácticas de lo que designó como “tortura” en las sociedades primitivas. El antropólogo afirma que estas prácticas se refieren a los *ritos del pasaje* mediante los cuales una persona joven entra en la edad adulta. Esos ritos son, por tanto, parte del ciclo normal de rituales prescritos para los varones jóvenes:

Estos rituales de iniciación constituyen a menudo un eje esencial en relación con el cual se ordena en su totalidad la vida social y religiosa de la comunidad. Es el cuerpo que la sociedad designa inmediatamente como único espacio propicio para llevar el signo de un tiempo, la huella de un pasaje, la asignación de un destino. ¿A qué secreto inicia el rito que, por un momento, toma completa posesión del cuerpo iniciado? Proximidad, complicidad del cuerpo y del secreto, del cuerpo y de la verdad que revela la iniciación: reconocer eso que conduce a precisar la interrogación. ¿Por qué es necesario que sea el cuerpo individual el punto de reunión del *ethos* tribal, por qué el secreto sólo puede ser comunicado mediante la operación social del rito sobre el cuerpo de los jóvenes? El cuerpo se marca mediante la adquisición de un saber, ese saber se inscribe sobre el cuerpo. Naturaleza de ese haber transmitido por el rito, función del cuerpo en el desarrollo del rito: doble cuestión en la que se resuelve la del sentido de la iniciación<sup>247</sup>.

Ahora bien, ¿cuándo el dolor llega a ser tortura? En su sentido ordinario, torturar a una persona es infligirle un sufrimiento continuo e intenso para castigarla, intimidarla u obtener información. Cuando es cometida por agentes del estado, la tortura adquiere un carácter

---

<sup>247</sup> Pierre Clastres, *La sociedad contra el estado*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1978, pp. 157-158.

político, opera como una herramienta de control político mediante el sufrimiento. Es un recurso de poder para amedrentar, someter y destruir la capacidad de resistencia de los ciudadanos que se oponen al régimen de ocupación o gobierno. En definitiva, torturar supone infligir una gran dosis de dolor o sufrimiento, tanto físico como psicológico. Es destruirla sistemáticamente, reducirla a la locura. Así lo registra Todorov en su *Miedo a los bárbaros*:

Para que un acto sea una tortura [...] debe infligir un dolor difícilmente soportable. El dolor físico que se califica como tortura debe ser de intensidad equivalente al dolor propio de heridas físicas graves, y que conlleva la incapacidad de órganos, el deterioro de funciones corporales o incluso la muerte. Para que el dolor o el sufrimiento psíquico se califique como tortura [...] debe proceder de un daño psicológico significativo, de duración significativa, es decir, prolongarse durante meses, incluso años<sup>248</sup>.

Es preciso que el sufrimiento tenga un público para que sea verdaderamente humillante, degradante. Las torturas y vejaciones se llevan al extremo en el libro de Piñera cuando tienen lugar delante de los familiares de los humillados. Vivimos en una “sociedad del espectáculo”, donde toda situación es convertida en espectáculo a fin de que sea real, interesante, divertida. Los sufrimientos que más a menudo se consideran dignos de ser presenciados son los que se entienden como resultado de un hecho castigable para así dejar salir la ira humana. Al individuo actual no le causa ningún malestar presenciar escenas violentas, ver imágenes de sufrimiento. En este sentido, Edmundo Burke advirtió que al sujeto moderno le gusta ser espectador

---

<sup>248</sup> Tzvetan Todorov, *Miedo a los bárbaros*, op. cit., p. 168.

del sufrimiento: “Estoy convencido de que nos deleitan, en no poca medida, los infortunios y sufrimientos de los demás”<sup>249</sup>.

En una tortura, el verdugo y la víctima comparten el mismo espacio común, se hallan siempre próximos: el que causa dolor y el que lo siente. Es imposible afirmar, a ciencia cierta, que el dolor es únicamente real para quién lo experimenta. Mientras para cualquier otro (el espectador) es irreal, permanece desconocido e invisible. Para “infligir deliberadamente sufrimiento a un ser igual que nosotros es preciso ponerse mentalmente en su lugar, una capacidad más desarrollada en los humanos que en cualquier otra especie. Aunque la encontramos rudimentariamente en los primates, sólo los seres humanos alcanzan hasta ese punto la toma de consciencia de la consciencia del otro, e imaginan lo que el otro imagina”<sup>250</sup>.

El sujeto hoy en día parece ser un poco menos sensible o un tanto indiferente con respecto al dolor ajeno, debido a que nos vemos continuamente sometidos a un constante bombardeo de imágenes violentas en los medios de difusión. La conclusión de Todorov es que el que inflige dolor empatiza con el torturado, no como cuando el que sufre dolor es un tercero ajeno o desconocido y no somos nosotros el verdugo. El miedo entra en el sujeto cuando las imágenes que contempla no le son ajenas. Si el dolor que contemplamos o infringimos puede recaer en nosotros, nos provoca miedo. Sontag describe esta relación entre el que sufre y el espectador, en estos términos:

---

<sup>249</sup> Edmund Burke, *Investigación filosófica sobre el origen de nuestra idea acerca de lo bello y lo sublime*, Citado en Susana Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana, 2003, p. 113.

<sup>250</sup> Tzvetan Todorov, op. cit., p. 166.

La imaginaria proximidad del sufrimiento infligido a los demás que suministran las imágenes insinúa que hay un vínculo a todas luces falso, entre quienes sufren remotamente, [...] y el espectador privilegiado, lo cual es una más de las mistificaciones de nuestras verdaderas relaciones con el poder<sup>251</sup>.

La empatía que siente el torturador con el torturado puede verse de forma diferente cuando el torturador ha sufrido antes dicho dolor. Lo que el torturador siente no es ya el dolor del otro a partir del sentimiento de alguien que no ha sufrido (la primera idea sería la de remordimiento), sino que parece intentar inculcar al torturado el dolor que él sufrió previamente. Intenta, mediante el dolor, que el sufridor empatee con el torturador. De forma inconsciente esta sería la idea básica de la escuela de Mármolo. El núcleo de la idea de la escuela del dolor se encuentra en esta función. Puede que por el tormento sufrido por el torturador, la posición que en este momento ha adquirido le confiera una posición de poder del que ahora se vanagloria. Con esta idea, ahora el torturador se aparta de la idea de Todorov porque en mente tiene el sentimiento de poder, olvidando la finalidad concreta por la que está impartiendo el castigo. No trata de educar en el dolor, sino que provoca el dolor que antes le habían causado a él por el simple hecho de poseer el poder para hacerlo. El torturador, tras haber sido herido, degradado y humillado por la agresión, puede ahora humillar a su vez a aquellos que considera sus agresores y recuperar su autoestima. Cochón, el predicador del dolor en la escuela de Mármolo, parece cumplir esta expectativa y, a su vez, él también tiene sus motivos para infligir dolor y practicar su venganza contra los neófitos:

---

<sup>251</sup> Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 118.

El predicador era un enano regordete, al que daba aspecto de fardo un camisón de dormir. Apenas medía un metro. Su cara, aunque endurecida por los años y los excesos, era de un niño. Su mayor ambición había sido dedicarse al servicio de Dios, pero su exigua estatura fue una barrera infranqueable entre él y la Iglesia. Ninguna Orden quiso admitirlo en su seno. [...] Mármolo lo descubrió en un mercado, metido en una cochiguera, lamentándose de su mala estrella. [...]. En verdad, resultó un hallazgo. Lo que hasta ese momento faltaba a la escuela fue servido a maravilla por el enano. Su venganza contra la Iglesia que lo había rechazado superó en crueldad todas las crueldades intelectuales (C. R. p. 93).

Tal como afirma Todorov, en la tortura se establece una relación de poder sobre el otro. El causar dolor supone una sumisión total del otro y una obliteración de su libertad individual. Es por ello que, cuando se tortura, el torturador siempre quiere mantener cierto poder que le haga sentirse omnipotente. En relación a esto, la presencia de espectadores que sean cercanos al torturado se hace imprescindible, puesto que alimenta su ego el saber que la empatía que sienten los espectadores por la víctima le colocan en una posición superior (como si fuera una analogía de ser supremo o Dios).

Reducir al otro al estado de total impotencia da la sensación de poder supremo. Y esta sensación la da mucho más la tortura que el asesinato, que no dura, dado que una vez muerto, el otro se convierte en un objeto inerte y ya no permite la alegría de triunfar totalmente sobre la voluntad del otro sin que por eso deje de existir. [...]. Por el contrario, violar a una mujer delante de su marido, sus padres o sus hijos, torturar a un niño delante de su padre producen una ilusión de omnipotencia, una sensación de alcanzar la soberanía absoluta. Transgredir así las normas humanas hace sentirse más próximo a los dioses<sup>252</sup>.

---

<sup>252</sup> Tzvetan Todorov, op. cit., p. 181.



La tortura debe dejar cicatrices, pero tan sólo para recordarle a la persona el camino que ha tenido que llevar para alcanzar lo que la sociedad quiere que alcance. Es por ello que lo que le exigen al iniciado en la tortura es callarse el dolor, no dejar salir un lamento o grito (por ello la operación de la mordaza tiene tanto significado para la escuela de Mármolo), y subsistir al sufrimiento como muestra de su iniciación. De este modo Piñera alude al dolor bajo mordaza como un modo de represión del lenguaje, como analogía de la opresión de un régimen totalitario sobre la sociedad<sup>253</sup>.

A este respecto, las cicatrices y la tortura deben ser mostradas como señal de que se ha superado la prueba social, pues la sociedad requiere de esta prueba. Clastres señala:

Un hombre iniciado es un hombre marcado. El objeto de la iniciación, en su momento de tortura, es marcar el cuerpo: en el ritual iniciático la sociedad imprime su sello en el cuerpo de los jóvenes. Ahora bien, una cicatriz, una huella, una marca son imborrables. Inscritas como permanecen, en la profundidad de la piel, ellas testimoniarán para siempre, eternamente, que si el dolor sólo puede ser un mal recuerdo, se experimentó sin embargo en el temor y el temblor. La marca es un obstáculo para el olvido, el mismo cuerpo lleva impresas las huellas del recuerdo, el cuerpo es una memoria<sup>254</sup>.

Clastres da un paso más allá en cuanto a las cicatrices se refiere, establece que estas marcas no muestran un valor pasado del que tenemos que recordar, sino que a causa de dichas heridas surge en nosotros un remanente de la sociedad. Aquellos que intentan olvidar la

---

<sup>253</sup> Una de las dimensiones del dolor es su capacidad de resistirse al lenguaje e incluso destruirlo. El dolor comienza monopolizando el lenguaje, el convertirse en su único tema. Consigue reducir el sonido humano a la queja y, en la medida en que aumenta su intensidad y duración, acaba destruyendo toda verbalidad reemplazándola por el grito y, finalmente, el silencio.

<sup>254</sup> Pierre Clastres, *La sociedad contra el estado*, p. 160.

iniciación se ven revocados a la memoria, puesto que permanece en ellos y establece un vínculo con los demás iniciados: la marca querrá decir que el individuo es ahora de “los nuestros, no olvidarás”. Veamos como lo expone Clastres:

Medir la resistencia personal, significar una pertenencia social: tales son las dos funciones evidentes de la iniciación como inscripción de marcas en el cuerpo. ¿Pero es verdaderamente todo lo que debe retener la memoria adquirida con el dolor? ¿Hay que pasar realmente por la tortura para recordar siempre el valor del yo y de la conciencia tribal, étnica, nacional? ¿Dónde está el secreto transmitido, dónde está el saber revelado?<sup>255</sup>

Emile Durkheim apoya esta idea de marcar la carne y dejar una cicatriz como un símbolo de pertenencia a una sociedad, quizás él lo tome como algo simbólico, pero en esencia tratan el mismo tema: para que un hombre muestre a la sociedad sus creencias totémicas (idea acuñada por este autor), lo debe llevar inscrito en su carne. Así se puede establecer su vínculo con la sociedad:

Hasta ahora, con todo, se nos ha presentado [el tótem] como relativamente extraño al hombre; pues tan sólo lo hemos visto representado sobre las cosas. Pero las imágenes totémicas no se reproducen tan sólo sobre las paredes de la casa, los flancos de las canoas, las armas, los utensilios y las tumbas; se los encuentra sobre el mismo cuerpo de los hombres. Estos no ponen tan sólo su blasón sobre los objetos de su posesión, sino que también lo llevan sobre su persona; aparece impreso en su carne, forma parte de ellos mismos, e incluso este modo de presentación es, con mucho, el más importante<sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> *Ibíd.*, p. 161.

<sup>256</sup> Emile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal, 1992, p. 107.

El dolor y la tortura tienden a expulsar de la conciencia cualquier contenido intelectual, emocional y perceptivo, reducen la conciencia humana hasta el punto de que el hombre se convierte prácticamente en una bestia. Una bestia es más fácil que controlar en una sociedad que una persona. Esta concepción de bestia no sólo afecta al individuo social sino también al torturador, puesto que es el modelo ideal de sujeto sumiso de la comunidad. Todorov apoya esta idea cuando afirma:

La tortura es condenable no sólo porque no logre los resultados que se esperan de ella, sino ante todo porque es un atentado inadmisibles contra la idea misma de la humanidad. Es el indicio más seguro de la barbarie, de ese punto de extremo del comportamiento humano que nos hace despreciar la humanidad del otro. Una vez más, a este respecto la tortura es más grave que el asesinato, ya que torturando no me limito a eliminar al que me molesta, sino que su sufrimiento, su exclusión de la humanidad me producen satisfacción, y esa alegría se prolonga mientras el otro siga vivo. La tortura deja una marca indeleble en el torturado, pero también en el torturador<sup>257</sup>.

Tampoco podemos olvidar entonces la función de la escritura. Según Clastres existe una relación intrínseca entre la escritura, la ley y el cuerpo. La ley como ley social, sobre la cual el hombre debe actuar y no contradecirse. La subyugación del hombre a dicha ley viene marcada por la escritura, ya que ésta permanece inmutable, a diferencia de las palabras dichas a viva voz. Simbólicamente esta escritura en el cuerpo, como las cicatrices en el cuerpo de René, apoya la idea de Piñera de que la pertenencia a un grupo rompe con la idea de división, configurando una única sociedad indivisible.

---

<sup>257</sup> Tzevetan Todorov, op. cit., p. 182.

La ley inscrita en el cuerpo señala el rechazo de la sociedad primitiva a correr el riesgo de la división, el riesgo de un poder separado de ella misma, de un poder que se le escaparía. La ley primitiva, cruelmente enseñada, es una prohibición de la desigualdad, de la que cada uno guardará memoria. Siendo la misma substancia del grupo, la ley primitiva se hace substancia del individuo, voluntad personal de cumplir la ley<sup>258</sup>.

Por lo mismo, la marcación es un acto ritual acompañado de determinadas ceremonias. Las imágenes son en efecto poco habituales y hasta intolerables para un alma sensible: el neófito debe desnudarse, arrodillarse como ese animal obediente<sup>259</sup>, con el rostro vuelto hacia arriba y con la mirada extática como la de cualquier *San Sebastián* del Renacimiento italiano, preparado para ser marcado ante las miradas divertidas de padres, madres, profesores, etcétera. La marcación no se hace a escondidas, en privado, sino todo lo contrario. En definitiva, se percibe como algo digno de mostrar y celebrar. Los maestros y el resto de los familiares no tienen la impresión de estar llevando a cabo actos dignos de reproche, y es evidente que no se trata de desviaciones sádicas individuales sino colectivas. La canalización, incluso la valorización positiva de la tortura por parte de los padres es sorprendente:

En formación de semicírculo vieron a los neófitos, desnudos y arrodillados. [...] Damas y caballeros: va a marcarse la primera res. Si su carne sufre la prueba sin prorrumpir en gritos o en un gemido, la reconoceremos apta para el servicio del dolor. Mencionó el nombre del neófito que ocupaba el primer sitio a la derecha en el semicírculo. Como movido por un resorte, el neófito se paró y llegó junto a Mármolo. En vez de ponerse de frente, le dio el trasero. [...] Haberse mantenido por largo rato en actitud angélica, para adoptar

---

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>259</sup> Emile Durkheim afirma lo siguiente: “Cada individuo está pues en posesión de una doble naturaleza: en él coexisten dos seres, un hombre y un animal”, *op. cit.*, p. 125.

de súbito la posición de la bestia, era el colmo del misterio (C. R, pp. 121-123).

El pacto realizado con la sociedad responde a la marcación en la carne de lo que sería un “juramento a la ley social”, y que si el sujeto no la realiza de forma aceptada por el resto de la multitud, resulta inefectiva, o mejor dicho, ofensiva a ojos de los demás. Piñera establecía esta misma idea con respecto a la analogía con la homosexualidad de su protagonista, ya que esta inclinación sexual tiende al menosprecio y a la marginación por parte de los demás. En la escuela de Mármolo, la iniciación es únicamente para los hombres heterosexuales, pues este rito está únicamente dirigido a los verdaderos hombres.

La muestra más clara de ello se da cuando René realiza la ceremonia de iniciación, pues podemos observar la importancia para los padres de este rito. Cuando René deja escapar un grito, esto supone una ofensa para los demás iniciados, y es motivo de burla de los padres de éstos. Piñera señala con cierta sorna que esto suponía una falta de virilidad, haciendo una burla sobre lo que suponía equivocarse en el rito.

Con el hierro candente en alto miró a Mármolo pidiéndole la venia, y acto seguido marcó el trasero de su hijo, en medio de un silencio de muerte. Pero no contaban con la rebeldía de René. Un alarido escapó de su boca y rompió el silencio.

–De acuerdo con el reglamento de la escuela la marca es nula– dijo Mármolo–. La presa ha gritado.

–De acuerdo con el reglamento, pero he marcado a René y prescindo del grito. Desde ahora soy su maestro. Con gritos o sin gritos haré florecer su carne.

Se lo echó en los brazos e hizo señas a Alicia de seguirlos. Una de las madres les cerró el paso.

– Esa carne no sirve. Póngala a jugar con las muñecas.  
Una risotada general acogió la observación. Ramón la apartó suavemente y buscó la salida (C. R, p. 127).

Existe una teodicea atea en nuestro autor que ve el dolor y el sufrimiento como medios necesarios para hacernos más fuertes y perseverantes. Para Piñera, el dolor y el sufrimiento podrían ser el medio para buscar el sentido de la vida, sin embargo, se ha convertido en un fin en sí mismos. Al convertir el medio en el propio fin, al buscar el sufrimiento propio continuamente, nunca alcanzaríamos la plenitud, puesto que siempre se podría sufrir más, y se prolongaría esta búsqueda indefinidamente. Por el contrario, al buscar únicamente el dolor se roba sentido a la necesidad de vivir, y se contradice, paradójicamente, con la idea de seguir viviendo. Puesto que vivir para seguir sufriendo no parece una razón lógica por la que subsistir. En Piñera lo importante no es buscarle sentido a la vida sino aprender sufriendo por qué no lo tiene. La vida no tiene sentido y el dolor y el sufrimiento no contribuyen a crearlo.

El dolor y el sufrimiento por la tortura son términos ajenos a la dignidad de la persona. Un individuo sólo pierde la dignidad cuando sus acciones van en contra de sí mismo. La tortura crea heridas y cicatrices, pero la dignidad sólo la puede romper la misma persona, y es lo que el torturador busca. Tan sólo se puede sentir completamente superior al sufridor cuando éste se doblaga a merced del torturador, es decir, se somete, y para ello se despoja de su dignidad con la idea de que así ya no sufrirá más. Una de las características de la modernidad es que los individuos anhelan convertirse en imágenes heroicas, como el San Sebastián del óleo del Renacimiento. La realidad ha abdicado,

solo hay representaciones, espectáculos. Suponer que cada cual es un espectador y que el verdadero dolor no existe o es dominado porque se ha trabajado para anularlo, supone un triunfo para el hombre moderno. El objetivo es convertirse en nuestros propios acusadores y verdugos, tomar el dolor como una pena que nos imponemos a nosotros mismos.

### 3.1.3.- La dignidad y el cuerpo

Siento vergüenza de tener cuerpo.

Plotino

A lo largo de la historia los autores se han cuestionado la realidad personal del hombre y muchos de ellos han configurado una dualidad entre el cuerpo y el alma. No conciben la una sin la otra, diferenciándolas de tal manera que postulan dos entes distintos sobre un mismo ser. Piñera también ha mostrado en sus textos esta dualidad. No obstante, a pesar de que muchos autores comparten la existencia de una dualidad, no todos la defienden de la misma manera. Nuestro punto de partida será Plotino, utilizando el intertexto con el que hemos abierto este apartado como base para las diferentes interpretaciones sobre la dualidad que varios autores han expuesto. Las dos posiciones más claras sobre la interpretación de “siento vergüenza de tener cuerpo” son:

- Renegar del cuerpo hasta sentir horror de tenerlo.
- Adorar el cuerpo hasta la fascinación.

#### a) *Renegar del cuerpo*

Esta postura sostiene que el ser humano no requiere del cuerpo para determinarse. Renegar del cuerpo sería una especie de liberación personal y no estar sujeto a las ataduras terrenales ni a los límites físicos que se nos imponen. El hombre es una realidad viva y corpórea, capaz de encontrarse consigo mismo y con los otros. En este encuentro psicosomático se cuestiona a sí mismo y conforma su personalidad.



Muchos son los autores que cuestionaron la relación entre estas dos entidades, cuerpo y alma. La podemos ver en Thomas Mann, autor de *La Montaña mágica*, por ejemplo, quien pone en un nivel superior a la mente aunque considera el cuerpo-alma como binomio inseparable; están en permanente enfrentamiento del que si abusamos, maltratamos y perjudicamos nuestro cuerpo, el resultado sería el maltrecho de nuestra alma:

Por grande que sea mi rechazo al ver que se opone al cuerpo una especie de sospechoso constructo mental, de fantasma, al que llaman ‘el alma’, considero que en esta dualidad entre el espíritu y el cuerpo, el cuerpo es el principio malo y diabólico, en tanto el cuerpo es naturaleza, y la naturaleza (entendida como antítesis del espíritu, de la razón, ¡repito!) es mala; es engañosa y nefasta. [...], cuando, algún día, el noble orgullo humanista tome conciencia de que la indisoluble vinculación del espíritu al cuerpo, a la naturaleza, es una humillación y un insulto. [...] Son absurdas (las palabras) si usted quiere. Pero el absurdo es la mayor honra del intelecto, y nada puede ser, en el fondo, más mezquino que tachar de absurdo el hecho de que el espíritu quiera defender su dignidad frente a la naturaleza y se niega a rendirse ante ella<sup>260</sup>.

Con esta cita, Thomas Mann advierte que la diferencia entre el binomio es más complicada de lo que parece. En tanto que el cuerpo no supone más que el aspecto negativo que influye en el “espíritu” o constructo mental, nos da a entender entonces que en la relación estrecha entre ellos, cuanto más peso tiene el cuerpo, mayor degradación para la dignidad del espíritu. Por ello, en la última parte del párrafo nos advierte de que apoyar a la razón y defenderla como lo más importante del hombre sería lo conveniente, puesto que la razón configura la parte noble de la dualidad.

---

<sup>260</sup> Thomas Mann, *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 2005, pp. 360-361.

Más allá va Kafka, un existencialista y explorador del absurdo, quien considera el cuerpo aborrecible, repugnante hasta tal punto que tan sólo ensalza la importancia del alma. Ejemplo claro sería el envío del cuerpo al campo mientras que él se queda acurrucado en la cama, argumento desarrollado en *Preparativos de una boda en el campo*. Ahí es donde anticipa la transformación y caída de Gregorio Samsa a un nivel inferior de la vida orgánica, el protagonista es sometido a una regresión zoológica, es un escarabajo.

Bajo la idea de la regresión a un escarabajo, Kafka establece la idea esencial de *La metamorfosis*: El hombre pierde la conciencia de sí y se transforma en escarabajo. La pérdida del cuerpo no supone ningún ataque a la dignidad de la persona, ya que para el autor checo, la conciencia se mantiene intacta y es la base de apoyo a la dignidad.

Todos los que quieren torturarme y que ahora han ocupado por completo el espacio a mí alrededor, serán rechazados paulatinamente por el benévolo transcurso de estos días, sin que tuviera ayudarlos siquiera en lo más mínimo. Y yo puedo, como resulta natural, permanecer débil y estar callado y dejar que se haga todo conmigo y a pesar de esto todo tiene que salir bien, sólo por los días que van transcurriendo. [...] Ni siquiera una vez necesito ir yo mismo al campo, no es necesario. Envío mi cuerpo vestido. Si se tambalea hacia fuera por la puerta de mi cuarto, el tambaleante no demuestra miedo, sí nulidad. Tampoco es excitación cuando tropieza en las escaleras, cuando se va gimoteando y llorando come allí su cena. Pues mientras tanto yo estoy tumbado en la cama, tapado con una manta marrón clara, expuesto al aire que circula por la cerrada habitación. [...] acostado en la cama creo que tengo la figura de un gran escarabajo, de un gusano o de un abejorro [...] sí, la gran figura de un escarabajo. Me coloco las patitas contra mi panzudo cuerpo. Y cuchicheo para un pequeño número de palabras, que son órdenes para mi triste cuerpo encorvado que apenas si está

conmigo. Pronto habrá terminado; se inclina, se va fugazmente y todo lo hará perfectamente mientras yo descanso<sup>261</sup>.

Si el alma constituye el peso amplio de la dignidad para Kafka, la desaparición del cuerpo no haría desaparecer el sentido trascendental de la persona. La muerte no alteraría de ninguna forma la dignidad ni todas las ideas interiorizadas por la persona; no sería escapar ante los ataques frente a ellos, sino mantener intacto e inmutable aquellas ideas, pues una vez abandonado el cuerpo, todas las ideas permanecerán incorruptibles.

### **b) Adorar el cuerpo**

La otra posición que los autores han defendido, es que la dualidad entre cuerpo y alma es esencial, y que el cuerpo físico es parte importante para la persona por lo que no se debe despreciar ni desprender del alma humana. A nuestro autor cabría relacionarlo más con esta postura, pero él no trata con la misma intensidad las dos partes, magnifica la importancia del cuerpo a lo largo de su narrativa. El cuerpo le obsesiona. Los protagonistas de la narrativa de Piñera contemplan con gozo el cuerpo, la belleza que se puede detraer de una persona. La primera impresión que se lleva de la carne física supone un alimento para las diversas necesidades que nuestro autor siente. La visión del cuerpo no puede ser para él más que positiva, puesto que aplaca el hambre de carne que sufría. En el capítulo anterior hemos visto con más claridad el deseo físico del dolor en los personajes piñerianos, como una representación figurativa del padecimiento que

---

<sup>261</sup> Franz Kafka, *Obras completas, tomo I. Preparativos de una boda en el campo*, Edicomunicación, 1987, pp. 67-68.

Piñera sintió a lo largo de su vida a causa de la represión existente sobre los homosexuales en Cuba.

Pero no hay que estrechar el significado del cuerpo solo a lo que físicamente representa, nuestro autor también lo contemplaba como un instrumento de comunicación, un lenguaje, tal y como Octavio Paz definía en *El mono gramático*:

El cuerpo que abrazamos es un río de metamorfosis, una continua división, un fluir de visiones, cuerpos descuartizados cuyos pedazos se esparcen, se diseminan, se congregan en una intensidad de relámpago blanco; el cuerpo es el lugar de la desaparición del cuerpo [...] todo cuerpo es un lenguaje que, en el momento de su plenitud, se desvanece; todo lenguaje, al alcanzar el estado de incandescencia, se revela como un cuerpo ininteligible. La palabra es una desencarnación del mundo en busca de su sentido; y una encarnación: abolición del sentido, regreso al cuerpo<sup>262</sup>.

Las sensaciones del cuerpo son un mundo nuevo que ambos amantes exploran hasta perderse en el plano del tiempo. El cuerpo es un lugar de respuestas ininteligibles, donde “los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible”. Buscar al otro con el cuerpo es comunicarse, y la búsqueda nos lleva al conocimiento del otro y de sí mismo. Los cuerpos, entonces, obran como traductores a un lenguaje mágico que son los sentidos: “Los sentidos son y no son de este mundo. Por ello, la poesía traza un puente entre el ver y el creer. Por ese puente, la imaginación cobra cuerpo y los cuerpos se vuelven imágenes”<sup>263</sup>.

---

<sup>262</sup> Octavio, Paz, *El mono gramático*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1998, p. 15.

<sup>263</sup> Octavio, Paz, *La llama doble*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1994, p. 11.

Para Piñera, el cuerpo es una forma de expresión, comunicación y representación; es cauce de catarsis, dominio de sí mismo y de acercamiento al propio poder; espectáculo y drama, si se quiere; es lo esencial, el andamio, el trampolín de sus personajes. Los cuerpos son para siempre el arma, el medio de comunicación, de trasgresión y también el medio para manifestar la dignidad humana. El cuerpo es humano porque la actividad corporal del hombre se desarrolla en forma de estructuras conscientes y reflexivas que le permiten el encuentro y la apropiación del mundo y de sí mismo.

El autor reconoce la existencia de la dualidad espíritu y cuerpo y, sin embargo, califica a este último como esencia importante para la perduración de las relaciones humanas. Aunque la cita es larga, la incluimos por ser significativa:

Todo el mundo tiene en buen cuidado de puntualizar que las almas son infinitamente superiores a los cuerpos. Creo que esto es uno de esos tantos ‘paños de lágrimas’ que el hombre pone entre sí y la realidad de la vida. Hay que partir de la base siguiente: ¡qué estéril, por ininteligible, resulta la conversación entre dos personas! En verdad un dúo bien desafinado. De muy buena fe se han puesto de acuerdo para cantar la misma canción pero a medida que van escuchándose, sonoras carcajadas o lágrimas de impotencia salen de sus bocas y brotan de sus ojos. Parecerá bien absurdo pero lo que menos necesita un ser humano es la compañía de otro ser humano. Entendámonos, la necesita para el mero acto mecánico de la existencia, más allá de ese límite todo se vuelve confusión. Balbuceo, distancia insalvable.

¡Pero los cuerpos! Los cuerpos se tocan; en contra de las almas, están hechos para la simple atracción. Un cuerpo comunica con el otro ya que está hecho de lo mismo; la misión de otro cuerpo es sólo la de frotarse con otro cuerpo; un cuerpo no espera del otro que le comprenderá sino que lo sienta; no se cambian ideas en ese campo, sí besos, abrazos, ojos por ojos, piernas por piernas, sexo por sexo. Dirán que todo eso es muy dudoso, que es bien poca cosa si lo comparamos con la “majestuosa catedral de la mente”, pero al menos dos cuerpos entrelazados, acoplados, revueltos y

encharcados logran tal placer dudoso, en tanto que la majestuosa catedral ostenta sus naves tristemente desiertas<sup>264</sup>.

Otra interpretación de la dualidad entre el cuerpo y el alma es la de Nietzsche. La idea principal de este autor es que este binomio ideal es, en verdad, un solo ente; es decir, que el cuerpo y el alma se deberían contemplar con una unidad tal que impida ver cada una por separado, ya que una completaría a la otra:

Quiero dar mi consejo a los denigradores del cuerpo: No deben cambiar de método de enseñanza, sino únicamente despedirse de su propio cuerpo...y, así hacerse mudos. El niño se expresa así: “Yo soy cuerpo y alma” ¿Y por qué no expresarse como los niños? Quien está despierto y consciente exclama: Todo yo soy cuerpo y ninguna otra cosa. El alma solo es una palabra para la partícula del cuerpo. El cuerpo es un gran sistema de razón, una multiplicidad con una sola dirección, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor. Instrumento de tu cuerpo; tal es también una pequeña razón, que tú denominas espíritu, hermano mío, pequeño instrumento y pequeño juguete de la gran razón. Dices “yo” y te sientes orgulloso de esta palabra. Pero, aunque no quieras creerlo, lo que es mucho más grande es tu cuerpo y su gran sistema de razón: él no dice “yo”, pero él es yo<sup>265</sup>.

Es por ello que, si la unidad en la dualidad es importante, el hecho de lesionar el propio cuerpo sería denigrante. Para Piñera la búsqueda del dolor en el propio cuerpo (ya sea porque a sus personajes los describe grotescamente y se burla de ellos, así como por la constante humillación debida a las flagelaciones corporales) no supone faltar contra la dignidad de la persona, en oposición a la idea de Nietzsche que considera la integridad del cuerpo algo que debe protegerse. Podríamos suponer entonces, que el dolor inflingido a los personajes

---

<sup>264</sup> Virgilio Piñera, “Distancias”, *Albur*, año III, no, especial V/ 1990, p. CXLV.

<sup>265</sup> Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, op. cit., pp. 282-283.

de Piñera sería una representación abstracta de la negación sobre su propia persona a ojos de la interpretación nietzscheana.

El capítulo titulado “La carne chamuscada”, de *La carne de René*, está dedicado a la educación carnal de René, educación que acaba en un rotundo fracaso por su negación a iniciarse en ella. El autor que creía mucho en el cuerpo, que desconfiaba de los dogmas religiosos, de la existencia del alma y de su salvación, afirma lo siguiente:

A los sacerdotes del alma, llevaba un punto de ventaja. Sí éstos debían predicar sobre la salvación del alma, Cochón se limitaba a cuestiones concretas: brazos, piernas, huesos, sangre. Sus oyentes no tenían que operar con esa cosa huidiza, incorpórea y problemática que es el alma, ni tampoco preocuparse por su salvación. Por el contrario, en el cuerpo se encerraba el secreto de la vida humana. En verdad, un secreto simple: todo para el hombre terminaba cuando el cuerpo detenía su admirable maquinaria. Para el hombre su oportunidad residía en el periodo de la existencia corporal; en cuanto a la otra, la de un más allá, no existía para el Predicador (C. R. pp. 113-114).

Piñera en esta novela hace una burla a las concepciones místicas acerca del alma y su oposición al cuerpo. Utiliza y transforma frases bíblicas en su opuesto, por ejemplo: “Hágase la carne” en vez de “Hágase la luz”. La ceremonia de la iniciación se celebra en una nave amplia, con un púlpito iluminado y un altar al fondo, llamada por Mármolo: “La iglesia del cuerpo humano” (C. R, p. 113). Las paredes de la nave están decoradas por tapices que representan torturas célebres, en vez de estar decoradas por imágenes de santos.

Pero esta negación personal no supone la pérdida de la dignidad para Piñera, el método que nuestro autor utiliza para que no se produzca esta pérdida es el choteo. Utiliza el humor como medio de

defensa frente a la negación, intentando de ese modo anticipar todas las desilusiones y angustias. Podríamos hablar entonces de resignación y aceptación de un hecho futuro. El protagonista de *La carne de René* dice “No” al sufrimiento, a la tortura. Es el negador. Mediante el empleo de las tácticas de sumisión y de las lágrimas manifiesta su rechazo a participar en el culto al dolor que la escuela le impone mediante la violencia. René se niega a someterse a cualquier vejación o humillación. El autor muestra en el siguiente párrafo la resistencia que René ofrece a los intentos de iniciación en el dolor primero, y luego, a su sometimiento sexual por Cochón y los demás neófitos:

Cochón, poniendo la vista en el piso, insistió:

– Te convenceremos, hijo mío, te convenceremos.

– No me convencerán, repitió René.

Y comenzó la batalla campal de esa noche. Como un gato que se lanza sobre un pedazo de carne, Cochón se lanzó sobre René. Apretándolo por la cintura con sus rodillas y con la cara entre sus manos, acercó tanto su boca a la de René que parecía que ambas estuvieran pegadas.

– Eres un granuja. El Salvador de la carne murió en la cruz por su propia carne, y te obstinas en preservar la tuya. ¿A quién diablos has dedicado tu carne? Di, mocoso, ¿acaso a una cochina hembra? ¿Qué pasa? ¿No te basta tu pellejo? Oye, no tienes vergüenza; eres un impúdico. Y algo peor, el hazmerreír de la escuela.

– Mentira –repitió René–. Todo eso es mentira. Además, no me importa. [...] -Si fracaso, es el suicidio. No lo vas a permitir... Vas a querer enseguida [...] ¿No? No quieres, ya veo que no quieres... Se echó a llorar como un niño. Acabó por meter su cara en la de René, quien, sintiendo las lágrimas sobre su piel, apartó bruscamente el enano.

– No, no despegaré mi cara de la tuya; lloraré eternamente sobre ella. Si tan cruel eres con tu maestro, tendré que lamentarme llorando. Mira, soy un perro que te lame; otra cosa no puede hacer. Me has vencido. Mi lengua es la tuya. Te lamerá eternamente (C. R, pp. 96-97).



No es la escritura evasiva el refugio de Piñera, su gran refugio es el descubrimiento del humor grotesco. Tratar con humor sus problemas le sirve para aceptarlos con mayor facilidad, de quitarles hierro como se dice familiarmente. El choteo surge “como una afirmación del yo. [...] El choteo es un prurito de independencia que se exterioriza en una burla de toda forma no imperativa de autoridad”<sup>266</sup>. Jorge Mañach apoya el uso del choteo como evasión de la aniquilación personal, una salida elegante y digna de una situación embarazosa, dolorosa:

En todas las latitudes, repito, el accidente contra la dignidad motiva una risa fulminante que tiene algo de acto reflejo. En rigor, su fondo es instintivo: parece obedecer a ese goce secreto y ancestral que experimentamos al ver al prójimo –nuestro competidor en lucha por la vida– contrariado en una pretensión de jerarquía, de importancia, de superación. Ese sentimiento no es por supuesto, ajeno al choteo, porque el choteo incluye todas las demás formas elementales de la burla. Pero el desorden ante el cual se produce típicamente esa forma de regocijo tan nuestra no es un accidente contra dignidad. Es el desorden que consiste, pura y simplemente, en la alteración de un estado cualquiera de concierto y jerarquía, así sea en el orden físico objetivo<sup>267</sup>.

Cochón, el niño Pedrito y Bola de Carne son personajes portadores de una dignidad superior a la de René. Estos personajes son esperpénticos, pero no por eso carentes de dignidad. René sin embargo ha renunciado a ella y se ha puesto al servicio de la “Causa” ignorando todo lo que él es. Los personajes esperpénticos en la obra de Piñera actúan según sus propios caprichos, sin importarles mucho sus defectos físicos y taras morales. Sin embargo, tanto René como los seres grotescos tienen en común el destino de una vida desdichada.

---

<sup>266</sup> Jorge Mañach, *La crisis de la alta cultura en Cuba, Indagación del choteo*, Miami, Ediciones Universa, 1991, p. 70.

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 66.

### 3.1.4.- El cuerpo y lo monstruoso

¿Qué tiene Usted en contra del cuerpo?  
[...] ¿No es usted humanista? ¿Cómo  
puede estar tan mal dispuesto contra el  
cuerpo?

Thomas Mann, *La montaña mágica*

Al elaborar diversos personajes, Piñera nos hace una disertación del cuerpo, en las diferentes formas de contemplarlo y las variaciones que se podrían obtener de la combinación de ellas. Tres son las maneras esenciales de contemplar la carne o el cuerpo en la visión piñeriana. La primera es sadomasoquista, perversa, es la postura del padre de René y la del director de la escuela, Mármolo, cuyo lema es “sufrir en silencio”. Ésta consiste en castigar, estigmatizar y despojar al cuerpo de su dignidad. Una carne ideal, mística y atractiva que debe ser curtida en el dolor y el sufrimiento. En esta concepción, la dignidad del cuerpo refleja la insondable realidad del espíritu que certifica su unidad con el cuerpo.

La segunda corresponde a la contemplación romántica que hace Dalia de la carne, en su declaración de amor a René. En esta postura, la contemplación de la carne es más espiritual, en relación al arquetipo de amor. Dalia intenta iniciar a René en el romanticismo del cuerpo, intentando establecer una comunicación entre los cuerpos creando un vínculo físico entre los dos.

Y por último, tenemos la contemplación de la carne de forma erótica y como posesión. Bola, el “hombre-tronco” nos va a servir para ejemplificar este aspecto. Cuando conocemos a Bola sentimos pena y compasión; es un ser desvalido, débil física y moralmente y además contrahecho y feo. Nada más opuesto al objeto erótico que podría levantar pasiones o deseo carnal. Pero Bola, el “hombre-tronco”, se revela como un ser poderoso, seguro de sí mismo para experimentar un intenso erotismo y despertar el deseo de posesión a pesar de todas sus taras físicas. Hace perder el control a Príncipe, al que su belleza y juventud le permitiría en un mundo mercantilizado obtener a alguien mucho más atractivo. En fin, la unión de los cuerpos es la culminación de contemplación. Aquí lo único que parece importar es cómo, no con quién.

Con una elocuencia admirable y aterradora, nos muestra la imagen grotesca de la carne como objeto de lujuria y deseo en la escena de Bola de Carne. Piñera quiso mostrarnos una piltrafa de carne en vez de un cuerpo. Una obra de Dios abandonada antes de ser conclusa y que busca, incansablemente, su perfección en la carne joven. Bola de Carne es un ser reducido al estado de hombre-tronco, o sea, un monstruo. La primera aparición de Bola es narrada así:

No había mueble alguno. Una columna de metro de altura al fondo estaba rematada por una especie de gran bandeja: cómodamente instalado en ella se hallaba *Bola de Carne*. No tenía brazos ni piernas; por efecto de la carne, el tórax y el abdomen se juntaban. La cabeza, sumida en el pecho, parecía formar de éste (C. R, p. 185).

La descripción causa sensaciones antagónicas. El hombre monstruo atrae la atención con tanta fuerza como la forma bella. Espanta y cautiva, produce admiración y aversión, es un prodigio y una abominación. El paso de una reacción a otra difiere de los personajes:

Había tenido la suerte de que a los pocos días de nacido, el rey de la carne en conserva lo recogiera a la entrada del palacete, en una cesta y con una tarjeta atada al cuello. [...] El rey de la carne estaba a punto de dar una patada a la cesta, pero sin embargo bajó lentamente el pie, se agachó y con amoroso cuidado sacó al futuro Bola de la cesta. Congregó en el gran salón a la servidumbre para anunciar que el pedazo de carne que sostenía entre sus brazos era su hijo adoptivo, único heredero de sus fabulosas riquezas. Al ver a semejante engendro humano, los criados no podían contener la risa, y el rey los fulminó con la mirada. Acto seguido envió a la presa una extensa nota que anunciaba el nacimiento de un hijo y que por fin su imperio tenía asegurado un heredero (C. R, 183-184).

La monstruosidad viene dada por la alteración de tamaño, orden y distribución de las partes. Procede de una falta o desviación que no se acomoda al orden moral del mundo y que somos incapaces de captar. Cada desviación, física o moral, da su fruto contra natura. Así que lo monstruoso es bastante más que un catálogo de rarezas o un juego de naturalezas cuyos contornos se difuminan; es una orgía de morfologías en la que los organismos y sus partes pierden sus fronteras, en la que lo monstruoso llega a confundirse con lo absurdo. Wiktor Stoczkowski define lo monstruoso del modo siguiente:

El Otro puede vivir en las antípodas, pero también puede ser el vecino del rellano: basta con que no sea como yo. El Otro lleva su diferencia marcada a fuego: poco tardaremos en encontrarla escandalosa. Esa diferencia sorprende, incomoda, arremete. Resulta natural, de puro espontáneo, juzgar al Otro según nuestra

propia escala, la cual condena al limbo del absurdo todo aquello que se aparta de lo conocido, de lo común<sup>268</sup>.

Según lo dicho hasta ahora, es considerado monstruo todo aquel que nos inquieta, repele e incomoda por su aspecto, su conducta o su presencia extraña. Calleja asevera que:

El otro se vuelve monstruo a nuestros ojos si su aspecto choca con el nuestro, si sus ideas y comportamientos distan del canon establecido, su desdicha nos advierte de que también a nosotros puede sobrevenirnos un día. Si sus ademanes nos recuerdan la parte oculta de nuestros inconfesados temores. Por esto tratamos de apartarlo de nosotros, ya sea huyendo de él o haciéndolo a él huir con cualquier artimaña: el miedo, el decoro, la moral establecida. Y así lo presentamos a nuestros más allegados como amenaza o atentado contra nuestra integridad física o moral, por medio del infundio o la calumnia o a través de la fabulación. [...] Quizás nuestra rebelión contra ese Otro, contra, el monstruo, es decir, su anhelada aniquilación, lleve implícita nuestra propia destrucción, por eso, en nuestros continuos juegos de simulación no nos quede más remedio que asumirlo como parte de nosotros mismos, por más que nos asignen en el juego el papel del héroe destructor<sup>269</sup>.

Entre los monstruos cada individuo es una especie singular, totalmente uno, solitario frente a los muchos, e incluso frente a los otros monstruos asimismo diversos. No puede reconocerse en otro porque entre ellos sólo hay disparidad y desproporción. Cada uno es de una especie diferente y no pueden por tanto compararse, no puede encontrar ese alivio que es el parecido con los otros cuerpos, pero buscan perder el aislamiento en el que se encuentran en el juego de los abrazos, caricias y besos.

---

<sup>268</sup> Wiktor Stoczkowski, *Para entender a los extraterrestres*, Madrid, Acento Editorial, 2005, p. 24.

<sup>269</sup> Severino Calleja, *Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca de "el otro"*, Madrid, Ediciones de La Torre, 2005, p. 12.

En esta red de correspondencias las formas de lo grotesco se multiplican. Bola es pura voluntad carnal que renace succionando la materia joven. Es un desencadenamiento humorístico de la desproporción y de la hipérbole corporal. El cuerpo está descrito mostrando dos formas totalmente opuestas, una sublime, Príncipe, y otra repugnante, Bola. Para describir una y otra emplea recursos lingüísticos, figurativos y formales particularmente escenográficos. En definitiva, en contraposición a la ironía, encontramos lo maravilloso; frente a la metáfora, la parodia; frente a lo ideal, lo grotesco. Es la metáfora de nuestra dualidad vital: Caín ante Abel, el demonio ante el ángel, la bestia ante la bella. Bola realiza constantemente ensayos orgiásticos con los cuerpos jóvenes:

No transcurrió un minuto cuando, enteramente desnudo, apareció un muchacho de unos quince años. Su cara no acusaba gran belleza, pero los brazos y las piernas eran la perfección hecha carne. Quedó junto a la puerta en actitud desfachatada y lanzando miradas procaces. Sin duda alguna era un pillo de la peor especie, y resultaba milagro que esa carne, intacta y fragante, no estuviera ya marcada por el cuchillo.

Bola lo miraba embelesado. Powlavski mostró su admiración aplaudiendo frenéticamente, y estampó a Bola un sonoro beso en cada mejilla. Entonces, éste gritó: - Pasa, Príncipe.

Como si fuera la palabra de orden de todo un ceremonial, un criado depositó a Bola en el centro del colchón. Acto seguido el Príncipe marchó majestuosamente a los acordes de una música de circo, y a medida que lo hacía, los ojos de Bola lo seguían afanosos, y como no podía moverse con libertad, dio de bruces en el colchón. La música cesó bruscamente; el príncipe se detuvo, y ya acudía un criado cuando la voz surgió como un latigazo llamando al príncipe.

Éste dio un perfecto salto de lebrél, cayó en el colchón junto a Bola, lo cogió por la cabeza y por las nalgas y empezó a empujarlo lentamente. Pronto se oyeron los primeros compases de un vals. Y a medida que la música se hizo más impetuosa, Príncipe imprimía mayor velocidad a Bola que gritaba, lloraba, reía y daba grandes voces animándolo en su labor. Con velocidad pasmosa, sin salir de los límites del colchón, gracias a la habilidad de Príncipe, el que a su vez, para animarse, gritaba

como un condenado y soltaba palabras soeces, Bola recorría el colchón.

– Los reflectores.

Las luces se apagaron y cuatro potentes reflectores lanzaron sus chorros luminosos sobre el colchón. Bola cesó en sus gritos y risotadas, cesaron la música y las voces del Príncipe. El cuerpo de Bola rodaba silencioso como un astro en el espacio. Sólo se percibía el roce de la carne en el terciopelo negro del colchón. Como por arte de magia Príncipe se inmovilizó: Bola estaba exánime en el borde del colchón. Se pararon los reflectores y de nuevo se prendieron las luces. Entonces se oyó un llanto como de recién nacido; un llanto puro, tan desamparado, que René se sintió conmovido (C. R, p. 186-187).

Ninguna escena es tan expresiva, pura y sublime como esta que acabamos de citar. Vemos cómo el autor utiliza procedimientos fónicos, de comparación, de aproximación, metáforas, expresiones de impotencia, de admiración ante lo ideal y lo perfecto (la carne joven, desnuda y fresca). La exageración de la superioridad del objeto descrito (la destreza de Príncipe al copular con Bola) y las sensaciones experimentadas ante la inferioridad de las palabras (sollozos, risas, balbuceos, etcétera). Lo extraordinario de la situación supera la capacidad narrativa convencional y es necesario el uso de elementos dramáticos, teatrales o coreográficos para poder describir los acontecimientos

Piñera crea un mundo delirante y fantasmagórico poblado de seres disparatados, objetos sexuales, personas que de algún modo participan de lo mecánico y lo orgánico, jóvenes autómatas que se mueven, actúan e interaccionan a través de silbidos, de guiños de ojos, de órdenes, etcétera. Nos presenta a Bola, un personaje orgulloso, que posee honor y lujuria auténticos, y una desenvoltura y seguridad en sí mismo que resulta apabullante; parafraseando a William Shakespeare,

Bola es, en verdad, un ser infeliz entre los seres “felices escogidos”. Piñera, humorista e irónico, emplea estos recursos (ironía, parodia y humor grotesco) para refinar su visión humana. Convierte el histrionismo en una anécdota virtuosa y digna de ser representada. El autor pretende distorsionar la realidad y convertirla en una escena irónica y anecdótica.

La ironía en Piñera, a menudo, parte de una sutil parodia, el lector se encuentra con una novela muy seria y, al mismo tiempo, divertida. Con el humor ambiguo, grotesco, disparatado que le caracterizaba, con el empleo de la sátira, se prepuso burlar, criticar y ridiculizar al hombre moderno que idolatra e idealiza la materia y lo superficial, empleando técnicas y estéticas en la que combina la risa y el dolor. Cabe distinguir, en la producción narrativa de Piñera, un grotesco orientado hacia lo satírico. El autor de *La carne de René* nos describe a sus personajes, los define grotescamente, recalca sus gustos sexuales, los emparenta con otros seres por algún rasgo significativo, los mueve con resorte mecánico, a fin de socavar la dignidad de su aparente libertad.



### **3.2.-Pequeñas maniobras<sup>270</sup>**

#### **3.2.1.- Libertad o libre albedrío**

El destino del hombre es su carecer.

Heráclito

El hombre, por su existencia individual y simultáneamente su vida dentro del grupo al que pertenece, se encuentra en una encrucijada dialéctica sobre distintos problemas, ante los cuales se le exige optar, por su condición misma, entre dos soluciones contrapuestas, sin que, aun en el caso de desearla, le sea posible o, menos aún probable, una solución de síntesis. La libertad puede oponerse a la igualdad, el individuo a la sociedad, la persona a la cultura.

La vieja querrela del libre albedrío y de la predestinación constituye el centro temático de *Pequeñas maniobras*, y aun la pauta

---

<sup>270</sup> El autor describe el estado de conciencia de un maestro de escuela -Sebastián- su constante cambio de un trabajo a otro cada vez más degradante: de maestro, a sirviente, a vendedor de enciclopedias, a fotógrafo callejero y a guardián espiritista. Sebastián siente un miedo atroz e inexplicable a todo, y por esta razón se niega a establecer cualquier tipo de compromiso. Sebastián retrocede y se escapa ante la más mínima dificultad, por medio de múltiples y degradantes pequeñas maniobras.

formal del mismo. ¿Somos –o no– libres, responsables de nuestras conductas, hacedores de nuestro destino? La respuesta es afirmativa, según nuestro Sebastián, el personaje más representativo de la novela: “Soy yo quien ha elegido este camino; nada tengo que ver con esos personajes de las novelas del siglo pasado que arrancaban lágrimas a nuestras abuelas. [...] Él es mi amo, pero yo soy el amo de mi destino y un destino triste ayuda a escapar de las complicaciones. No quisiera que ellas fueran mi amo” (P. M, p. 61). El hecho, bastante claro a nuestro entender, de la motivación particularmente intensa del escritor respecto de dicha cuestión hace evidente su postura existencialista, que le hace partícipe y/o cómplice de las afirmaciones del filósofo francés Jean-Paul Sartre: “Cualquiera que sean las circunstancias, en el lugar que sea, un hombre es siempre libre de elegir si será un traidor o no”<sup>271</sup>. Piñera se lanza a aplicar, en esta novela, el método existencialista de autoanálisis de sí mismo (Sartre lo denominó, en el momento de escribir la biografía de Flaubert, como psicoanálisis existencial)<sup>272</sup>.

El análisis existencial interpreta la existencia y al ser humano en términos de ser responsable. Viktor Frank afirma que “en el momento

---

<sup>271</sup> “Quelle que soient les circonstances, en quelque lieu que ce soit, un homme est toujours libre de choisir s’il sera un traître ou non”. CF, Jean-Paul Sartre, *Theatre*, Paris, Gallimard, 1947. Traducción personal.

<sup>272</sup> El psicoanálisis existencial es un método destinado a sacar a la luz, en forma objetiva, la elección por la cual cada persona se hace persona, es decir, se hace anunciar lo que ella misma es. Es un enfoque que insiste en lo individual, lo consciente, lo total del ser humano. Parte del postulado que el hombre es un ser absolutamente libre. “El psicoanálisis existencial rechaza el postulado del inconsciente: el hecho psíquico es, para él, co-extensivo a la conciencia”. Para Jean-Paul Sartre se trata de determinar la ‘elección originaria’ del individuo que se analice o autoanalice. Esta elección es totalitaria, como es el complejo y, como éste, anterior a la lógica. Sartre añade que este método pretende “descifrar los comportamientos empíricos del hombre, es decir sacar a luz las revelaciones que cada uno de ellos contiene”; “en efecto, cada conducta humana simboliza a su manera la elección fundamental que ha de sacarse luz”. Jean-Paul Sartre, “El psicoanálisis existencial”. En *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 1966, pp. 682-695.

en que introdujimos el término ‘análisis existencial’ en 1938, la filosofía contemporánea ofrecía el término ‘existencia’ para denotar el modo específico del ser que se caracteriza básicamente por su capacidad de ser responsable”<sup>273</sup>. La vida humana es, sin duda alguna, producto de una elección de carácter inteligible, consciente y libre. Para Sartre “la libertad no es nada más que una elección que se crea sus propias posibilidades”<sup>274</sup>. El filósofo postula que el proyecto fundamental o persona o libre realización de la verdad humana está doquier, en todos los deseos. “La libertad es existencia y la existencia, en ella, precede la esencia y no se distingue de su elección, es decir, de la persona. La libertad es surgimiento inmediatamente concreto y no se distingue de su elección, es decir de la persona”<sup>275</sup>. De aquí que el principio del psicoanálisis existencial sea el postulado de que el hombre es una totalidad y no una agrupación de elementos: “Se expresa íntegro en las más insignificantes y superficiales de sus conductas”, así mismo el objetivo del psicoanálisis es descifrar el comportamiento empírico del hombre, es decir, “sacar a plena luz las revelaciones que cada uno de ellos contiene y fijarlas conceptualmente”. Su método es el comparativo: “La comparación entre esas conductas nos permitirá hacer brotar la revelación única que todas ellas expresan de manera diferente”<sup>276</sup>.

Los individuos elegimos cómo queremos ser porque somos libres y no podría ser de otra forma, “estamos condenados a ser libres” y, por lo tanto, estamos condenados a elegir. El hombre no está exento

---

<sup>273</sup> Víktor Frankl, *El hombre en busca del sentido último. El análisis existencial y la conciencia del ser humano*, Madrid, Paidós, 1999, pp. 35-36.

<sup>274</sup> Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, op. cit., p. 691.

<sup>275</sup> *Ibíd.*, p. 692.

<sup>276</sup> *Ibíd.*, pp. 693-94.

de dificultades en el momento de elegir y podría pensar que esas dificultades lo hacen determinado y condicionado, pero él es quien determina si ha de entregarse a las situaciones o hacerlas frente. En otras palabras, el hombre en última instancia se determina a sí mismo. El hombre no se limita a existir, sino que siempre decide cuál será su existencia y lo que será al minuto siguiente.

La literatura de Virgilio Piñera versa, esencialmente, sobre la libertad humana como paraíso accesible y autónomo, independiente de revelaciones humanas o divinas; por consiguiente, parece absurdo, para nuestro autor, buscar en ella palabras como “azar”, “determinismo” o “predestinación”. Sin duda, parece que nuestro autor pretende dejar bien claro que el uso inconsciente que hacemos de estos términos son expresiones absurdas y vacías de sentido que hemos adquirido de una sociedad cosificada: “Yo lo confío todo al azar, aunque el azar no exista, lo cual es un modo de decir que las posibilidades están dentro de uno y que nadie tiene derecho a exigir que las manifestemos si no nos da la gana” (P. M, p. 33). Hay aquí, como hemos visto anteriormente, una libertad como proyecto de ser que constituye a todo individuo, libertad como libre albedrío o decisión o elección, libertad que para muchos existencialistas, y para Piñera, es un proceso que conduce inevitable al nihilismo.

Los acontecimientos que intervienen en la vida del hombre torciendo sus proyectos son, sin duda, un elemento de imprevisibilidad. En cambio, el hombre parece libre frente a la disyuntiva de hacer o no hacer, de hacer algo o lo contrario<sup>277</sup>. Uno escoge siempre en hacer

---

<sup>277</sup> Algunos filósofos consideran la libertad como mero instrumento de hipnosis y una trampa para los más ingenuos. Por eso la han definido en tres aporías: “1) Sólo

suyo algo o rechazarlo. El hombre elige a veces no elegir. De hecho, vivir es escoger. Mal o bien. Siempre se puede hacer lo que no se hace. No se hace lo que no se quiere. “C’est mon choix”, diría Sebastián y, como él, miles de personas que deciden ir por un camino y, cuando se enfrentan a dificultades terribles, haciendo uso de su libertad deciden tomar otro. La libertad está en la mente de uno y no requiere permiso, eso es lo que predicaban los existencialistas y junto a ellos Piñera. Parfraseando a Sartre, hagamos lo que hagamos y vivamos como vivamos, en último término ello será una expresión de nuestro libre albedrío. Los seres humanos estamos condenados a ser libres. Por que a fin de cuentas, al hombre libre siempre le quedará el suicidio, que es el acto supremo de la libertad<sup>278</sup>.

Sin duda, donde más explícita aparece defendida esta idea de la condena humana a la libertad es en el libro, *El existencialismo es humanismo*, donde Sartre corrobora: “Pues si ciertamente la existencia precede a la esencia, jamás podremos explicar nuestros actos refiriéndolos a una determinada y concreta naturaleza humana; en otras palabras, no hay *determinismo*, el hombre es *libre*, el hombre es libertad. Y por otra parte, si Dios no existe, tampoco se nos dan valores

---

sería libre si me atreviera a hacer todo lo que físicamente soy capaz de hacer. En caso contrario, estoy esclavizado por miedos, mis creencias, o por los valores sociales, y no soy libre. Sólo es libre el que no respeta nada. Es, poco más o menos, la postura de Marqués de Sade. 2) Tampoco soy libre si no conozco por completo las razones de mi decisión. Para ser libres nuestras decisiones tendrán que ser transparentes a nosotros mismos, de otro modo no sabemos nunca elegirnos. 3) Para ser libre tenemos que obrar atendiéndonos a razones, pero entonces soy sometido a ellas. Un acto libre tendría que ser un acto gratuito, no motivado. Pero entonces convierto la libertad en un pasmo”. José Antonio Marina, *El misterio de la voluntad perdida*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 197.

<sup>278</sup> “El suicidio, en efecto, es elección y afirmación de ser. Por este ser que *le es dado*, la libertad participa de la contingencia universal del ser y, por eso mismo, de lo que llamábamos absurdidad. La elección es absurda no porque carezca de razón sino porque no ha habido posibilidad de no elegirse”. Jean-Paul Sartre, op. cit., p. 590.

u ordenes capaces de legitimar nuestra conducta. Así, no tenemos, detrás o delante nuestro luminoso reino de valores, medio alguno de justificación o excusa. A eso me refiero al afirmar que *el hombre está condenado a ser libre*<sup>279</sup>. Según Sartre, atenerse a las actuales moralidades, o aceptar la autoridad del consejo ajeno, supone mala fe, una negación de la permanente e ineludible *responsabilidad optativa* del hombre. El individuo no puede “orientarse por grandes carteles, plantados por alguien para guiarle en su camino”, pues “él mismo interpreta el letrero a su antojo”. “El hombre se hace a sí mismo; no aparece confeccionado a la medida; se hace a sí mismo, optando por determinada moralidad, y su opción es forzada por la presión que sobre él ejercen las circunstancias”<sup>280</sup>. En este sentido, Sartre recuerda que el hombre “es el único legislador: él, desamparado como se halla, debe decidir por sí mismo”. El existencialismo busca poner al hombre en relación con su responsabilidad y con su libertad matizada. Estando alerta de la transcendencia de su elección, haciéndolo consciente de lo que hace, Sebastián, el protagonista de *Pequeñas maniobras*, es consciente del tipo de elección a la que nos somete la vida, aun así, se responsabiliza de sus actos y se declara partidario de la vieja y clásica doctrina del libre albedrío donde cada hombre “es tal cual él quisiese hacerse”<sup>281</sup>.

---

<sup>279</sup> Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es humanismo*, Barcelona, Salvat, 1948, pp. 33-34.

<sup>280</sup> *Ibidem*, pp. 55-56.

<sup>281</sup> Ya en la elaboración doctrinaria del libre albedrío como facultad de hacerse el hombre a sí mismo ‘cuál él quisiese’, encontramos el germen de la teoría renacentista de la libertad: “Es facultad –nos dice– que tiene la voluntad, de escoger y seguir cualquier camino, quando muchos se le ofrecen, si que yendo por él, otra fuerça le impida, o la retraiga...assi el libre albedrío es el género humano señor de sí mismo, y a cada hombre tal, qual él quisiere hacerse”. Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, Barcelona, Ediciones de Cultura popular, 1967, p. 28.

A la luz de lo expuesto hasta aquí, creemos conveniente recordar que la *libertad* renacentista por la que cada hombre “es tal cual él quisiese hacerse” es la misma *libertad* que predica el existencialismo de Piñera, y antes que él, de Sartre; que hace del hombre pura “posibilidad”, de hacerse todas las cosas sin “ser” ninguna determinada<sup>282</sup>.

Definitivamente, se pueden separar varios elementos o puntos en el dilema existencialista piñeriano, tal como se presenta al protagonista de *Pequeñas maniobras*. De hecho, pensamos que su obra pretende responder a varios porqués inevitables y apremiantes que entorpecen el camino de cada uno de nosotros por no poder explicarlos o justificarlos: ¿Por qué actuamos, para qué y cómo actuamos? Dicho en otras palabras: ¿qué inicia, dirige y detiene nuestra libertad o conducta? Para poder contestar adecuadamente a estas preguntas ineludibles y para saber a qué atenemos respecto a nuestra conducta, actitud o

---

<sup>282</sup> Nos parece oportuno aquí citar este párrafo donde se admite cierto parecido y semejanza entre humanismo renacentista y existencialismo: “Esta afinidad entre humanismo renacentista y existencialismo a lo largo de la tradición cultural de Occidente, nos revela el substrato social común a ambos movimientos. Hoy se admite comúnmente que los humanistas del Renacimiento se apoyaban en una visión aristocrática de la cultura, monopolio privilegiado de las clases superiores que gozaban del ocio necesario para el cultivo de los *Studio humaninatis*. Y, sin embargo, algo no muy diferente viene a ocurrir en los pensadores existencialistas, que propugnan una moral de la autenticidad, que es, por definición, una moral del hombre de excepción y no puede, en consecuencia, constituir patrimonio del hombre común. La misma actitud de los pensadores: el sospechoso aislamiento de la comunidad de Heidegger o el aristocratismo espiritualizante de la moral de ‘almas bellas’ de Jasper, viene a confirmar el carácter aristocrático. Se trata de una concepción elitista, en consonancia con el origen burgués de sus propugnadores, que no puede servir a las necesidades de una sociedad realmente democrática, pero que sí revela con mucha claridad el profundo sentido aristocrático y de privilegio aún vigente de nuestra cultura occidental, heredera del aristocratismo clásico y renacentista”. Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, op. cit., pp. 50-51.

comportamiento<sup>283</sup>, es preciso volver a Sartre y a su libro *El ser y la nada*.

Se actúa para y por la libertad constitutiva e irrenunciable del para-sí. Porque la condición de toda acción es la libertad del ser que actúa. Actuar es el principio que manifiesta la libertad. Para nuestro agnóstico filósofo actuar es principio, expresión y manifestación de la libertad porque “actuar es modificar la figura del mundo, disponer medios con vistas a un fin, producir un complejo instrumental y organizado tal que, por una serie de encadenamientos y conexiones en toda la serie [...], produzca un resultado previsto”<sup>284</sup>. Como vemos por esta última idea no hay acción sin intención, debe de existir un proyecto consciente del para-sí que reconozca un deseo o su negación en el mundo que le rodea, existe una percepción objetiva del fin y del deseo de alcanzarlo. En la filosofía sartreana la libertad es un punto de partida absoluto, pura espontaneidad sin causa, “es fundamento de todas las esencias, puesto que el hombre devela las esencias intramundanas trascendiendo el mundo hacia posibilidades propias”<sup>285</sup>; en este sentido es a través de la libertad que el ser humano, el existente, construye su esencia en el tiempo a medida que elige entre las

---

<sup>283</sup>Nuestros porqués nos permiten construir una imagen de quiénes o cómo somos. La educación que recibimos de nuestros padres, de los sistemas pedagógicos y culturales nos llevan, sin duda, a reafirmar nuestra identidad, descubrir y admitir nuestras diferencias e incongruencias. Y probablemente sea al llegar a la cima de esta afirmación cuando debamos estar en condición de construir o destruirnos. Lo que en el caso de Sebastián queda simbolizado en el acto regresivo, un acto concienzudo de aislamiento, marginación y degradación voluntaria. “La idea que tenemos sobre nosotros mismos es un componente real, de lo que somos, [...] lo que creemos acerca de nuestras razones para obrar, nuestra libertad o esclavitud es un principio real de nuestro comportamiento”. José Antonio Marina, *El misterio de la voluntad perdida*, op. cit., p. 42.

<sup>284</sup> Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, op. cit., p. 537.

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 543.



posibilidades que tiene, es decir se ve en la obligación de hacerse, puesto que no es si no se hace.

Toda actuación tiene como fundamento indispensable la libertad del ser actuante, lo que supone que sólo el para-sí tiene la capacidad de actuar y, como ya mencionábamos, la acción debe ser intencionada, en efecto, debe tener un fin el cual, como veremos, hace surgir los motivos y los móviles de la acción. Como se puede observar, Sartre considera que para la realidad–humana ser es elegir, más bien elegirse, y por esta razón, niega en el ser humano la posibilidad del determinismo, de modo que palabras como destino o karma carecen de validez en la filosofía sartreana. Para él, la aceptación del determinismo nos pondría ante un dualismo casi rayando en la contradicción. En este orden de ideas, Sartre señala: “¿Cómo concebir, en efecto, un ser que sea *uno* y que, sin embargo, por una parte se constituya como una serie de hechos mutuamente determinados, y, por otra parte, como una espontaneidad que se determina por sí misma a ser y sólo depende de sí misma?”<sup>286</sup>. De aceptar esto, caeríamos en el absurdo de la contradicción, pues, como bien dice el autor: el ser humano, o bien es totalmente determinado, (dicho en otras palabras, que el para-sí está predestinado a actuar de cierta manera por una serie de hechos preformados, prehumano o sobrehumanos); o es totalmente libre, lo que equivale a decir que el para-sí nihiliza el en-sí que él es, o sea, que se produce a sí mismo por negación interna a partir de esos hechos y datos existenciales que pertenecen al dominio del en-sí.

Aunque no somos libres de que un acontecimiento nos suceda, sí somos libres de reaccionar de la manera que elijamos. Pues, como

---

<sup>286</sup> *Ibíd.*, p. 547.

señala Sartre, “¿cómo apreciar motivos y móviles a los cuales precisamente yo confiero su valor antes de toda deliberación y por la elección que hago de mí mismo? [...] Y la elección de la deliberación está organizada con el conjunto de móviles-motivos y fin, por la espontaneidad libre. Cuando la voluntad interviene, la decisión ya está tomada; aquélla no tiene otro valor que el de anunciadora”<sup>287</sup>. Por otra parte, distingue el acto voluntario con respecto a la espontaneidad no voluntaria, que sería conciencia puramente reflexiva de los motivos a través del puro y simple proyecto del acto. Por su parte, el acto voluntario implica una conciencia reflexiva “que capte al móvil como cuasi-objeto, o aun que lo intencione como objeto psíquico a través de la conciencia refleja”<sup>288</sup>. Pero habida cuenta de que la voluntad es uno de los posibles casos de reflexión, si hablamos de actuación voluntaria, esta reclama ser fundamentada por una intención más profunda. Y esto es lo que le exige al autor que haga sus justificaciones. Y así considera el autor que ha llegado a desentrañar una libertad más profunda que la voluntad, al exigir más de lo que plantean los psicólogos, puesto que indagar el porqué es buscar la intención originaria, cuando ellos se conforman con afirmar que el modo de conciencia es volitivo.

Piñera nos da por medio de Sebastián el catálogo completo de excusas y coartadas con las que pretende justificar sus acciones o más bien su falta de valor para enfrentarse a las dificultades. Resulta de sus experiencias en una sociedad donde las opiniones vertidas en contra de lo establecido pueden llevarte a presidio, al suplicio e incluso a la muerte. En *Pequeñas maniobras* las expone para demostrar que, a pesar de todas ellas, Sebastián es libre. A pesar de que Sebastián ha

---

<sup>287</sup> *Ibíd.*, p. 557.

<sup>288</sup> *Ibíd.*, p. 558.

escogido la postura más cómoda, más cobarde, más innoble, sigue siendo libre. Si se desliza hacia una situación degradante, lo hace libremente. Aunque pueda dar muchas explicaciones, motivos y móviles, ninguno de ellos le hace perder su condición de ser libre.

Retomando el tema de la libertad diremos que la libertad como fenómeno de la voluntad es conocida como *libertum arbitrium*. Esta última decide a partir de un motivo o móvil, la elección entre lo adecuado e inadecuado, lo bueno y lo malo, lo conveniente e inconveniente. Sebastián, como todos los humanos, no parece ser totalmente libre para tomar sus decisiones o elecciones. Porque hay un factor decisivo que perturba su mente: el miedo<sup>289</sup>. ¿Es el miedo el que incita al individuo a tomar decisiones equivocadas, como la fuga, y le impide muchas veces actuar? Parece ser que sí, o al menos, esto pretende hacernos creer nuestro protagonista. Sebastián dice: “Este debe haber recibido un curso completo de cómo no temer a las confesiones del prójimo. ¿Será que uno acaba por acostumbrarse a todo? Tiemblo de sólo pensar que si él abriera la boca en este momento los esbirros saldrían en bandadas a vaciar la ciudad y meterla en esas

---

<sup>289</sup> Tres cuestiones, por lo tanto, se contienen en este breve y necesario planteamiento. Dos preguntas y una afirmación: ¿Qué es el miedo?, ¿cuándo y cómo aparece? Distinguir entre miedo y angustia. “El miedo es una advertencia emocional de que se aproxima un daño físico o psicológico” (John Marshal Reeve, *Motivación y emoción*, Mc Graw Hill, Madrid, 1995, pp. 385). Para que haya miedo en sentido estricto el objeto o estado que se percibe como peligroso o amenazante debe estar suficientemente determinado (José Luis Ayuso, *Trastornos de angustia*, Martínez Roca, Barcelona, 1988, p. 14); es decir, en el miedo “el objeto o situación es claramente conocido por el sujeto” y “tiene un contenido emocional y representativo” (José Antonio Hernández Mondragón (coord.), *Gran diccionario de psicología*, Madrid, Eds. del Prado, 1992, p. 45). Además, el sujeto vive ese peligro como presente aunque el daño temido pueda ser “real o imaginario” (Fernández Enrique G. Abascal. (coord.), *Manual de motivación y emoción*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1995, pp. 390.) El miedo puede dar lugar a distintas estrategias conductuales (retirada, inmovilidad, defensa agresiva...), distintas formas de “acción evitativa” del peligro que se reducen en último término a dos: la huida o el enfrentamiento.

horribles cárceles [...] Tiemblo de sólo pensarlo [...] Me he puesto tan pálido que Sara me da un golpe en el hombro y me dice que si me he descompuesto. Casi no puedo pronunciar una palabra, estoy a punto de desmayarme” (P. M, p. 19). Si nos fijamos atentamente en estos síntomas que describe el protagonista, podemos afirmar que Sebastián sufre de trastornos de pánico: temor y fobia. El estado psicológico de Sebastián se designa con distintos términos, principalmente desaliento, desfallecimiento, depresión, desesperación, etcétera. No se trata de un desánimo cualquiera sino que, por sus características ya enunciadas y esparcidas a lo largo de la novela, podemos catalogarlo como una crisis de ansiedad o de angustia<sup>290</sup>. Esto explicaría sus continuas fugas. Sebastián siente un miedo atroz que le impide tomar decisiones y aceptar responsabilidades: “No hay ilusiones: he sido puesto en el mundo para una sola cosa; para ocultarme, para tener miedo, para escapar a toda costa, para escapar, aunque en el fondo no tenga que escapar de nada” (P. M, p. 32). Esta reflexión culmina su desesperación. Sabemos por Sebastián que no puede comprometerse porque tiene miedo a las consecuencias y a las complicaciones. Sebastián huye de la casa de Fernando por miedo a Sara, de Carlos el seminarista, del cura amigo de Carlos, de la casa del director de la escuela por miedo a Elisa, su mujer. Huye de Teresa por miedo al matrimonio, huye de la vida, y huye, sobre todo de sí mismo.

---

<sup>290</sup> Se suele hacer una distinción de naturaleza psicológica entre el miedo, el temor, la ansiedad y la angustia. Los cuatro fenómenos participan de un mismo género emotivo y de un tono afectivo de desagrado que diferirían entre sí por las modificaciones de la actitud frente al correlato: el miedo específicamente responderá a un objeto de estímulo con reacciones motoras; el temor se distinguía por la expectativa del mal a ocurrir; la ansiedad por la expectativa ante la combinación del miedo y la esperanza; la angustia por una expectativa más indefinida que mezcla miedo, temor e incertidumbre. Véase José Antonio Mondragón Hernández, *Gran diccionario de psicología*, op. cit.

La fuga continua de Sebastián se justifica por sentir pavor y pánico. Así que, nada se hace, ni se puede hacer sin motivo, sin razón, sin causa: luego nuestro querer tiene causa. ¿Cuál es ésta? La idea terrorífica de privarlo a uno de esta simbólica e ilusa libertad que se cree poseer. “Todo puede ser un compromiso, mejor será no hacerlo. Pueden irrumpir los esbirros y llevarme preso, en la iglesia, en mi casa, en la calle o en la escuela donde gano el pan” (P. M, pp. 16-17). La idea de estar acorralado por todas partes que se presenta en el cerebro y lo amenaza es la idea dominante, la idea determinante. Pero, ¿no podría Sebastián resistirse a una idea que lo domina? La respuesta es negativa, porque ¿cuál sería la causa de su resistencia? Ninguna. Sebastián no puede obedecer por su voluntad, si no debido a una idea que lo domina más. Al estar identificado con su mente, Sebastián puede que esté recreando una pauta de conducta aprendida en el pasado en la que compromiso y castigo están inseparablemente unidos. Alternativamente, puede estar repitiendo un patrón mental de su primera infancia que afirma que es indigno de todo acto de libertad y merece ser castigado por sí mismo, con su aislamiento, marginación y regresión. También es posible que sea un alma patológica y perversa que ama la soledad, la degradación y por eso busca más humillación, sufrimiento y dolor del que alimentarse. El psicoanalista Toller viene a corroborar todo lo anterior, afirmando que “la elección comienza cuando dejas de identificarte con la mente y con sus patrones condicionados, en el momento en que puedes estar presente. Hasta llegar a ese punto, eres inconsciente desde el punto de vista espiritual. Eso significa que estás obligado a pensar, sentir y actuar de cierto modo que concuerda con tu condicionamiento mental. [...] Siempre parece que la gente tiene una elección, pero eso es ilusorio. Mientras la mente, con sus patrones ilusorios, dirige tu vida, mientras seas la mente,

¿qué opciones tienes? Ninguna. Ni siquiera estás allí. El estado de la mente es disfuncional. Es una forma de locura”<sup>291</sup>.

La libertad voluntaria no existe para Sebastián en el amplio concepto del mismo. Es decir, no existe una absoluta libertad para que el individuo tome las decisiones que le gustaría tomar. El andamiaje a una cultura hace imposible que el hombre, bajo el concepto de libre albedrío, decida lo que la emoción, el cuerpo o la mente le dicte. A fin de cuentas el libre albedrío se limita a decidir lo que a ese sujeto le han enseñado a ver y hacer. Todo nos lleva a pensar que el comportamiento voluntario depende de una compleja sinergia. Es muy probable que exista la voluntad como capacidad de decidir, pero también lo es que en la claridad y eficacia de esta decisión, la autonomía de los fines, la perseverancia en mantener la elección y en realizarla, implican toda responsabilidad. Sartre considera que, “como el surgimiento de una decisión voluntaria halla su móvil en la libre elección fundamental de mis fines, no puede obrar sobre esos fines mismos sino en apariencia; por lo tanto, sólo en el marco de mi proyecto fundamental puede tener eficacia la voluntad”<sup>292</sup>. Pone como ejemplo el “complejo de inferioridad”, que para él es la libre elección de la inferioridad. “No puedo ‘liberarme’ de él sino por una modificación radical de mi proyecto que no podría en modo alguno encontrar sus motivos y móviles en el proyecto anterior”<sup>293</sup>. Tampoco el personaje de *Pequeñas maniobras* podrá cambiar su conducta si no cambia en él algo profundo. Su única esperanza para sobrevivir es la fuga, la falta de compromiso emocional, el rechazo a participar en forma alguna de vida colectiva o incluso en los incidentes propios del intercambio

---

<sup>291</sup> Eckhart Tolle, *El poder del ahora*, Madrid, Gaia Ediciones, 2001, pp. 217-219.

<sup>292</sup> Sartre, *El ser y la nada*, op. cit., p. 585.

<sup>293</sup> *Ibíd.*, p. 585.

cotidiano. Y eso es lo que decide. Según el protagonista, el valor expone a inútiles peligros, por eso vale más ser cobarde que morir encarcelado. El protagonista insiste en justificarse y en dar una explicación a su conducta: “¿Serán que piensan que el mundo se ordena según una escala de virtudes y que yo ocupo en ella el lugar más bajo? También pensarán que está en mi mano cambiar el miedo por valor y la tristeza por euforia, y si persisto en no hacerlo mereceré la muerte” (P. M, p. 32).

En conclusión, sólo cuando el hombre moderno se identifique como una identidad sin voluntad comprenderá que es sólo eso, materia unida al comportamiento de los principios de una sociedad que, por obligación, le toca vivir y que sólo adaptándose a sus normas imperativas, sucederá que él es aceptado como individuo y que tiene los mismos derechos de los que le rodean. Por el contrario, si se muestra rebelde o pretende vivir acorde a otros principios, se atenderá a las consecuencias, verá como se vuelven contra él, se sentirá rechazado, perseguido, aislado, sentirá el odio de todos aquellos que han visto sus coartadas desveladas, el odio de aquellos a los que se les ha demostrado que la libertad es posible, por muy costosa que sea.

### 3.2.2.- El arte de vivir y la estética existencialista

Siempre hay un juego interior que se está jugando en tu mente, independientemente del juego exterior que estás jugando. De cómo te comportes en este juego interior, dependerá el éxito o el fracaso de tu juego exterior

Tim Gallwey

Vivimos en una “cultura indiferente” en la que el hombre no sabe verdaderamente más que lo que experimenta, lo que percibe y siente a su alrededor. El individuo ya no cree en algo externo (Dios, La Utopía), sino en su propia existencia, en su capacidad de adaptación a las normas sociales; cree en sus posibilidades para la supervivencia (ya no cree en la felicidad sólo quiere seguir adelante por el simple hecho de seguir adelante)<sup>294</sup>; cree en su ingenio creativo, en llegar a descubrir su personalidad<sup>295</sup>, definir su rareza y llegar a encontrarle sentido al sinsentido de la vida. En su libro, *El hombre en busca de sentido*,

---

<sup>294</sup> El conocimiento de uno mismo, objeto primordial de la meditación de la obra entera de Piñera, no da la felicidad, pero trata de contribuir a que los hombres se sientan menos desdichados. En *El malestar de la cultura*, Freud sólo consideraba la felicidad en sentido negativo, como evitación del dolor y el desagrado. En su sentido positivo, como experimentación del placer y satisfacción de los instintos, la felicidad chocaba con los designios de la cultura.

<sup>295</sup> Conviene recordar que aquí personalidad tiene etimologías muy interesantes, una latina y otra griega: personare significa resonar a través de algo y prosopos significa cara o cabeza; es decir, en el mundo grecolatino la personalidad era la máscara que se ponían los actores a través de la cual salía resonando la voz. La personalidad se puede definir como aquella suma de pautas actuales y potenciales que se ponen en juego en un individuo. Actuales mientras que operan de una forma inmediata y potenciales aquellas que están soterradas en el fondo de ese individuo y que ante ciertas circunstancias se ponen en juego. Veamos un ejemplo, el miedo es el detonante con el que Sebastián muestra su verdadera personalidad; ésta se refleja en la completa inacción o en la indecisión de tomar una acción determinada. Como sabemos, la personalidad se construye con un arte en el cual hay, por una parte, la experiencia de la vida y, por otra, el estilo propio.



Víktor Frank introduce la idea de que “no es el hombre quien hace la pregunta ‘¿Cuál es el sentido de la vida?’, sino que es a él a quien se le hace esta pregunta, ya que es la vida misma quien se encarga de hacer esta pregunta. Y el hombre tiene que contestarle a la vida con una respuesta que sea su vida misma; tiene que responder siendo responsable; en otras palabras, la respuesta es necesariamente una *respuesta-en-acción*”<sup>296</sup>.

La persona moderna ha sustituido la fe, que sustentaba al orden tradicional, por el autoanálisis, el autoconocimiento: “Conócete a ti mismo”, dice aquel viejo principio que estaba en el templo de Apolo en Grecia. O es lo mismo, invéntate a ti mismo, es lema y clave en la obra piñeriana y que va acorde con sus ideas. No obstante, “inventarse a sí mismo” significaría también para nuestro autor “ser uno mismo”: delatarse ante los demás, descubrirse tal como es sin tener reparo a los prejuicios ni a las represalias. En otras palabras, ser uno mismo es desnudarse frente al otro, es despojarse de las máscaras detrás de las cuales se oculta cada uno de nosotros<sup>297</sup>. La mirada que se vuelve hacia el interior debe ser sincera, franca e inteligente porque “conocerse a sí mismo” supone un enfrentamiento; primero, al “yo consciente” y luego, al “Otro”. Freud, en el siguiente texto, insiste en un adentrarse y conocerse a uno mismo:

---

<sup>296</sup> Víktor Frankl, op. cit., p. 36.

<sup>297</sup> Tal como apunta Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, la máscara es una transformación del ser y es utilizada para llegar a una metamorfosis que debemos ocultar ya que “la ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como la máscara religiosa africana u oceánica, la máscara equivale a la crisálida”. Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, 1997, p. 308.

Déjate instruir sobre este punto. Lo anímico en ti no coincide con lo que te es consciente; una cosa es que algo sucede en tu alma, y otra que tú llegues a tener conocimiento de ello. Concedemos, sí, que, por lo general, el servicio de información de tu consciencia es suficiente para las necesidades. Pero no debes acariciar la ilusión de que obtienes noticia de todo lo importante. En algunos casos (por ejemplo, en el de un tal conflicto de los instintos), el servicio de información falla, y tu voluntad no alcanza entonces más allá de tu conocimiento...

Te conduces como un rey absoluto, que se contenta con la información que le procuran sus altos dignatarios y no desciende jamás hasta el pueblo para oír su voz. Adéntrate en ti, desciende a tus estratos más profundos y aprende a conocerte a ti mismo: sólo entonces podrás llegar a comprender por qué puedes enfermarse y, acaso, también a evitar la enfermedad<sup>298</sup>.

Al desenmascarse, Sebastián, pone al otro, a su hipotético receptor, frente a su realidad, una realidad de la que se siente hacedor, responsable e inventor al mismo tiempo. Desde este punto de vista, el imperativo “conócete a ti mismo” constituye uno de los temas por excelencia del arte de vivir, un auténtico impulso orientado al logro de inventarnos a nosotros mismos. “A esto responde –dice Sloterdijk– el concepto poético de la razón, para el que lo bueno es lo que acepta la singular oportunidad de la vida”<sup>299</sup>. En *El cuento de la Isla perdida*, de José Saramago, el protagonista, (el hombre que inventó la “isla desconocida” para poder descubrirse en ella), dice: “Quiero encontrar la isla desconocida, quiero saber quien soy yo cuando esté en ella. No lo sabes (le contesta la asistente del palacio). Si no sales de ti, no llegas a saber quién eres, el filósofo del Rey [...], decía que todo hombre es una isla, [...] Que es necesario salir de la isla para ver la isla, que no

---

<sup>298</sup> Sigmund Freud, *Una dificultad del psicoanálisis*, *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p. 2436.

<sup>299</sup> Peter Sloterdijk, *Eurotaoísmo. Aportaciones a la crítica de la cinética política*, Barcelona, Seix Barral, 2001, p. 204.

nos vemos si no salimos de nosotros mismos”<sup>300</sup>. La isla desconocida es, naturalmente, una alegoría de la vida humana y la persona un ser perdido en ella. Es necesario ser un observante ajeno de sí mismo para llegar a comprenderse; es decir, ser un espectador de la propia existencia. En este sentido, Sloterdijk, afirma que el hombre ignora que “la vida humana soportable es siempre una isla en lo insoportable, y que la existencia de los isleños está garantizada sólo por la discreción del océano que se halla en segundo término”<sup>301</sup>. La alegoría no es sutil porque la vida de todos y cada uno de nosotros es como “la isla desconocida”, un misterio a descifrar, una incógnita por descubrir en la inmensidad oceánica. La diferencia más notable es que para Sebastián, descubrir la isla supone más confusión y reafirmaría, más aún, sus dudas acerca de la absurdidad y el sinsentido de la vida. Porque aún descubierta la isla el hombre sigue perdido y confuso como nunca. Vivir la vida es recomenzar, cada día, sin ninguna preparación en un espacio desconocido e inseguro:

Despertar al nuevo día es como un parto doloroso en que uno se tuviese a sí mismo. Se está de nuevo frente a la mañana desconocida del mundo. Soy y no soy ése que está en la cama unido por un cordón umbilical de estupor a los últimos vestigios del sueño. Dolorosa composición de lugar en la que el personaje de ayer debe fundirse con el personaje de hoy. [...] Me pasé la noche soñando que yo estaba muerto y enterrado, yo estaba en mi tumba cuando la voz me despertó; Lázaro hubiera empezado a caminar en el acto, Lázaro pudo hacerlo, ya que al decir de la Biblia él vivía una realidad, en tanto que yo vivía un sueño. Yo no era Lázaro, yo era un muerto más entre los cientos de millones que pueblan el planeta, ¿por qué entonces la voz me exigía levantarme y andar? Pero como yo no estaba realmente muerto, como esa voz borrada de mi propia vida aletargada tuve que obedecerla (P. M. pp. 38-39).

---

<sup>300</sup> José Saramago, *El cuento de la isla desconocida*, Madrid, Santillana, 1998, pp. 32-33.

<sup>301</sup> Peter Sloterdijk, *Eurotaoísmo*, op. cit., p. 71.

Todo nacimiento es una especie de “caída en lo inquietante”, un abandono en lo incierto, es una cadena de comienzos dolorosos. “El nacimiento físico del ser humano –asevera Sloterdijk– es todo lo contrario de una venida al mundo, es un abandono de todo lo ‘conocido’, una caída hacia lo inquietante, una indefensión en una situación insegura”<sup>302</sup>. La máxima presencia inquietante es, en este sentido, el ser humano nacido, aislado y confuso, al que no le es suficiente nacer para venir al mundo: además está obligado a aprender a conducir su vida mediante el arte de inventarse a sí mismo. Primero, el nacimiento supone una salida al exterior y luego exige una entrada en lo incierto, porque el mundo no es algo dado, sino algo que debe descubrirse. Por fin, todo nacimiento causa vértigo y llega demasiado pronto: porque el ser humano nunca está preparado para enfrentarse a la vida. “Con cada nuevo nacimiento –dice Hannah Ardent– nace un nuevo comienzo, surge a la existencia potencialmente un nuevo mundo”<sup>303</sup>.

Por eso cada final de la Historia contiene un nuevo conocimiento que en el fondo sigue la trayectoria de lo anterior. Hannah Ardent añade, en este sentido, que cada “comienzo es garantizado por cada nuevo nacimiento; este comienzo es, desde luego, cada hombre”<sup>304</sup>. “El nuevo comienzo inherente al nacimiento se deja sentir en el mundo sólo porque el recién llegado posee la capacidad de empezar algo nuevo, es decir, de actuar. Este sentido de iniciativa, un elemento de acción, y por lo tanto de natalidad, es inherente a todas las actividades humanas”<sup>305</sup>. La conciencia de un inicio y de un final seguro, pero la

---

<sup>302</sup> *Ibidem*, pp. 122-123.

<sup>303</sup> Hannah Ardent, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1998, p. 565.

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 580.

<sup>305</sup> Hannah Ardent, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 23.

convicción de que es posible un constante renacimiento, es una serie de inicios y comienzos inacabables e infinitos. Y esta experiencia del tiempo finito, es una experiencia humana del tiempo basado en la libertad. Entendemos aquí la libertad como poder de creación, como posibilidad de crear otras realidades de las existentes, como esperanza de ruptura de realidades anteriores.

Piñera, como todo creador existencialista, atormentado por el vacío universal, por la absurdidad de la vida humana, por la hipocresía de las relaciones sociales e inmoralidad de las costumbres, inventa su propia isla, crea su mundo, su ficción o mentira<sup>306</sup>; relata las memorias para poder desenmascararse, romper con su imagen, la imagen del yo empírico, exclusivamente, esa experiencia pública del yo<sup>307</sup>. Cuando el sujeto se estudia o se analiza racionalmente no encuentra en sí mismo ninguna fuerza reguladora de última instancia sino un caos, un pozo oscuro y sin fondo. Piñera incita a que cada uno conozca su interior no para determinar una identidad (aunque también sería posible), sino para ser consciente de la incongruencia y de la absurdidad de la vida humana. Definitivamente, la persona moderna es consciente de su rareza, incoherencia y, por esta razón, desea delimitarla, pero sobre todo, quiere denunciar la ausencia de sentido de la vida; ese

---

<sup>306</sup> “El intelecto, como medio de asegurar la supervivencia del individuo, donde desarrolla sus principales fuerzas es en el fingimiento; pues éste es el medio por el cual sobreviven los individuos más débiles, menos robustos, a los que está vedado luchar por su existencia con cuernos o recia dentadura de fiera”. Friedrich Nietzsche, *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1916, p. 1.

<sup>307</sup> La imagen de la persona es el personaje, el hombre con Máscara. Como hemos referido anteriormente máscara significaba persona entre los griegos. El hombre con máscara era el actor en el teatro. El yo enmascarado, por tanto, es la imagen; es lo sobrepuesto a la persona, al yo. Sin embargo, la verdad no está en el sujeto, sino en el juicio que se hace sobre el sujeto, de modo que la persona adecua su imagen a la conveniencia que le atañe y le conviene. Ése es el juego.

sentimiento de fracasar y de ese desarrollo fatal y absurdo de acontecimiento en que el hombre y su voluntad de bien, de acción, quedan barridos y aplastados por un juego de fuerzas inexplicables.

Es duro aceptar la desilusión del espejismo que creamos sobre las cosas y sostener un frente a frente con lo que parece ser la nada<sup>308</sup>. Es duro permanecer oculto pero, al mismo tiempo, consciente en medio de este pozo, vacío y oscuro, que es nuestra existencia. Esta existencia en la que no solamente se descubre que todo carece de sentido, en un devenir tras una máscara espectacular que hemos ido adoptando a conveniencia, dentro de una realidad teatralizada en un mundo que se convierte en un “juego de máscaras”<sup>309</sup>.

“Despojarnos de las máscaras encajadas en nuestro cuerpo de sangre y huesos nos convierte en otro, en ese *je suis un autre* que decía Rimbaud. Yo no soy más el que avanza enmascarado (*lavartus proteo*, según el decir de Descartes), sino el que avanza a cara descubierta, sé lo que soy y *soy otro* que es yo mismo, pero desenmascarado, es decir,

---

<sup>308</sup> “Existe un riesgo inherente al enseñar la teoría de la ‘nada’ del hombre, es decir, la teoría de que el hombre no es sino el resultado de sus condiciones biológicas, sociológicas y psicológicas o el producto de la herencia y el medio ambiente. Esta concepción del hombre hace de él un robot, no un ser humano. El fatalismo neurótico se ve alentado y reforzado por una psicoterapia que niega al hombre su libertad. Ciertamente, un ser humano es un ser finito, y su libertad está restringida. No se trata de liberarse de las condiciones, hablamos de la libertad de tomar una postura ante esas condiciones”. Viktor Frankl, op. cit., p. 178.

<sup>309</sup> En el juego de las máscaras se descubre que el mismo rostro es máscara, que el yo es una máscara, inventada por mí mismo, por la sociedad, y que ésta es un rostro, una imagen de sí mismo. “El recorrido es complejo, de una máscara se pasa a las máscaras, del personaje a la persona, al nombre, al individuo; de éste se pasa a la consideración del ser con un valor metafísico y moral, de una conciencia moral a un ser sagrado y de éste a una forma fundamental de pensamiento y la acción”. Marcel Mauss, “Sobre una categoría del espíritu humano: la noción de persona y la noción del ‘yo’”, en *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1979, p. 333.

justificado existencialmente”<sup>310</sup>, cita Piñera en *La Vida tal cual*. El “sé lo que soy” y “soy otro que es yo mismo”, aluden a las dos partes que coexisten en el mismo ser. Piñera sabe quién es y quién quiere ser, aun en medio de la confusión y la desorientación del medio absurdo e irracional en que se mueve. En conclusión, analizar nuestra realidad poniendo al otro frente a ella supone la identificación definitiva de la persona.

Por otra parte, conocerse a sí mismo constituye una de las formas de obtener nuestra autonomía e independencia. Nos permitiría trazar, como hemos venido repitiendo, nuestra línea para la supervivencia inventando nuestro propio estilo y estética de la existencia<sup>311</sup>. La mirada al interior del individuo, el análisis del comportamiento, actitud y personalidad nos proporciona una nueva forma de control social. En este sentido y, con relación al autoconocimiento como una forma encubierta de control, Thomas Mann, en su novela *La montaña mágica*, dice:

La ordenación y el análisis sistemático constituyen el principio del dominio; el único enemigo temible es el que no conocemos. Hay que sacar a la especie humana de los primitivos estadios de miedo y apatía resignada, hay que conducirla a una fase más activa de la conciencia. Hay que ilustrarla y hacerle ver que sufre

---

<sup>310</sup> Véase Virgilio Piñera, *La vida tal cual*, art. cit., p. 41.

<sup>311</sup> “El estilo y la estética de la existencia no son, sin embargo, lo mismo. La estética de la existencia [...] es en realidad, un concepto general diferente de estilo, el cual, sin embargo, es su instrumento esencial de conducción. Si el estilo es una técnica, la estética de la existencia es su resultado, siempre y cuando esto se comprenda bajo el aspecto de la existencia. Puede decirse que el estilo, la actitud, no es sino la disposición estratégica que conduce al comportamiento táctico –un cálculo que no sólo define el modo de relación con el yo, sino el de la relación con el otro, y del que derivan ciertas reglas de comportamiento. De lo que aquí se trata es de la conducción, del gobierno de uno mismo que se formula y toma cuerpo bajo determinado estilo”. Wilhelm Schmid, *En busca de un nuevo arte de vivir*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 200.

las consecuencias cuyas causas se deben analizar, reconocer y, entonces, combatir; que casi todos los sufrimientos del individuo se remontan a enfermedades del organismo social<sup>312</sup>.

Un pensar como este busca sacar a la humanidad de sus estadios de miedo e impotencia a través de la creatividad libre, el pensamiento racional y la consciencia del yo. Este arte de vivir, que es una especie de estética de la existencia<sup>313</sup>, es un intento de reflexionar sobre sí, de analizar la conducta personal y, por supuesto, buscar y encontrar una forma de modificar en la manera de ser. “La autorreflexión se constituye en alejamiento del yo consigo mismo que precisa de una alteridad posible de cualquier sentido. De esta confrontación con la alteridad se deduce la posible experiencia de modificación. Confrontación esta que ha de ser entendida más como la ‘prueba modificadora de sí mismo’, que como una ‘apropiación simplificadora del otro con el fin de la comunicación’”<sup>314</sup>. La escritura autobiográfica no es sino un medio del arte de conducir la propia vida y darle forma, es comprometerse en un proceso de cambio y de aprendizaje, es un gesto de la existencia y de la configuración de sí. Es en el ejercicio de esta actividad dónde la persona se forma, proyecta la posibilidad de su existencia y de su transformación<sup>315</sup>. En cierto modo, al hombre se le señala, explícitamente, que hallándose en una situación de mayor debilidad e inseguridad que muchos otros, ha adoptado como única

---

<sup>312</sup> Thomas Mann, *La montaña mágica*, op. cit., p. 355.

<sup>313</sup> “La estética de la existencia trata, ante todo, de la transformación del hombre, puesto que si no existe ninguna esencia del hombre, se abre el campo infinito de la transformación. Esta teología no tiene otro ‘sentido’ que la transformación; tampoco deriva de ella una idea de hombre o de su felicidad: ‘La felicidad no existe, y todavía menos la felicidad de los hombres’. Las artes de existencia no sirven sólo para formar, sino para transformar”. Wilhelm Schmid, *En busca de un nuevo arte de vivir*, op. cit., p. 280.

<sup>314</sup> *Ibidem*, p. 223.

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 282.



arma posible de defensa la escritura autobiográfica como ejercicio terapéutico de supervivencia. Sebastián dice:

En estas memorias deben pasar cosas. [...] Lamento mucho que mi anodina vida no sirva para excitar al lector. Una de dos: o me tira por la borda o me lee. 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. Es que yo no hablo en nombre de millones de habitantes que pueblan el planeta, sino en el mío propio. Bastante tengo con mi caso para ocuparme del caso vecino. Y si resulto aburrido, si me falta la estatura, si comunico frialdad, si todo lo que obtengo de mis lectores es un soberano bostezo, me consideraré ampliamente pagado. La mercancía que vendo está averiada; los granos están secos, la carne es dura, la sal se ha mojado...Sin embargo, tengo que salir de ella, darla por nada. Si no lo hiciera, muy pronto el repugnante hedor de lo podrido apestaría todo el almacén. Quedaré así limpio de culpa y mancha (P. M, pp. 34-35).

Sebastián describe esa pulsión que lleva a los “fracasados” a justificarse a través de su obra. Primero, advertimos intranquilidad, temor e incertidumbre en la presentación que hace el autor de sus memorias. Acto seguido, reconoce implícitamente que su vida no es nada interesante, de hecho, aplaude cualquier postura de menosprecio por lo que escribe y absuelve a su hipotético lector en caso de que no manifieste interés alguno por su novela. Con estas memorias el autor intenta reflejarse a sí mismo, cada uno escribe para poder expresarse, pero también para poder mirarse en su espejo y poder reconocerse y entenderse y, si es posible, mejorarse.

Se trata aquí de poner luz sobre lo que somos ante nuestras conciencias. Para ello Piñera evoca sus memorias. En la literatura autobiográfica seguimos percibiendo las realidades decisivas en forma de declaraciones personales y colectividades de confesiones

terapéuticamente desmoralizadas<sup>316</sup>. Bien mirado, podemos decir que la escritura de unas memorias no es más que la exteriorización, si así puede decirse, del monólogo interior<sup>317</sup>, de la propia corriente de la conciencia, del grito mudo de un yo desesperado y, puesto que en la mente de quien recuerda y narra se mezcla de manera casi inexplicable los hechos objeto del relato con su interpretación y significado, con el sentido que han adquirido para el narrador y el que pretende suscitar en su hipotético receptor. Sebastián sigue insistiendo en lo mismo:

Es muy probable que un lector de novelas se vea retratado en una o varias de las muchas que ha leído. En seguida piensa en la grandeza de su autor, que ha sabido plasmar en su personaje el alma de miles de seres humanos. En un orden general esto es irrefutable, pero si nos fijamos un poco observaremos que ninguno de esos personajes corresponde estrictamente a nuestra realidad particular o privada. Para tener una vaga idea de cómo somos los seres humanos sería necesario que cada uno de nosotros escribiera su propia novela. Serían unas novelas tan confusas y borrosas como los hombres que las escribieron; la novela de un cobarde no se parecería en nada a la novela de otro cobarde, a menos que el parecido no se establezca sobre lo más externo y superficial del problema: la cobardía misma. [...] El autor describía a un tipo que a primera vista era mi fiel retrato, pero que bien mirado era un personaje de una especie totalmente opuesta a la mía (P. M, pp. 43-44).

---

<sup>316</sup> “Todo hablar sobre sí mismo acabará necesariamente en la proximidad de unas confesiones canallescas, en un testamento de delincuente, en un informe de enfermo, en una historia de los sufrimientos, en una afirmación testimonial o en una confesión. Ésta es la condición de autenticidad en una situación de superexigencia inevitables de sí mismo. Sólo los *salauds* siguen teniendo una disculpa, un chaleco blanco para cambiarse, una columna vertebral y una buena conciencia. Quién realmente diga quién es y qué ha hecho, estará haciendo, *nolens volens*, una novela picaresca, un testimonio de pobreza, una historia de una trastada, un espejo de locos, un libro de cambios y gritos”. Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, II, Madrid, Alfaguara, 1989, p. 113.

<sup>317</sup> Piñera crea una realidad absurda en que sus personajes se comunican como paranoicos, imponiendo la forma patológica del monólogo: el paranoico habla con el otro en su propia mente. Véase *Pequeñas maniobras*, op. cit., pp. 79-81.

En la última línea de esta cita yace la clave de otro de los problemas con los que se enfrenta el lector de las novelas del absurdo. Si en las novelas generalmente el lector quiere llegar a identificarse con el personaje, con la narrativa del absurdo ello resulta imposible, porque el autor escribe para ejercer una burla sarcástica de su persona y situación. En este tipo de novela la diferencia es grande y por tanto no se puede hablar de reproducción ni de semejanza. Sebastián invita a leer entre líneas, a profundizar en el análisis e interpretar más a fondo la realidad del otro para poder llegar a la de uno mismo. Lo que Piñera intenta es ver, pensar y decir la realidad de cada uno de nosotros, cada “yo”, por eso invita a que cada uno invente su “otro yo” que será él mismo. “El hombre es quien, una vez creado y puesto en la vida, se hace a sí mismo, proyectivamente, en la expectativa, el sueño y el conflicto. La vida mortal es el tiempo en que el hombre se elige a sí mismo, no lo que es sino quién es, en que inventa y decide quién quiere ser”<sup>318</sup>. La persona sustancial sería aquella que quiere ser consistentemente alguien determinado: sus ‘disponibilidades’ y ‘la realidad hecha con ella’ constituirían sustancialidad, y daría ‘la clave’ de la persona que es cada una<sup>319</sup>. El conocimiento de tal clave es lo que vivimos como certidumbre acerca de quién somos y acerca de quién es la persona de nuestra convivencia, aquello que permite definirla individualmente, y hacer predicciones acerca de sus actos futuros, cumpliendo las funciones de una ‘esencia’ individualista. Cada persona se define en relación con otros, próximos unos, lejanos e impersonalizados otros. Descubrimos el yo después del tú. Piñera afirma: “Ningún hombre puede escapar al deseo de efectuar el análisis de su prójimo. Yo miro a la gente tratando de adivinar lo que piensa.

---

<sup>318</sup> Julián Marías, *Persona*, Madrid, Alianza, 1996, p. 86-87.

<sup>319</sup> *Ibíd.*, pp. 88-89.

No es un deporte gratuito, es una defensa” (P. M, p. 37). Incluso el trato que ellos me aplican, y el que yo les dedico, ‘personaliza’ o despersonaliza nuestras realidades. Estamos, por tanto, definidos por nuestras conexiones con los otros. El individuo es, por consiguiente, una realidad convivencial.

Hay en Piñera una conciencia agudísima de que toda vida incluye su propia interpretación, la cual lleva a su vez su consiguiente verbalización; de modo que las deformaciones, ausencias, silencios u omisiones lingüísticas animan a profundizar en el mensaje que el autor nos quiere transmitir. Cuando Piñera habla de persona, se refiere al individuo, no al representante de ninguna ideología o grupo social; porque sólo así se puede adentrar la novela en lo más profundo de nuestra condición, mostrando al individuo en su intimidad, cara a cara consigo mismo. Es decir, con el absurdo.

Si lográramos acercarnos al “otro” como tal, y no como reflejo de uno mismo o como objeto necesario para cumplir el propio proyecto vital, quizá la intimidad fuera menos destructiva. En su libro, *El yo y el inconsciente*, Carl Jung dice algo que considero primordial y acertado sobre la naturaleza humana y las relaciones sociales y que seguramente, nuestro autor comparte, al menos parcialmente:

Tan sólo por la circunstancia de ser la persona un recorte (más o menos casual o arbitrario) de la psique colectiva, podemos caer en el error de tomarla también en su totalidad por una cosa ‘individual’. Pero, como ya lo dice su nombre, la persona no es más que una máscara que aparenta una individualidad, que hace creer en una individualidad a los demás y a uno mismo, cuando en realidad sólo se trata de un papel desempeñado, en el que habla la psique colectiva. [...] Analizando la persona, quitamos la máscara y descubrimos que en el fondo es colectivo lo que

parecía ser individual, y que, para decir lo mismo con otras palabras, la persona no era más que la máscara de la psique colectiva. En el fondo, la persona no tiene nada de ‘real’. Más bien constituye un compromiso entre el individuo y la sociedad, referente al papel que ha de desempeñar por el hecho de tener un nombre, adquirir un título o desempeñar un cargo siendo tal o cual personaje. [...] La persona es una apariencia, una realidad bidimensional, como podríamos calificarla humorísticamente <sup>320</sup>.

Jung y Piñera nos hablan de la persona como portador de una máscara. Los dos ven en el psicoanálisis y otras formas de autoanálisis un medio esencial para que cada persona se sobreponga a su naturaleza, la domine, la posea y con ella configure su propia realidad e identidad. Jung ve al hombre como un usuario de una máscara de la psique colectiva, y por tanto el hombre no es individuo, sino una relación individuo-sociedad. Mientras que Piñera defiende la individualidad de la persona, portando una máscara de un “yo” falso, (el “no yo”); debe quitársela para poder encontrar así a su “yo” real. Para llegar a esa individualidad, debemos analizarnos saliendo de nosotros mismos y ser meros observadores de nuestra propia vida. Es decir, ser espectadores objetivos de la propia autobiografía.

Piñera nos invita a cobrar conciencia del hecho de que el miedo se basa en la creencia de que nos hallamos inexorablemente solos (de que cada uno de nosotros es una forma de vida particular, aislada y ajena), frente a cualquier otra forma de vida existente. Pero la persona es como es y, si se concentra en ello, si se acepta tal como se manifiesta, puede ser capaz de experimentar esa soledad sin ningún tipo de problema. Con ello el autor no está pidiendo que busquemos un tipo especial de sensación trascendente ni nada por el estilo, sino tan

---

<sup>320</sup> Carl Gustav Jung, *El yo y el inconsciente*, Barcelona, Luis Miracle, 1964, p. 101.

sólo que se experimente la simple sensación de la existencia. Para poder seguir sintiendo esta misma línea de pensamiento es necesaria la sensación de ser un yo, de ser un centro aislado dotado de sensibilidad y sujeto a sensaciones, dolores y ansiedades peculiares. De modo que la sensación de tener un centro y de poseer una identidad conlleva necesariamente a la separación de todo lo demás.

Piñera nos hace reflexionar sobre esas dos sensaciones –la de ser un yo aislado, central y vulnerable y la de vivir insertos en un mundo que experimentamos ajeno– son, en realidad, las dos caras de la moneda, ya que resulta imposible concebir la una sin la otra. Es por ello que permanecemos confusos con respecto a nuestra propia naturaleza, una confusión que genera incertidumbres, bloqueos e inseguridades y alimenta la sensación de que somos un yo separado de sí y del mundo, lo cual conlleva a una enorme responsabilidad. La mayor parte de los hombres permanecen aislados en sí, a pesar de todas las apariencias. Son como insectos que no llegan a despojarse nunca de su caparazón. Se agitan desesperadamente en el interior de sus límites. A fin de cuentas, se encuentran como al principio. Creen haber cambiado algo, pero mueren sin haber visto ni siquiera la luz. No se han despertado nunca a la realidad. A esto se refería Sebastián cuando dijo que Lázaro vivía una realidad mientras que él vivía “el sueño”.

Concluyendo y parafraseando a Sartre, el hombre se inventa a sí mismo, concibe su propia “esencia”, es decir, lo que él es esencialmente, incluso lo que debería o tendría que ser. Pero yo estoy de acuerdo con la idea que considera que nosotros no inventamos el sentido de nuestra existencia, sino que, simplemente, lo descubrimos.

### 3.2.3.- La resignación y libertad

Todas las cosas están encerradas en sus contrarios: la ganancia en la pérdida, la entrega en el rechazo, la fortaleza en la debilidad [...] la vida en la muerte, la victoria en la derrota, el poder en la impotencia y así con todo. Por tanto, si el hombre desea encontrar, bueno es que se conforme con perder...

Mulay al Rabi Ad Darqauí.  
En Catherinne Neville, *El fuego*

Hay un conflicto entre la libertad humana y las leyes sociales. Conflicto del que es víctima el hombre moderno que anhela más libertad y una autonomía absoluta. No obstante, la idea de libertad, como todos los conceptos abstractos, no tiene nada que ver con la aplicación práctica. “La libertad se basa en la sociedad, y la sociedad sólo puede ser libre si sus miembros renuncian voluntariamente a la suya”<sup>321</sup>. Nos sorprende constatar, actualmente, que esta misma sociedad lucha por y para conseguir más derechos, más independencia y más libertad a sus ciudadanos. Una libertad falsa e ilusoria porque el individuo se limita a seguir las pautas y las leyes dictadas por esta. Mediante la educación, en ocasiones la sociedad busca la formación de personas infantilizadas e inmaduras, unos autómatas o títeres que manejaría a su aire y con sus hilos electrizantes. Para ello usa técnicas de reforzamiento, (el control externo), para enseñar a los sujetos a pensar, a decidir y a actuar según sus pautas. “Enseñamos a un niño a

---

<sup>321</sup> Jesús Pardo, *Las preguntas que movieron el mundo*, Madrid, Temas de Hoy, 1999, pp. 88-89.

pararse a pensar y a considerar las posibles consecuencias de sus actos, suministrándole reforzamientos adicionales”<sup>322</sup>. En nuestra cultura, la educación puede conducir a la represión de algunos sentimientos espontáneos, como los sentimientos de hostilidad y de aversión, y emociones extrañas como las sexuales. Puede verse así amenazada la ‘soberanía personal’ que le permitiría, en un futuro próximo, decidir por sí y según su libre criterio. Entonces, existe la tentación de crear “Formas” inmaduras, máscaras sin voluntad que la sociedad podrá utilizar a su antojo.

Alternativamente, la sociedad adiestra al hombre. Francisco Alonso Fernández opina que la educación desempeña un papel cardinal en la humanización del hombre:

El hombre no sólo se adiestra: se educa. Se educa en la medida en que se humaniza, en que se hace más hombre, más personalmente hombre, más rico en responsabilidades de conocimiento, valoración y dominio de la realidad del mundo en que vive y de su propia personalidad, más personalmente pleno y más responsablemente libre. En el que se educa, entiéndase bien, es el hombre; es decir, este y aquel hombre, el hombre con los otros, cada hombre. [...] La línea de progresiva humanización a la que ha de servir toda suerte de educación que aspire a servir al hombre. Una vía hacia la conciencia reflexiva y personalizadora, cada vez mayor y más plena, que lleve de la evolución biológica a la invención histórica, de la conciencia directa a la reflexión inteligente, del adiestramiento a la cultura, del automatismo a la libertad<sup>323</sup>.

---

<sup>322</sup> Burrhus Frederic Skinner, *Ciencia y conducta humana*, Barcelona, Fontanella, 1969, p. 272.

<sup>323</sup> Francisco Alonso-Fernández, *Cuerpo y comunicación*, Madrid, Pirámide, 1982, pp. 226-227.



Sin duda alguna, la educación que nos proporciona la sociedad tiene un valor fundamental y extraordinario, pero corremos el riesgo de convertirnos en estatuas de sal, en receptores pasivos, en espectadores y no en actores sobre el escenario de nuestra vida. El fundamentalismo, el extremismo, el dogmatismo, indican que la persona formada en la sociedad está a la espera de las órdenes ajenas. Que se actúa como frágiles marionetas a expensas de que la sociedad dirigiese el momento. Y esta enorme confusión, que rodea a la persona, es la que lleva a actitudes irreflexivas; porque se ha carecido del proceso de formación; porque se ha dispuesto de mucha información pero no se ha transformado el conocimiento en respuesta madura, en soberanía personal, en una auténtica Forma.

El personaje de *Pequeñas maniobras* es un ser miedoso y pusilánime. Pero la insistencia en hacerse oír, en relatar sus memorias y la continúa intención de justificar su conducta, su trayectoria vital indican y confirman su tormento interior, el estado íntimo revuelto en que se debate su ser. Dicho con otras palabras, existe una parte del inconsciente que no se resigna a aceptar la forma en la que se está convirtiendo el “yo”, la persona. Es el combate que observaba Ernesto Sábato en el prólogo a la edición argentina del *Ferdydurke* de Gombrowicz, cuando habla de una lucha interior entre dos tendencias: la que busca la Forma y la que la rechaza, señala: “La realidad no se deja encerrar totalmente en la Forma, el hombre es de tal modo caótico que necesita continuamente definirse en una forma, pero esa forma es siempre excedida por su caos. No hay pensamientos ni forma que pueda abarcar la existencia entera. [...] y esta lucha entre dos tendencias opuestas no se realiza en un hombre solitario sino entre los hombres, pues el hombre vive en comunidad, y vivir es con-vivir;

siendo las formas que adopta la consecuencia de esa ineluctable convivencia”<sup>324</sup>. Sebastián, al igual que el héroe de la novela de Gombrowicz, se ve sometido a un proceso artificial de infantilización, por la pedagogía terrorífica de la sociedad, que siembra el miedo y el terror en sus miembros, en función del cual no razona, ni actúa, ni se compromete por lo que le es natural, sino por lo que le es impuesto desde el exterior en aras de la cultura y la vida social<sup>325</sup>.

La pérdida del yo ha aumentado la necesidad del conformismo, dado que origina una profunda duda existencial acerca de la propia identidad. La identidad sólo es un reflejo de lo que los otros esperan que el sujeto sea, pero esa forma de adaptación a las expectativas de los demás genera algo de seguridad al precio del abandono de la espontaneidad y la individualidad. Ciertamente, el individuo queda definido a la luz de estas relaciones como un sujeto pasivo, sometido y prisionero de la sociedad, pero también como una instancia activa, espontánea, apta para actuar sobre sí misma. Mientras que, Carl Jung atribuye ese estado degradante, pasivo y denigrante de la persona a otras causas:

El restablecimiento regresivo de la ‘persona’ no es una posibilidad biológica sino cuando uno debe el fracaso crítico de su vida a su propio engrandecimiento. Así, con el empequeñecimiento de su personalidad, el individuo retorna a la medida que él realmente puede llenar. Pero en todo otro caso, la resignación y el autoempequeñecimiento no significa más que en *esquivar* que, andando el tiempo, no puede sostener sino con una enfermedad neurótica. Ciertamente, si se mira desde la consciencia del interesado su estado no parece ser un ‘esquivar’, sino más bien

---

<sup>324</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Barcelona, Edhasa, 1984, pp. 9-10.

<sup>325</sup> “La cultura se construye como defensa frente a la naturaleza no humana; casi se podría decir que la cultura se construye en contra de la naturaleza”. Rafael Argullol, *Aventura, Una filosofía nómada*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000, p. 120.

una imposibilidad de abandonar el problema. Semejante enfermo, por regla general, estará solo. Poco o nada viene en su ayuda en nuestra cultura moderna; incluso la psicología sólo le opone por lo pronto unos conceptos deductivos, subrayando más aún el inevitable carácter infantil y arcaico de aquellos estados de transición, haciéndoles inaceptables<sup>326</sup>.

La figura humana en esta novela, se parece a un perro escapado del domicilio de su amo y errando al azar en el tumulto de la ciudad. Sin duda alguna, puede, lo mismo que el perro, comportarse según su fantasía. Puede ir donde le plazca, pero por ello no está más libre y menos perdido, porque no sabe dónde ir ni cómo protegerse contra la soledad, impotencia e inseguridad. Por tanto, el perro adiestrado termina siempre volviendo a la casa de su amo dispuesto a implorar su perdón y a lamer sus manos<sup>327</sup>. Será el perro sumiso, fiel y feliz por el mero hecho de tener un dueño domador y dominador:

He sido como un perro  
sumiso a la voz del amo:  
¡Hop, Virgilio, salta!  
He amado la hermosura,  
pretendido la gracia.  
He tenido delicadezas  
de perro amaestrado.  
En premio mi amo,  
sólo te pido,  
un poco más de escarnio<sup>328</sup>.

Aceptar la debilidad, rendirse ante el miedo, permitirlo y abrazarlo es una forma inteligente de conservar la vida, de vencer en vez de ser vencidos. rsid16016738 Sebastián reconoce su miedo, lo

---

<sup>326</sup> Carl Gustav Jung, *El yo y el inconsciente*, op. cit., p. 118.

<sup>327</sup> Sebastián afirma: “No sé como expresar mi reconocimiento, este hombre es mi salvador, si pudiera transformarme en perro lo haría en el acto. Tengo una ganas locas para lamer sus manos” (P. M, p. 50).

<sup>328</sup> Virgilio Piñera, *La isla en peso*, “Final”, Tusquets, prólogo de Antón Arrufat, 2000, p.158.

observa y pone toda su atención en él. Sabe que si se mantiene vivo es gracias a ese miedo, a esa cautela que no le deja pisar terreno resbaladizo. También es consciente de que no hay nada que pueda hacer para cambiar el “aquí y ahora”: La Habana durante el periodo de Batista<sup>329</sup>. Se niega a enfrentarse a la situación, porque carece de valor y de coraje. El autor enseña que con la fórmula de la “rendición” el sufrimiento se transmuta en una paz profunda. El conformismo será su crucifixión pero también será su pasaporte para la conservación. El autor es consciente de que si se mantiene en este estado de aceptación, no creará más negatividad, ni más sufrimiento, ni más infelicidad. Entonces vive en un estado de no-resistencia, vive en estado de gracia y ligereza pero no se libra de sus luchas internas. De ese modo, el falso “yo” infeliz al que le encanta sentirse desgraciado, resentido o compadecerse de sí mismo no puede sobrevivir sin refugiarse en esa mezquina emoción. En cualquier caso conformándose se es libre<sup>330</sup>.

---

<sup>329</sup> Las memorias del personaje Sebastián, una “víctima existencial”, se presentan al lector como una ambigua e irónica toma de consciencia o confesión de un individuo dentro de la estructura social-política de Cuba en tiempos de Batista. El escenario escogido por Piñera es La Habana, el argumento, como era de esperar, se desarrolla al margen de las preocupaciones políticas. Este hecho, sin embargo, no impide que el narrador haga algunas alusiones a la lucha subversiva. El mismo Sebastián se encarga de esclarecer este hecho: “Quiero aclarar que si yo hablo de esbirros por acá y de esbirros por allá no es por que haya cometido un hecho delictuoso. Hasta ahora no he robado ni matado. Bien; si no he hecho ni una cosa ni la otra, debo guardarme muy mucho de que los esbirros hagan recaer sus sospechas en mi persona” (P. M, pp. 17-18). Otra de las pocas situaciones en que se hace referencia a la situación política del país es cuando Sebastián es detenido como consecuencia de la extraña muerte de su compañero de piso, Gustavo. Únicamente se limita a indicar que el crimen obedeció a razones de política internacional: “Entre paréntesis, diré que Gustavo perdió la vida por rencillas políticas internacionales” (P. M, p, 48). Por otra parte, el protagonista es el prototipo del hombre cobarde que se asusta hasta de sus propios pensamientos. Piñera muestra cómo el febril imaginario de este absurdo personaje extrae las más extrañas consecuencias de los hechos más triviales e insignificantes. Se comprende que se sienta un miedo atroz de hacerse sospechoso a las autoridades policíacas o de verse envuelto en compromiso de cualquier clase.

<sup>330</sup> En este sentido, Sloterdijk afirma que la resignación no es una muestra de debilidad, sino que requiere una gran fuerza. Sólo una persona que sabe rendirse a

Puede preguntarse uno qué clase de hombre es Sebastián. Se trata de un loco o de un sabio. Es un atavismo, extraño a nuestro mundo moderno y mejor adaptado a las primordiales condiciones de vida conformista. O, si por el contrario, no es más que una víctima de la sociedad cosificada formada en la resignación y en el miedo. Hay algo de verdad en ambas suposiciones. Sebastián ha sobrevivido porque es socialmente invisible; ha resistido a la aniquilación interior porque es un esquizofrénico, un demente; alguien que pasa la vida justificando sus actos. Pero es imposible negar que es ante todo un superviviente; es el más adaptado, el ejemplar humano más idóneo para este modo de vivir actual. Sebastián es entonces un individuo dichoso, igual que Sísifo empujando felizmente su roca.

### **3.2.4.- Los procesos de mando y obediencia en el individuo piñeriano**

La sumisión nos hace libres.

Javier Serrano, *La jaula*.

El análisis de la libertad junto con la voluntad nos va empujando, como era de esperar, de la psicología hacia la ética, desde el poder hasta la evaluación del poder. Algunas personas se pasan la vida buscando su particular punto de equilibrio con el poder. No quieren ser esclavos y en general tampoco tiranos. Otros, sin embargo, sienten el deseo de vivir según su fantasía; de dominar y destacar sobre los

---

tiempo tiene poder: “La resignación es más fuerte que la revolución. Lo que se podría decir sobre los condenados de la tierra rusa no procede de Lenin sino de la pluma de Flaubert: la resignación es la peor de las virtudes”. Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, II, op. cit., p. 139.

demás. Este deseo, según los expertos, es innato al hombre, pero en las dictaduras se exagera y termina por adquirir una intensidad morbosa.

Las personas que forman parte de una jerarquía deben saber dominar a los que están debajo y someterse a los que están arriba. De esta filosofía es consciente el antihéroe de *Pequeñas maniobras*, al asumir su papel de resignado en una sociedad en la que coexisten dos fuerzas opuestas: la tendencia a la dominación y la tendencia a la sumisión. Sebastián, por su forma de ser, no manifiesta inconveniente alguno en consentir esta ley divina que le corresponde por nacimiento. La obediencia y el mando son dos fenómenos que han estado presentes en el desarrollo de la humanidad. El análisis de los procesos sociales permite observar que siempre, y en muchos casos de forma inconsciente, los individuos se encuentran en situaciones de mandar o de obedecer, o de ambas cosas a la vez<sup>331</sup>. Muchas de estas relaciones de dominio y/o sumisión son muy difíciles de visualizar y de entender. Por eso, un sondeo alrededor del poder debe abarcar tanto la actitud del que manda (la sociedad, el sistema, la iglesia, el Otro) como la actitud del que obedece (el súbdito, el marginado, el débil, Sebastián). Lo cierto es que, si comprendiéramos los mecanismos psíquicos del poder<sup>332</sup>, llegaríamos a comprender mejor la conducta y/o reacción de muchas personalidades y, en especial, en este intento de análisis de la

---

<sup>331</sup> “A causa de la multiplicidad de los contactos, de relaciones y de los aspectos de estas, todo el mundo, efectivamente, llega a conocer la ocasión de obedecer y de mandar. Si la consideramos bien, veremos que ningún hombre, aun en la cúspide de la jerarquía, se pasa la vida mandando sin obedecer jamás, y que, por el contrario, tampoco hombre alguno, ni siquiera en el ínfimo nivel de la escala jerárquica, se ve obligado a obedecer continuamente sin ocasión alguna de mandar”. Maurice Marsal, *¿Qué sé? La autoridad*, Barcelona, Oikos-tan, 1971, p. 64.

<sup>332</sup> Para entender estos mecanismos entre mando y obediencia, es recomendable ver el análisis que hace Judith Butler en su libro, *Mecanismos psíquicos del poder. Teoría sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, 2001.

obra narrativa piñeriana, entenderíamos tanto al personaje como al autor y a esa visión especial que tiene de la existencia y su arte de vivir, tal y como lo expone y explica Wilhelm Schmid:

El esfuerzo para configurar una ética del arte de vivir no es así sino una reacción frente a las condiciones y técnicas de dominación que, en el mundo moderno, producen y tienen como objetivo al individuo; una reacción, en suma, frente a los modos de comportamiento a los que éste no tiene más remedio que someterse. Frente a las relaciones de poder que se dirigen al individuo con objeto de someterlo, esta ética busca, por así decir, la inversión del vector: analizar las relaciones de poder que proceden del individuo y que se dirigen contra determinadas relaciones de dominio con objeto de intervenir en ellas y modificarlas<sup>333</sup>.

Como hemos mencionado anteriormente, el hombre tiende a dominar convencido de que la vida está determinada por fuerzas exteriores a las que debe someterse, porque el mundo se compone de fuertes y débiles. Pero no utiliza esta diferencia para la solidaridad, sino para la dominación o sumisión. Es verdad que, como dijera Nietzsche en su día, los que no son capaces de someterse por sí solos no tardarán en dar con alguien que se encargue de hacerlo por ellos. Según el filósofo, el poder es bueno y tiene varias ventajas, mientras que la debilidad es mala:

¿Qué es bueno? Todo lo que aumenta en el hombre el sentimiento de poder, la voluntad de poder, el poder mismo.

¿Qué es lo malo? Todo aquello en lo que se origina la debilidad.

¿Qué es la felicidad? El sentimiento de que el poder crece, de que se vence una resistencia.

No sosiego, sino más poder; no paz por encima de todo, sino guerra; no virtud, sino habilidad (la virtud al estilo del Renacimiento, *virtú*, virtud sin moralina).

---

<sup>333</sup> Wilhelm Schmid, *En busca de un nuevo arte de vivir*, op. cit., p. 212.

Los débiles y fracasados deben perecer: primera tesis de nuestro amor a los hombres. Y además hay que ayudarles a ello<sup>334</sup>.

Maurice Marsal entiende el poder “legítimo” como una relación de dominio del individuo sobre las mentes y las acciones de otros individuos, lo que da lugar a varias situaciones:

1. Dada una relación, al cambiar los términos unidos por ella hay que esperar también, salvo excepciones, la modificación de la misma [...] Cabe contar con variaciones de la relación de autoridad; la capacidad de un jefe para hacerse obedecer por los mismos hombres varía en el transcurso el tiempo, aumentando o disminuyendo.
2. Supuesta una autoridad ejercida sobre ciertos hombres, esta no resulta, por ello sólo, extensible a otros subordinados, cual si de un poder mágico se tratará. La obediencia de unos no implica automáticamente la obediencia de otros.
3. Igualmente, supuesta una autoridad ejercida según un punto de vista concreto y bajo un aspecto determinado, ello no permite, por sí sólo, aplicarla a otros puntos de vista y aspectos.
4. A causa de la misma diversidad de esos puntos de vista y aspectos, y en la medida según la cual quien manda lo hace *condicionalmente*, a todos nos ocurre mandar y obedecer al mismo tiempo, y en mayor o menor grado.
5. Preguntar acerca de un individuo si tiene autoridad es algo indeterminado, y carece incluso de sentido cuando se toma al pie de la letra. Lo tiene sólo en una referencia implícita a unos subordinados y unas situaciones que suponen ya conocidos; en caso de duda, requiere como respuesta otra pregunta: ¿Sobre quién, y desde qué punto de vista?<sup>335</sup>

Todos los sistemas sociales funcionan a través de una red de reciprocidades de obediencia común. De hecho, “la obediencia a la autoridad es una norma fundamental que regula el comportamiento de los individuos dentro del sistema social y constituye, por tanto, uno de

---

<sup>334</sup> Friedrich Nietzsche, *El anticristo*, Madrid, Alba, 1999, p. 21.

<sup>335</sup> Maurice Marsal, *¿Qué sé? La autoridad*, op. cit., pp. 14-16.



los principales objetivos de cualquier proceso de socialización”<sup>336</sup>. En todos ellos existe una marca diferencial de poder que caracteriza toda la red de relaciones y es, precisamente, el fenómeno de la obediencia que nos develará todo un conjunto de fenómenos que operan tras la conducta humana. Estamos “programados” por una compleja red de autoridades superestructurales de la sociedad (escuela, iglesia, familia, medios de comunicación para creer y para hacer lo que se dice, para aceptar sin mucho análisis y cuestionamiento sus “verdades”). Estas instituciones, que conforman lo que Foucault denominó “un sistema de micropoderes”<sup>337</sup>, tienen la función de congelar las conciencias de los individuos a través de procesos subliminales de condicionamientos, que inhiben la actividad creadora del individuo y lo hacen renunciar a sus deseos de libertad, ejerciendo un control internalizado, el cual es, en muchos casos, la forma más represiva de control. Esta represión de uno mismo en favor de la dominación tiene en el mono de Kafka (en *Informe para una academia*, una fábula sobre el proceso de la pérdida de la identidad y la alienante capacidad de adaptación de sobrevivir de un mono capturado y luego trasladado a la ciudad, para ser educado como un ser humano) un ejemplo gráfico de cómo la sumisión al más fuerte no es tan sólo una vía de escape sino incluso de supervivencia. Peter el Rojo, el nombre dado al mono, en su exitoso y, precisamente, no deseado esfuerzo de transformación en ser humano, evoca lo siguiente:

No tenía salida, pero tenía que conseguir una: sin ella no podría vivir [...] Con la libertad, uno se engaña demasiado entre los hombres, ya que si el sentimiento de libertad es uno de los más sublimes, así de sublimes son también los correspondientes

---

<sup>336</sup> Pablo Briñol, Luis de la Corte y Alberto Becerra, *Qué es persuasión*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 67.

<sup>337</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1975, p. 33.

engaños [...] No, yo no quería libertad. Quería una salida: a derecha, a izquierda, adonde fuera. No aspiraba a más. Aunque la salida fuese tan sólo un engaño: como mi pretensión era pequeña, el engaño no sería mayor. ¡Avanzar, avanzar! Con tal de no detenerme con los brazos en alto, apretado contra las tablas de un cajón<sup>338</sup>.

El mono de Kafka acepta el menor de los males: cuanto menor sea la libertad, menor será el engaño. Sebastián quiere menos aún, renuncia a su libertad porque no quiere asumir ninguna responsabilidad. Este es el asunto que trata Piñera en esta novela. El protagonista de *Pequeñas maniobras* no está dispuesto a elegir, a decidir, a comprometerse, siente temor a equivocarse. La libertad, para él, es exponerse constantemente al peligro y no lo quiere de ninguna manera.

El conocimiento de cómo opera el poder en un contexto específico facilitará al individuo saber si su práctica es coherente con determinado movimiento social. El autoritarismo incluía en su concepto todos aquellos abusos de autoridad que creaban un “sistema fundado en la sumisión incondicional”. Pues bien, “los sistemas autoritarios más extendidos en educación y en política se basan en el fomento de las reacciones psicológicas [...], utilizadas como formas de manipulación tendentes a reducir la voluntad y la conciencia del sujeto a favor de unas pautas de obediencia prefijadas”<sup>339</sup>. En este misterio de mecanismos de mando y obediencia, quién mejor que Nietzsche para esclarecer el asunto:

---

<sup>338</sup> Fran Kafka, *Informe para una academia*, en [www.elpaís.com](http://www.elpaís.com), p. 3.

<sup>339</sup> José María Esteve Zarazaga, *Autoridad, obediencia y educación*, Madrid, Nancea, 1976, p. 169.

¿Qué es lo que induce a los seres vivos a obedecer y mandar, y a que obedezcan incluso cuando mandan? [...] Siempre que he visto un ser vivo he encontrado voluntad de poder; hasta en la voluntad del siervo encontré voluntad de ser señor. Al más débil le induce su voluntad a servir al más fuerte, porque esa voluntad quiere dominar lo que es más débil aún: se trata de un placer del que no quiere privarse<sup>340</sup>.

La libertad se ha convertido para el hombre moderno en núcleo de miedo<sup>341</sup>, al menos para el antihéroe Sebastian. No se trata de un miedo azaroso, sino producido, sistemático, instrumentalizado. Su origen es, pues, la educación, la sociedad opresora y la cultura esclavizadora. Tener que tomar decisiones produce angustia, la individualidad atrevida, revolucionaria es un riesgo, y por ello es fácil de comprender el refugio de Sebastián en la obediencia. En la realidad Sebastián ha entregado su libertad, ha renunciado a ella para no tener que tomar decisiones, para no enfrentarse a los demás. La observación de las leyes sociales, la convivencia con el otro en una sociedad cosificada, exige la restricción voluntaria de la libertad. Sin sometimiento voluntario, la perduración en la vida es imposible. Sebastián admite su enamoramiento de la vida, y para conservarla está dispuesto a someterse a todos los hombres y a todas las criaturas de este mundo. Tal es la condición del ser humano con sentimientos de inferioridad: “¡La vida! Sepan que me encanta y que no encuentro deporte más

---

<sup>340</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Ediciones Escolares, 2000, p. 106.

<sup>341</sup> Merece la pena reseñar que últimamente el albacea de Erick Fromm y presidente de la sociedad internacional que lleva el nombre del filósofo, Rainer Funk, sugirió que el título de *El miedo de la libertad* sería hoy “El miedo a la realidad”. La huida de la realidad sería hoy un asunto capital de Fromm, puesto que “el problema del hombre actual no es la libertad, no es la pregunta de es libre o cómo puede ganar más libertad [...] sino el de la percepción de la realidad [...] hay que luchar para que los hombres no huyan ante la realidad y sean capaces de aceptarse como son”. Página Web: /www.vitral.org/vitral/vitral43/lec.htm.

apasionante que vivir. Ocurre, sin embargo, que las reglas del juego varían de acuerdo con la concepción vital del jugador: algunos la exponen locamente, otros la preservan. Yo soy de estos últimos” (P. M, p. 184). Con este párrafo Sebastián sella su sentencia de muerte en vida; a partir de ahora será sólo una figura cadavérica sin voluntad alguna. El “yo mínimo” sustituye y reemplaza el ideal clásico de “vida buena” por la conservación de un concepto de vida mediocre, en el cual el individuo no busca aspiraciones, tan sólo seguir adelante como sea. La disposición a someterse en Sebastián, a acatar las órdenes de otros sin ofrecer resistencia puede estar motivada por varios factores.

Podría deberse a un cansancio y resignación, producto de la experiencia del individuo en derrotas pasadas, a la desconfianza en los dirigentes y en las organizaciones. Es verdad que esta actitud de resignación va acompañada de la aceptación pasiva por parte de la persona; pero también indica un estado de impotencia frente al poder. Suponemos que Sebastián acata la autoridad mientras no puede hacerle frente; sabe, por experiencia, que no puede actuar si no existe el apoyo para su causa, pues sin este apoyo está nuevamente condenado al fracaso. Si la situación lo obliga a ser sumiso, debe saber moverse con perspicacia y astucia entre los dédalos del poder:

Hay que aceptar los hechos consumados y obrar en consecuencia. Hasta donde alcance. Nada de *rebeldías*: si cada uno tiene el derecho a seleccionar su animal, yo ahora mismo escojo el lagarto. [...] 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... el 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 (P. M, p. 29).

Maquiavelo utiliza también una metáfora sobre animales, como la mejor forma de explicar el comportamiento humano, introduciendo el concepto de camuflaje:

De manera que, ya se ve obligado a comportarse como una bestia, conviene que el príncipe se transforme en zorro y en león, porque el león no sabe protegerse de los bobos. Hay, pues, que ser zorro para conocer las trampas y león para espantar a los bobos. Los que sólo se sirven de las cualidades del león demuestran poca experiencia<sup>342</sup>.

Dentro del sometimiento el precio de la existencia es la subordinación. Precisamente cuando la elección se vuelve imposible, Sebastián persigue la subordinación como promesa de existencia. El sometimiento explota el deseo de la existencia, que siempre es conferida desde fuera; impone una vulnerabilidad primaria ante el Otro como condición para alcanzar el ser<sup>343</sup>. Ese proceso de automatización convierte al individuo en un ser inseguro y desamparado; de aquí que él busque la protección y esté dispuesto a someterse (incluso muy entusiastamente) a aquellas autoridades que le ofrecen seguridad y protección. Sebastián dice: “soy yo quien autoriza al director, yo el que permite la vejación de palabra y hasta de obra; nadie, ni yo mismo, hace nada sino es a cambio de algo. Si él me proporciona lo que yo busco, está en su perfecto derecho a mandarme” (P. M, p. 61).

El protagonista de *Pequeñas maniobras* nos enfrenta con la asunción deliberada del sometimiento como fuente no sólo de supervivencia sino también de placer. Ello nos lleva a considerar cómo en situaciones de opresión y subordinación extrema, una posibilidad de

---

<sup>342</sup> Nicolás Maquiavelo, *El príncipe. El salvador*, Jurídica Salvadoreña, 1999, pp. 67-68.

<sup>343</sup> Judith Butler, op. cit., pp. 31-32.

negociar la propia vida y mantener la cordura es someterse al control externo. “El deseo de supervivencia, el deseo de ‘ser’, es un deseo ampliamente explotable. Quien promete la continuación de la existencia explota el deseo de supervivencia. Prefiero existir en la subordinación que no existir’: ésta sería una de las formulaciones del dilema (dónde también hay un riesgo de ‘muerte’)”<sup>344</sup>. Cuando en la demanda de obediencia total se exige el abandono de todo deseo, es la obediencia misma la que se torna deseable. La renuncia a su propia voluntad hace que Sebastián sienta un hechizo aletargado que le satisface. En el diálogo que mantiene nuestro protagonista con Pablo, su antiguo compañero, asistimos al colmo de la resignación y de degradación:

- Yo soy un sirviente como todos los sirvientes. No veo la diferencia
- Te explotan –me objeta–. Un hombre como tú merece algo mejor.
- De acuerdo me explotan. Me gustó la oferta del explotador. Estaba cansando de la escuela
- Te fuiste al otro extremo...
- Al extremo más simple. Me siento cómodo (P. M, p. 65).

Sebastián se somete al poderoso y, al mismo tiempo, se actúa como él; a pesar de que acepte el poder de los otros, no internaliza sus valores y las normas involucradas. En muchos casos, Sebastián llega hasta a admirar a su opresor; admiración y servilismo que son productos de su temor hacia al poderoso. “La vida no es tan sencilla como parece y un tipo como el director (los hay por millares en millares de profesionales) es, a la vez, un ladrón y un santo. [...] él me ha escogido, después de un profundo estudio sabe que me tiene a su

---

<sup>344</sup> *Ibíd.*, p. 18.

merced, sabe que yo también bailo en otra cuerda floja y que un paso en falso me precipitaría en el abismo. Prefiero la bajeza de encubrirlo al civismo de desenmascararlo. Yo no soy un héroe” (P. M, pp. 42-43). En palabras de Butler, “La voluntad prefiere querer la nada antes que no querer en absoluto. [...] El deseo de desear es una voluntad de desear precisamente lo que repudiaría al deseo, aunque sólo sea para conservar la posibilidad de seguir deseando”<sup>345</sup>.

El conformismo se da cuando el individuo deja de ser él mismo y adopta la personalidad que dictan las pautas culturales. Se transforma en una persona idéntica a las demás y actúa tal como los poderosos esperan que reaccione. Es tal su identificación con los otros que resulta muy difícil distinguirlos entre sí. Sebastián reflexiona sobre el tema afirmando lo siguiente: “Cuando uno ve a tantos hombres juntos pierde la noción de la figura humana. He ahí la ventaja de caminar perdido en la multitud: ni yo mismo sé ya quién soy” (P. M, p. 28). Si pensamos y sentimos como el resto de la sociedad, entonces desapareceremos entre la masa y no necesitaremos nuestra libertad para asumir responsabilidades. Al despojarse de su personalidad, se convierte en un autómatas más y, para compensar la pérdida de la personalidad, el individuo se conforma con su situación y busca la protección y el reconocimiento de los demás<sup>346</sup>.

---

<sup>345</sup> “El sujeto no sólo se forma en la subordinación, sino que ésta le proporciona su continuada condición de posibilidad” de tal forma que a veces se abraza “la misma forma de poder –regulación, prohibición, supresión– que amenaza a uno/a con la disolución, justamente en un intento de persistir en la propia”. *Ibíd.*, pp. 19-20. “Lejos de responsabilizar al sujeto de su subordinación por perseguirla, o de hablar de falsa conciencia o llamar patológicas las relaciones de dominio–sumisión, la cuestión sería cómo luchar contra aquello que te oprime, si la razón de su existencia está en aquella misma opresión”. *Ibíd.*, p. 25.

<sup>346</sup> “El contrato se basa en un sacrificio deliberado a cambio de una ganancia prevista: la renuncia a algo sólo porque se prevé obtener algo mejor a cambio. Vender tu libertad a cambio de protección, ya que para ti la protección es superior

Progresivamente, transferimos el papel de actores al espectador que piensa que no hay nada que hacer, que nada vale la pena en esta vida, que todo transcurre lejos del alcance de uno, inerme ante lo que sucede, aunque le indigne, preocupe o enerve. Del “sinremedismo” se pasa pronto a la indiferencia, al alejamiento de la participación e interacción que podrían contribuir a resolver muchas cuestiones y enderezar muchas tendencias. En este sentido, corrobora Nietzsche:

Es lo que les pasa siempre a los débiles: se extravían en su camino; y al final la fatiga les hace decir: ¿De qué ha servido caminar, si todo es igual? A esa gente le gusta que le digan que nada merece la pena, que no se debe querer nada. Eso es predicar a favor de la esclavitud. Zaratustra, hermanos, viene como viento fresco e impuesto para todos los cansados del mundo, pues va a hacer estornudar a muchas narices<sup>347</sup>.

La apelación al individuo aislado, y el rechazo de la actividad política transformadora, no sólo es consciente en nuestro autor sino que además supone una abstracción idealista que no tiene en cuenta hasta qué punto las estructuras sociales condicionan la individualidad.

No firmaré ningún manifiesto, no formaré en los desfiles callejeros, yo no quiero comprometerme. [...] Leyendo esos libros soy lo que no soy y al mismo tiempo ellos me dan fuerzas para seguir siendo lo que soy si por casualidad me cae en las manos uno de esos que me retratan de cuerpo entero y de mano maestra lo cierro pesadamente. Además de afligirme, quién sabe si no me incitarían a la rebelión, a cambiar el lagarto por el tigre (P. M, p. 30).

---

a la libertad”. Mark Rowlands, *El filósofo y el lobo*, Barcelona, Seix Barral, 2009, pp. 147-148.

<sup>347</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, op. cit., p. 180.



En oposición a nuestro protagonista, y como reacción de rechazo a la autoridad, de inconformidad con el poder, los compañeros de trabajo de Sebastián están dispuestos a perder la vida por defender y reivindicar sus derechos. Mientras tanto, lo que defiende él es esta acción de rechazo a la sumisión, de sublevación, típica de un suicida:

En la escuela reina gran excitación entre los profesores. Debido a 'la crisis que atravesamos' el director se veía en la triste necesidad de rebajarnos el sueldo. María se ha vuelto una tigresa, Julia una leona, Inés una hiena. No es nada difícil ponerse en cuatro patas y comenzar a rugir. Ellas lo hacen de lo lindo. En medio de sus rugidos y de sus espumajeros de rabia pronuncian frases inconexas: "derechos conculcados", "atropeo sin nombre", "morirse de hambre". Bien dicho: moriremos. Es la única frase que me convence. Entretanto llegan más profesores, ya han formado un comité, se habla de recoger firmas, de ir a los diarios...Juzgándolo por mí, nunca hubiera creído que esos idiotas resultasen unos revolucionarios (P. M, p. 27).

El que se revela contra el sistema del poder es un quebrantador de las tablas de valores dominantes y es, también, un creador de nuevos valores que promueven la existencia de un nuevo hombre, de un "superhombre". Conoce que está solo en esta tarea y, también, sabe que lo etiquetarán de anormal, de delincuente, etcétera. Piñera opina que estos estúpidos e idiotas 'revolucionarios' hacen inevitablemente el juego al adversario, incluso cuando el poderoso es el provocador, el injusto y el responsable del inicio de las hostilidades; los políticos, los jefes y los medios de comunicación no hablan entonces más que de la violencia: destrozos, caos, muertes... Las ideas, las razones, las propuestas quedan escondidas:

Uno quisiera comprender hasta el fondo por qué se producen estas situaciones, pero la madeja es más larga de lo que creemos. No me asombraría si alguien me dijera que esta rebelión de maestros guarda estrecha relación con la muerte del portero y con la boda de la hija de Sara. Nadie podría demostrar lo contrario, ya que nunca se toca fondo (P. M, p. 28).

Muchos opinarían que la forma de actuar de Sebastián es la de un desviado mental, pero visto desde los ojos del autor, supone una conducta en búsqueda de una dignidad perdida y de una identidad despojada. Sería la única manera de comprender el texto como lo hemos explicado aquí. Podríamos hablar entonces de dos tipos de grupos que aunque relacionados entre sí, siempre están en conflicto: el grupo solidario, (el pensamiento lógico-razonable que todos estamos dispuestos a dar); y el grupo de los enfermos mentales, los mediocres, los eternos opositores al cambio (el pensamiento de Sebastián). Sólo los mediocres prefieren las cosas fáciles y gratis, y se oponen a todo aquello que indique cambio: hay muchos que mueren demasiado tarde y algunos que mueren demasiado pronto, tal cual es invocado por el Zaratustra nietzscheano.

### 3.3.- Presiones y diamantes<sup>348</sup>

#### 3.3.1.-Opresión y automatismo

El loco no soy yo, sino el otro, el que me dejó  
a mí morir, por bueno, a manos de la  
melancolía.

Miguel de Cervantes. *Don Quijote*.

Al decir de Nietzsche, el individuo moderno se encuentra enteramente solo, vaciado de todo sentimiento, absorto en la angustiosa nada. La soledad del individuo no es sólo la ruptura partiendo de uno mismo, sino también separación con respecto del resto; he aquí la gran tragedia existencial. El hombre moderno sufre del “síndrome de la enajenación”: su mundo vacío se llena con un pensamiento irracional, paranoide y mecanizado. Su vida en la masa social es meramente

---

<sup>348</sup> El autor describe el estado de alienación a la que llegan los habitantes de una ciudad esnobista, tediosa y capitalista y de la fuga masiva que se produce. Este proceso de fuga se desarrolla en distintas etapas. El autor nos habla de una conspiración contra la vida, de un caos que va manifestándose en forma de grupos que se reúnen para masticar Chiclet, para jugar a la Canasta, para encogerse tanto que llegan a perder la dimensión, para hibernarse como viaje de turismo despersonalizado, o se separan para esconderse de algo o alguien llamado *Presionador*, para lograr la total incomunicación repitiendo una frase sinsentido e incompresible (rouge melé). El deseo de la fuga es tan fuerte que la gente se somete al congelamiento temporal; es una especie de muerte en vida para poder desembarazarse y librarse de las presiones, sin tener que recurrir a un suicidio verdadero. La fuga se materializa en forma de enormes preservativos voladores que toman un rumbo desconocido. Todos los habitantes desaparecen sin que nadie pueda explicar lo que realmente aconteció. El autor, que ha mostrado una poderosa voluntad de salvación desde el principio del proceso, espera y confía en el regreso de los habitantes de su ciudad.

pasividad, conformismo, dependencia ciega; es sólo mecanismo y nada más que mecanismo. Erich Fromm considera que “el hombre es más consciente que nunca de su dependencia de la sociedad; pero no considera esa dependencia como partida positiva, como un vínculo orgánico, como una fuerza protectora, sino más bien como una amenaza a sus derechos naturales y aun a su existencia económica”<sup>349</sup>.

Cuando es anonadado por la opresión social, el hombre, absorbo en ella y por ella, deja de pensar al mismo tiempo que deja de vivir. Al renunciar a toda esperanza, atraviesa las puertas del infierno de todos los mundos posibles, y deja tras de sí su propia humanidad. Se convierte en un ser pasivo, automatizado e indiferente de todo lo que lo rodea. En definitiva, el sujeto se transforma en una forma social madura<sup>350</sup>, una máscara vacía tras la cual se esconde su ser instalado en la nada. Por su intrascendencia, tiene la misión de transparentar su pensamiento irracional y absurdo. El protagonista de *Presiones y diamantes* asevera lo siguiente:

La presión...Sí habré pensado en la presión. Pasé diez años presionando a la gente para reunir unos miles y dar con mis huesos en una isla desierta, pero aparte de que no hay islas desiertas, la presión de las gentes para que fracasa en mi empeño me demostró que ella es un callejón sin salida (P. D, p. 220-222).

El autómatas moderno no es un psicótico esquizofrénico<sup>351</sup> que sufre delirios inermes e infundados, sino que sufre verdaderas

---

<sup>349</sup> Erich Fromm, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea, Hacia una sociedad sana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 194.

<sup>350</sup> Para muchos críticos “la madurez es lo mismo que adaptación a nuestra sociedad, sin preguntarse nunca si esa adaptación que experimenta es la adaptación a un modo saludable o a un modo patológico de conducir la vida”. *Ibidem*, p. 67

<sup>351</sup> “La esquizofrenia, como cualquier otro estado psicótico, debe definirse no sólo en términos psiquiátricos, sino igualmente en términos sociales. La experiencia

persecuciones. Todo acto se le revela como un serio compromiso, un contrato social que lo puede perjudicar y, por tanto, un riesgo enorme; la moral social que pesa sobre sus hombros enajena aún más su razón, convirtiéndole aparentemente en un “autómata psíquico puro”, como lo definió Freud. El autómata, el hombre ensimismado, es el que se deja caer en el pozo de la angustia, aparentando satisfacción o/e indiferencia. El principal ideólogo del surrealismo, André Breton, afirmaba en 1972:

Freud ha demostrado que en las posibilidades “insondables” prevalece una total ausencia de contradicciones, una nueva movilidad de los bloques emocionales, producto de la represión, una ausencia de tiempo, una sustitución de la realidad psíquica por la realidad externa, todo esto sujeto únicamente al principio del placer. El automatismo conduce directamente a esta región<sup>352</sup>.

La mayor parte de la gente se limita a elegir, de manera más o menos mecánica, entre pautas previamente dadas dentro de una sociedad industrial que va desarrollando el capitalismo. Es la ruptura definitiva del vínculo del hombre con los otros, consigo mismo y con

---

esquizofrénica más allá de cierto límite debe considerarse una enfermedad en cualquier sociedad, puesto que quienes la sufren son incapaces de actuar dentro de circunstancia social alguna (a menos que el esquizofrénico sea elevado a la categoría de un dios, un sacerdote, etc.). Sin embargo, hay formas crónicas poco graves de psicosis que pueden ser compartidas por millones de personas y que no les impide –precisamente porque no van más allá de cierto umbral– funcionar socialmente. Por cuanto esas personas comparten su enfermedad con millones de individuos, tienen el sentimiento satisfactorio de no estar a solas; en otras palabras, evitan esa sensación de aislamiento total tan característico de las psicosis plenamente afianzadas. Y se consideran a sí mismas normales. Por el contrario, a quienes no han perdido el vínculo con el corazón y la mente se les tacha de ‘locos’. En todas las formas poco profundas de psicosis, la definición de enfermedad depende de que se comparta o no la patología en cuestión”. Erich Fromm, *La revolución de la esperanza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 48.

<sup>352</sup> Anthony Everitt, *El expresionismo abstracto*, Barcelona, Labor, 1975, p. 6. Citado en Mario Fabián Maure, “Aproximaciones semióticas a *El pozo*, de Juan Carlos Onetti”, *Artes y Diseño*, n° 2, año 2002, pp. 128-138.

todo el universo. La actitud enajenada del hombre moderno en la sociedad *insana*, es hoy uno de sus rasgos patológicos más característicos. En este sentido, y para explicar y justificar la enajenación e inercia del individuo en la sociedad capitalista, Erich Fromm afirma que:

Una sociedad insana es aquella que crea hostilidad mutua y celos, que convierte al hombre en un instrumento de uso y explotación para otros, que lo priva de un sentimiento de sí mismo, salvo en la medida en que se somete a otros o se convierte en un autómatas<sup>353</sup>.

Existe en la sociedad contemporánea multitud de instituciones, encargadas del proceso de alienación de las personas. Instituciones como la Iglesia, el Estado, la familia, etcétera, son algunos de los mecanismos especializados en este proceso de opresión y socialización del conformismo. Por consiguiente, el sujeto se convierte en autómatas: piensa, siente y quiere de acuerdo a lo que los demás piensan, sienten y quieren. Siendo una forma madura (pasiva), el autómatas no se relaciona activamente con el mundo y se ve obligado a someterse a sus ídolos y sus exigencias. La personalidad enajenada e invisible resulta ser el único recurso de obtener el beneplácito de la sociedad, pero incluso esta domesticación en la invisibilidad no siempre alivia su desasosiego existencial:

La vida de las masas obedece a la ley de la sugestión colectiva en la cual la persona desaparece. Abandonada a la masa, al movimiento de la masa, a la sugestión colectiva, al instinto de imitación, a las emociones y a los instintos inferiores de las masas, la existencia de la persona humana en lugar de elevarse, se deprime. La masa o la muchedumbre no son el pueblo organizado. La masa no es tampoco un “nosotros”. Si en los

---

<sup>353</sup> Erich Fromm, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea. Hacia una sociedad sana*, op. cit., p. 66.

estados elementales e inconscientes, exclusivamente emocional de la masa, el yo no siente soledad, no es porque se comunique con un “tú”, porque se suma a otro, sino porque desaparece, porque su sentimiento y su conciencia son abolidos [...] Lo que obra en las relaciones, en las guerras, en el desencadenamiento ciego de movimientos de masa nacionales o religiosos, no es el yo, sino el principio colectivo, el “esto”, el “ello” inconsciente<sup>354</sup>.

Irreversiblemente, el hombre contemporáneo ha renunciado al conocimiento de los problemas fundamentales de la existencia humana y a todo interés por ellos. No le interesa buscarle sentido a la vida, ni resolver problemas, parte de la convicción de que no hay que invertir en la vida porque nada vale la pena. Es el asunto que trata Piñera en *Presiones y diamantes*. Según su autor, creer o descreer en Dios no produce congojas entre la multitud, ni provoca insomnios, ni estimula apasionados coloquios como veremos. El hombre actual no es una fuente motriz, únicamente es este ente perezoso que busca la anomia, la *desculturización* y la destrucción de todo vínculo social. Acostumbrado a su prolongada soledad, le resulta fácil prescindir de los demás antes que mantener relaciones con ellos. A fuerza de vivir constantemente encerrado en su propia coraza, su carácter parece insensible a toda impresión exterior. La soledad se ha convertido en su realidad, un hecho, una banalidad al igual que los gestos cotidianos: nadie se rebela, nadie exige una justificación razonable a las situaciones. Las conciencias ya no se definen por la lucha interna del individuo por corregir lo que hemos obrado; la anomia y el sentimiento de incomunicabilidad han dejado paso a la apatía y la propia intersubjetividad se encuentra abandonada<sup>355</sup>. El autor de *Presiones y diamantes* así parece admitirlo:

---

<sup>354</sup> Prieto Prini, *Existencialismo*, Barcelona, Luis Miracle, 1957, pp. 102-04.

<sup>355</sup> “Anomia [...] significa el estado de ánimo del individuo cuyas raíces morales se han roto, que ya no tiene normas, sino únicamente impulsos desconectados. El

Parece que vivíamos en un mundo en el que las grandes frases, las actitudes solemnes, los sólidos principios y la fe que mueve montañas fuese papel mojado. Nunca como ahora parecía mostrar la gente menor 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. [...] Si en otras épocas lo material y lo espiritual pudo parecer don de Dios o de los hombres, en la nuestra parecía el don de nadie, es decir, que la gente, habiendo llegado a la cima de la indiferencia, no se preguntaba ya de dónde había venido ni a dónde iba, quién prodigaba los dones y a quién debería adorar o debería temer. [...] Sí, pero lo inmediato, lo que estando a mano puede traernos funestas consecuencias. [...] 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. [...] Tal parecía que habiendo sido dicho todo, la gente rumiara su propia soledad y que esa soledad fuera el único capital efectivo con que ir tirando hasta el momento del fin (P. D, p. 23).

El papel de la autoridad, y la necesidad de someterse a ella, condujo a la represión de las ideas y de los sentimientos que la sociedad considera tabúes. Por consiguiente, el hombre de nuestra época se siente heredero y dueño de enormes represiones interiores y exteriores, hacia las que siente una aversión enorme. En tanto que su gran sueño, siempre ha sido el de conquistar la libertad, que consiste en la liberación de estas represiones. A Foucault le intrigó mucho este asunto, sobre todo en lo referente a la represión sexual: “La pregunta que querría formular, no es: ¿por qué somos reprimidos?, sino: ¿por qué decimos con tanta pasión, tanto rencor contra nuestro pasado más

---

individuo anómico se ha hecho espiritualmente estéril, responsable sólo ante sí mismo, y ante nadie más. Se ríe de los valores de otros individuos. Su única fe es la filosofía *de negación*. Vive en la delgada frontera de la sensación entre ningún futuro y ningún pasado”. Robert Merton, *Teoría y estructura sociales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 169.



próximo, contra nuestro presente y contra nosotros mismos que somos reprimidos?”<sup>356</sup>

En su pérdida de la identidad individual, en aras de una uniformidad colectiva, el autómatas es consciente de su propia metamorfosis, puede prever, desde lejos y con claridad, serios trastornos en su ser; vislumbrar funestos acontecimientos que canalizan su vida, pero contra los que no puede o no quiere reaccionar. Es entonces cuando surge lo kafkiano: ¿cuál es la sutil salida?

Sabe usted, cada día que pasa la presión se hace más escandalosa. Un número impresionante de seres humanos me presiona día a día; por mi parte, yo presiono a otro número impresionante de seres humanos. Nadie escapa a las presiones. Tenemos que presionar y ser presionados. ¿Qué tiene usted que decir sobre esta presión escandalosa? ¿Está conforme con ella? O, por el contrario, ¿piensa rebelarse? [...] Daría todo cuanto poseo por despresionarme, pero no (y su voz adquirió lúgubre entonación), jamás podré librarme de esta presión que me aplasta (P. D, p. 220).

El caballo empujado por las llamas de la opresión del jinete, para emprender una carrera sin fin, es el animal escogido por nuestro autor con el fin de expresar el automatismo y la mecanización del individuo moderno en la sociedad capitalista. Piñera se acoge a la imagen de este animal, con los ojos desencajados e impulsos alocados, para compararla con la del hombre automatizado que, bajo múltiples presiones (social, política, económica) emprende una alocada carrera contra la vida. Al igual que este perseverante animal que se lanza en su

---

<sup>356</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*. 1. *La voluntad del saber*, Madrid, 1989, I, pp.15-16. El síntoma más claro es la represión sexual y de todo lo relacionado con el cuerpo (supresión de los apetitos y actividades sexuales). Esa represión tuvo consecuencias, según Freud, de diversas formas de patología neurótica.

absurda carrera, el hombre oprimido se arroja en la suya, yendo contra toda corriente, lidiando contra la vida hasta fenecer. La imagen del caballo y su relincho fiero sugiere el apoderamiento de una fuerza mayor a la voluntad del hombre moderno:

El caballo parecía encarnar el sentido de nuestras vidas. Sí, nosotros éramos ese noble bruto: corríamos y corríamos locamente presionados por fuerzas desconocidas. A cada vuelta, la presión nos alentaba, se hacía más impresionante, y aunque el final de la carrera de seguro que sería el reventamiento, no por ello íbamos a cejar en el empeño. ¿Cansados de las presiones? ¿Quejosos de ellas? No, porque sólo teníamos patas y no cabezas. ¡Benditas, pues, las presiones! (P. D, p. 231)

El hombre moderno, obsesionado con la competencia y el lucro dentro del sistema capitalista, es descrito por Piñera como un ser que se arrastra en una frenética carrera hacia el vacío, sin que él mismo se de cuenta de su deterioro y decadencia. Estas herramientas de opresión social nublan el entendimiento e impiden el razonamiento lógico pero, si por alguna razón se toma conciencia de ellas, se produce el desplome total del individuo.

La enajenación de la esperanza hace nacer en el alma solitaria la capacidad de bastarse a sí mismo, que absorbe paulatinamente el instinto social. La vida de acción ha cesado por lo general, ya no se tiene nada por lo que esperar ni luchar; no hay que formar planes ni proyectos porque la vida viene ideada por terceros; la sociedad del *bienestar* en la que vive y a la que pertenece no necesita de cerebros activos, ni almas apasionadas; únicamente se requiere consumidores fanáticos, imágenes idiotizadas, máscaras vacías, formas fosilizadas.

En definitiva, el autómeta invisible que hay en nosotros es el esquizofrénico, es el que conspira contra la vida dando sentido al callar, al esconderse, al inmovilizarse y destruirse. Es el traidor a nosotros mismos, el suicida que entrega a la muerte la esperanza de la vida, al mínimo síntoma de debilidad e impotencia. El hombre autómeta es el aspirante a la nada, el nexa directo con la muerte:

*Ciudadanos y ciudadanas, tengan la bondad de escucharme unos minutos. Nuestra nación afronta un grave riesgo. Nada menos que un peligro de muerte que cierne sobre nuestra ciudad. Unos cuantos ricos, aburridos de la vida...No, aburridos de la vida no, aburridos de sí mismo, porque ellos dicen que no están aburridos de la vida ya que no recurren al suicidio sino a la hibernación. Pues la hibernación es meterse en bloques de hielo y pasar allí diez, quince, veinte, días, un mes, tres meses, un año, muchos años, congelados. Ustedes me dirán si estar congelados, sin ver, oír, gustar, oler ni tocar no es lo mismo que estar muerto. Pues bien, toda esa gente ha decidido pasar el resto de su vida en una anticipación de la tumba. ¿Piensan ustedes que de tal decisión es cosa de gente normal? No, ciudadanos y ciudadanas, sé que ustedes piensan conmigo, que tal decisión es cosa de gente que ha perdido el seso. Es así que en esta ciudad nada menos que se conspira contra la vida misma; 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. Y el momento es de suma gravedad, ciudadanos y ciudadanas: la conspiración hace progresos cada vez más alarmantes. Ayer era el encogimiento, hoy es la hibernación, mañana, ¿qué nos traerá el día de mañana? ¿Qué nueva y diabólica invención está en puerta? ¿Pondrán una pistola en nuestras manos para que levantemos a la vida la tapa de los sesos? No permitamos semejante desatino, ahora mismo corramos (P. D, p. 280, en cursiva en el original).*

El escritor nos describe a unos seres vacíos que desde la primera persona del plural incluyen y se expanden hacia otros y que, como parte consubstancial a su absurdo, carecen de autenticidad, de una voz razonable que pueda producir un verdadero significado: la única frase

que logra pronunciar la colectividad es la insignificante expresión “Rouge melé”. La dificultad de la comunicación entre el autor y el resto de los habitantes de la comunidad acentúa el sentimiento de una soledad insondable que, existencialmente hablando, forma parte de la condición humana<sup>357</sup>.

La precariedad del yo que hemos observado en sus obras anteriores se basa en parte en la ineficacia del lenguaje, que incapacita al personaje a relacionarse con los otros y consigo mismo. Condenado a la anomia, es decir, a la ausencia de toda relación e interacción social, le generará paranoias y graves trastornos psíquicos si no se adentra en el fuero interno para autoanalizarse. Es el eterno llamamiento al conocerse para autentificarse, estructurarse y reunirse con el pensamiento del Afuera, es decir, el Otro (el inconsciente)<sup>358</sup>. Esta perspectiva de lo Otro en uno mismo va constituyendo una relación íntima entre el existir y el pensamiento. Michel Foucault describe esta intrínseca interacción en estos términos:

Todo discurso puramente reflexivo corre el riesgo, en efecto, de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad; irresistiblemente la reflexión tiende a reconciliarla en la descripción de lo vivido en que el “afuera” se esbozaría como experiencia del cuerpo, del espacio, de los límites de la voluntad, de la presencia indeleble del otro<sup>359</sup>.

---

<sup>357</sup> Efectivamente, la soledad ha perdido su dimensión patética y es ahora un hecho, un supuesto existencial conocido por toda alma narcisista. El individuo moderno enarbola la soledad como una suerte de selección vital y no un síntoma de derrota (en la línea con la valoración de la independencia y la autosuficiencia).

<sup>358</sup> Lacan entiende lo Otro como el lugar de lo simbólico, la ley y el lenguaje. Este Otro y su deseo es el que permite la estructuración del ser. Véase Jaque Lacan, *Posición del inconsciente*, en *Escritos 2*, México, Siglo XXI, 1991.

<sup>359</sup> Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Paris, Paidós, 1986, p. 23.

Ante este aislamiento vemos cómo el personaje piñeriano, desligado de los lazos que lo articulan a lo social, sufre una enajenación gozosa y al mismo tiempo mortífera; gozosa en cuanto es el cuerdo, el racional, el de la voluntad positiva que lucha para derribar el maleficio; y mortífera en cuanto que se le arrincona, se le aísla y se le arroja al precipicio abismal. La solución la logra por medio de una maniobra que consigue gracias a la escritura autobiográfica, y que le sirve además para manifestar toda su esfera interna como si fuera una identidad distinta, haciéndole capaz de traslucir una visión más objetiva de sí mismo. Es decir vuelca el dolor, la angustia y el aislamiento del “Yo” hacia un encuentro identitario con el “Otro”, que es él mismo. Este “Otro” surgido de las entrañas de su imaginación, permite a Piñera, clamar: “sé lo que soy y *soy otro* que es yo mismo, pero desenmascarado, es decir, justificado existencialmente”<sup>360</sup>. Con esta operación identitaria, nuestro autor quiso aniquilar los subterfugios del valor, el coraje y la bondad humana; quiso borrar y destruirlo todo, para a partir de él mismo, centrifugar su propio y absurdo mundo; que no puede ser verosimilitud y seguridad, sino desasosiego y renovación.

Antes que Piñera separase a su personaje en un yo y en un otro, Cervantes hace tomar conciencia a Don Quijote de esa dualidad que expresa con un rotundo “Yo sé quien soy”. El yo quijotesco es saber que yo soy el designado para llevar a cabo extraordinarias proezas, para “desfacer entuertos” a sabiendas de que soy el único que lo sabe y que esa misión es desconocida por los demás, que no pueden ver más que a un loco sin entender nada más que eso. Tiene la satisfacción de

---

<sup>360</sup> Virgilio Piñera, *La vida tal cual*, art. cit., p. 41.

conocerse y la tristeza de no ser conocido<sup>361</sup>. El existir y el pensar, para ese “loco entreverado”, van de la misma mano, están eternamente unidos y son inseparables. Don Quijote fue consciente de que él y no el otro, el que andaba perdido por el mundo, para poder encontrarse, era el que sabía quien era él.

Definitivamente, al abrir esta posibilidad de Otro en uno mismo, se posibilita la inserción de nuevas formas de pensar, de interactuar y de transformarse en una forma deseada.

### **3.3.2.-Anomia y suicidio**

La vida me ha sido dada como un favor;  
puedo, pues, devolverla cuando no lo es: la  
causa cesa, el efecto debe también cesar.

Montesquieu, *Las cartas persas*

La enajenación del hombre moderno nace de la conciencia de su limitada temporalidad, de estar continuamente acercándose cada vez más a la muerte. Su conciencia de la finitud le produce una angustia que se arraiga en su ser. Sabe que tendrá que enfrentarse a la muerte, así que mientras que llega ese momento en el que se verá solo, decide aislarse de la multitud para intentar perder así la sensación de miedo, de pánico, de pavor. Pero el hombre no se define sino por su relación con el mundo y con los otros individuos; su existencia no puede realizarse más que a través de la existencia de los otros. Con su obra, parece ser que uno sólo empieza a existir si se deja subordinar por el otro, el más fuerte; es entonces cuando recibe el reconocimiento de los

---

<sup>361</sup> Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 68-70.

demás y la pertenencia al grupo. De otro modo no existe ni comienza a existir. Dicho claramente: si el individuo es reconocido por la sociedad, existe; y si no, no existe como persona. Así que nuestro autor–protagonista cuestionaba la utilidad de su buena conciencia de identidad cuando no es reconocida ni afirmada por los otros:

Véanme: la conspiración, arrojándome de su infierno, me ha dejado dueño y señor de un paraíso estéril. Los conspiradores me han castigado por omisión. Aquí estoy solo entre solos. Sin embargo hay una diferencia sensible: ellos están solos entre sí, yo estoy solo conmigo mismo. Verdad que tengo buena conciencia, pero me han dejado solo, nada puedo contra la mala conciencia colectiva de una mala causa. Cuanto mejor no hubiera sido la inversión de los papeles: yo, el conspirador, con mi mala conciencia individual frente a la buena conciencia colectiva. Ella me reducía ipso facto, al cero absoluto (P. D, p. 316).

La conciencia automatizada o *la mala conciencia*, obstinadamente embebida en los límites de lo absurdo, no puede acoger a un sueño tan enorme como es vivir la vida. Por tanto, recurre a la hibernación, al suicidio moral; “a fuerza de despoblar el mundo a su alrededor, se encontraron en medio de un desierto, rebajados ellos mismos al nivel de sub-hombres, ya no tratan de huir, se han evadido”<sup>362</sup>. Actuando conscientemente o/e inconscientemente, el hombre es el único entre los animales que prefiere la muerte a la vida. Se suicida o se crea hábitos de existencia que son similares o equivalentes a la muerte (en el texto se manifiesta primero, a través del aislamiento y luego, la ocultación, la hibernación, etcétera).

El hombre se silencia, se aísla cuando descubre su impotencia e incapacidad para afrontar la vida; se encierra en sí mismo cuando se da cuenta lo cobarde que en realidad es; opta por la destrucción y el

---

<sup>362</sup> Simone de Beauvoir, *Para una moral de la ambigüedad*, op. cit., p. 59.

suicidio moral cuando la vida le resulta tremendamente comprometedora. El suicidio es una forma de expresar la desaprobación social e individual, de castigar al infractor que resulta ser siempre el débil “yo” que obedece a las normas sin rechistar. Definitivamente, muchos casos de suicidio se deben al sentimiento de inferioridad que acompaña al débil, el no estar a la altura de lo que se espera de él, de no dar la imagen deseada por el otro. Algunos suicidas, simplemente, consideran que la vida es pura humillación para la dignidad y la libertad humana y, por tanto, no vale la pena seguir doblegándose ante unas desalmadas normas, por el mero hecho de existir.

En definitiva, según Piñera, todo autómeta es un ser anonadado, atontado e idiotizado; aburrido de la vida y de sí mismo que cree poseer la libertad y el derecho para poner fin a su monótono mecanismo vital:

Ahora sólo queda en la Meca del ruido ese mudo testigo que es el viejo Rosenfeld: destruido autómeta, verdoso. En “carácter”, como un actor en su último acto. [...] “Óyeme bien, Rosenfeld: vuelve a tu materia..., déjate de tanta bobería y cambia el paso... ¿Quién te ha dado autorización para limitar tu vida? Verdad que no eres joven, pero tampoco estás muerto. No está nada bien que te pongas a hacerte el muerto. No está nada bien que te pongas a hacerte el muerto cuando aún respiras. Eso de no vivir la vida se deja a los cadáveres. Un hombre como tú está en el deber de decir algo más que esa mierda de Rouge Melé. Un viejo verde como tú tiene boca para piropear y dinero para permitirse el lujo de llevarse a la cama a una chiquita de quince años...La vida es una cosa bella, Rosenfeld, y la vida sólo se vive una vez. Sería imperdonable que ahora desmayaras cuando la verdad es que estás en tu mejor forma... Sé muy bien, viejito, que has sido (P. D, pp. 317-19).



El verdadero problema que se plantea aquí, con este texto de Piñera, no es sólo el aburrido trayecto que, avanzando, rápido o lento, tiene que recorrer hacia la muerte, sino que ese trayecto es también el anticipo de la muerte. Definitivamente, el tiempo no nos lleva hacia la muerte, es la muerte la que se adelanta al tiempo, causándonos daño, o quizás, haciéndonos un gran favor, arrancándonos del aburrimiento y aliviándonos del desasosiego existencial. Sin embargo, la pregunta que debería plantearse aquí es: ¿acaso tenemos vida para que la muerte pueda arrebatarnos nada?

El hombre profundamente aburrido del que habla Piñera busca la muerte de forma obsesiva y desesperada, porque no encuentra en la vida nada que lo ate a ella. Le permite a este personaje poner silencio a la vida cuando crea que es el momento adecuado. Se suicida cuando la vida ya no tiene valor. Es el muerto quien liquida a un muerto. Es posible que el suicidio no sea más que un frenesí fútil, pero sin duda resulta comprensible en tales circunstancias. Piñera parte de la evidencia de que la muerte no podría formar parte de la vida, sino que, cuando acontece, nosotros no existimos. Y, si no existimos, la muerte no nos puede arrebatar algo que no poseemos, no puede privarnos de nada, porque es la inmensa nada la que nos domina. Efectivamente, el hombre moderno se encuentra perdido y absorto en el mayor de sus problemas existenciales, que es su propia muerte. Su ser temporal le impide disfrutar de la vida, el pensar constantemente en la muerte le niega el derecho a la existencia, o sea, lo aniquila y aplasta existencialmente. Quizás es ahora cuando conviene citar la síntesis heideggeriana: “¿Por qué ser y no más bien nada?”.

El hombre no comienza a entenderse realmente con la vida y consigo mismo, más que cuando se desentiende de la temporalidad, de la finitud moderna, de la muerte; cuando afirma contra Dios y Estado, la libertad de su albedrío. Su ser temporal nunca más vivirá el desengaño porque al acelerar su muerte, al anticipar y adelantarse al tiempo, *se rebela contra el orden natural* y contra toda norma puesta: destruyéndose (tema que analizaremos en el siguiente capítulo). Esta parálisis frente al mundo exterior, frente a lo definido y limitado, es utilizada por Piñera para poner en funcionamiento una lógica brumosa, un estado de duermevela y pesadilla en el cual el personaje consigue burlar y vencer la muerte: desembarazándose de lo carnal, de todo sentimiento y pensamiento, y desligándose de todo lazo social, historia y memoria.

Con lo que finalmente nos topamos nuevamente en *Presiones y diamantes* es con la visión nihilista atea nietzscheana. Después de la muerte de Dios, y más allá de la compleja relación vida/muerte, bien/mal, cielo/infierno, que la plasma, es la expresión lógica de la no-coherencia, de la afirmación del absurdo vital, de la nebulosa y viscosa nada que lo domina y lo absorbe todo. El autor predica e infunde el temor en la masa suicida, asegurando lo siguiente:

Estáis a dos dedos de la muerte. Un paso más y habréis pasado de la movilidad a la inmovilidad. Y les advierto: no hay más allá, no hay vida eterna, no hay juicio final, no hay supervivencia. El que ahora pierda la vida la pierde para siempre (P. D, p. 328).

Cabe distinguir en *Presiones y diamantes* un tipo de personaje que es un gran reformador de la nada, inventa un nuevo modelo de existencia abarcado en la absoluta y totalitaria Nada. El personaje

piñeriano implora una vida envuelta de silencio, de apartada y desasida soledad, de recogimiento y de retiro. La idealizada vida vacía llena del pensamiento vacío, requiere embarcarse en el “extraño viaje”: una nueva forma de librarse de las presiones sin recurrir al suicidio. Piñera inventa un nuevo sistema de congelación, una especie de turismo despersonalizado, otra colosal exageración piñeriana. “El viajero” no quiere ni su propia compañía. No quiere saber nada de lo que fue y se niega a aprender de sí mismo, de su propia historia, no quiere guardar en su memoria nada que le procure un pasado, es un sujeto totalmente desvinculado. Veamos cómo nos describe el autor al primer “viajero de la nada”:

Sólo un hombre como Edmundo puede hacer tales hazañas. ¡Dios mío, seis meses de respiro, seis meses, Henry, sin pensar, te das cuenta, viaja que te viaja! ... Dicen que no se ve nada. ¿Estás enterado de algo? ¿Te ha contado Edmundo? Me prometió venir después de su último viaje, pero supe a los pocos días que había embarcado de nuevo. No veo las santas horas de empezar. Dice el doctor que no bien se ha puesto el pie en ese barco, uno deja de ser uno. Porque, mira, Henry, hasta ahora uno tenía que viajar con uno mismo, y es por eso que el viaje resulta un fracaso. Si habré viajado en mi vida. Nunca pude dejar a Cora Lasa plantada en el muelle. ¡Maldita Cora Lasa! Pero ahora, Henry, las cosas han cambiado. Estoy dispuesta a pagar lo que sea con tal de que Cora Lasa se quede en tierra” (P. D, p. 252).

El mundo exterior y lo cotidiano le resultan tediosos al hombre moderno, frente a ellos siente un impulso estático que lo lleva hasta renunciar al mínimo derecho que tiene en esta vida. Esta pasividad lo coloca en una posición de espectador omnipotente que goza, excesivamente, de su estar fuera de sí y del mundo (vivir sin pensar, sin ver ni sentir nada). El autor trata de entender este mecanismo creador de la nada que desde el vacío, del grado bajo cero, del

minimalismo que encontramos en las reflexiones más disparatadas de los dos primeros viajeros de la nada como Cora Lasa y Edmundo (dos de los personajes de su novela pertenecientes a una clase social alta que se sienten presionados por la situación en la que viven), en busca de la inactividad, a la automatización e inhabilitación de sensaciones y percepciones, que se difumina hasta la propia destrucción.

Además de situaciones absurdas, nuestro autor utiliza aquí descripciones en las que impera la languidez y la inmovilidad, para transmitir, con más fuerza, la idea de un tiempo que pasa sin sentido. El sentido de la vida se revela como un ejemplo más de la intención del autor, de expresar un estado de inconsciencia y desidia que hace referencia al estado en que el escritor ve el alma de sus contemporáneos y la suya propia. El viajero, que imaginamos yacente pacíficamente como un feto en el líquido de la bolsa amniótica, inmóvil, está vivo, pero es como si estuviera muerto. Este estado de letargo físico y anímico es el mismo que observamos en sus primeros cuentos (por ejemplo: “Las partes”, “La caída”, “El cambio”, etcétera) y, que más tarde desarrolla en sus novelas (*Pequeñas maniobras y Presiones y diamantes*).

Leamos la conclusión a la que llega el autor observando al primer viajero:

Este Edmundo, reducido al menor espacio posible, navegando plácidamente por las aguas del tiempo (al menos, eso afirmaba el doctor Gil) debió de haber fracasado en toda la línea para apartarse de modo tan tajante de la sociedad de los hombres. Viéndolo así, desnudo y azul, callado y monstruoso, comprendí que el aburrimiento, los fracasos del alma, la soledad en compañía, lo habían llevado a la estéril solución del bajo cero. Por primera vez, la vida y la muerte se daban la mano, comían en el mismo plato (P. D, p. 262).

El paso del desasosiego a la quietud se instala como un movimiento a lo largo de la obra de Piñera, siendo *Presiones y diamantes* el texto en donde el autor describe la experiencia de la transformación de la identidad individual hasta borrarse y anularse; tránsitos y virajes que van de un estado al otro: “Ayer el chiclet, la canasta, el encogimiento, la hibernación...”. Es, en definitiva, la modificación y la quiebra de la identidad individual hasta la anulación.

Consciente de su terrible transformación y destrucción, el autómata moderno solo empieza realmente a horrorizarse, a repelerse de sí mismo hasta que se descubre como portador e instigador del mal que lo anida y acecha. Al interrogarse sobre el “Presionador” y la forma que tiene éste, oímos lo siguiente:

Sé que estaba a la vez en todos los sitios del salón y hasta 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? (P. D, p. 298).

El pensamiento de Piñera se nos ofrece de este modo absurdo —y por consiguiente, contradictorio—, más que una fortaleza racional de la vida, como una fortaleza irracional contra la vida y la naturaleza humana. El personaje piñeriano quiere esconderse de sí, de esa desesperada voz interior que se descubre nihilista. Es el surgimiento del espíritu revolucionario que nace de la potencia abrasadora e incontenible de negación. Es, asimismo, el espanto al vacío interior que obliga al ser a manifestarse hacia afuera destruyéndose.

Piñera realiza la ambigua acción de recoger el sueño del hombre moderno, o más bien su persistente y disparatada pesadilla, es decir, de

expresarla, de hacerla existir y, al mismo tiempo, de valorar su acción de invención. Fijémonos cómo intenta razonar el autor la absurda trayectoria multitudinaria:

En el primero de los terrores se congela el propio cuerpo; en el segundo los terrores prosiguen minando la conciencia. Entonces, ¿por qué derivar hacia el ocultamiento? Pero es que toda esa gente vivía de contrasentidos: ayer el chiclet, la canasta, el encogimiento, la hibernación...; hoy, el ocultamiento, y mañana...No me cansaré de repetirlo, ya se ha vuelto una idea fija. Tonto de mí que pretendo razonar el disparate, y mientras pierdo el tiempo sacando el agua a canastas, la conspiración sigue haciendo progresos alarmantes (P. D, p. 302).

El estado de estancamiento e hibernación representa la inmovilidad y la ausencia de vida. Es preciso ponerse en movimiento para llegar al devenir-otro, aunque esto origine un gran desasosiego al reconocerse metamorfoseado, distinto de los demás, carente de la tranquilizadora uniformidad colectiva. En definitiva, el estancamiento podría derivar de la misma opresión que nace en el seno de una sociedad insana, que ha desarrollado el capitalismo. Es el deslizamiento imperceptible del movimiento hacia la parada del movimiento, de lo pleno hacia el vacío, de lo explícito hacia lo implícito, de la vida hacia la muerte, del sentido hacia el sin sentido.

Piñera define dos tipos de personajes en su obra: los seres que exageran y absolutizan el paraíso terrenal, y los que se niegan a participar en el fraude y desprecian la vida. En definitiva, tenemos a los enamorados y los defraudados de la vida, de un extremo se pasa al otro, de una ilusión optimista a otra desilusión pesimista, paralizante. El autor considera que cuando el hombre moderno piensa en la muerte en vez de la vida, toma conciencia de la distancia que hay entre estos

dos polos: la esperanza y la desesperanza, el hoy y el mañana, el deseo y las posibilidades reales, la cordura y la locura; toma conciencia de una contradicción que él experimenta como el gran disparate. Es el hecho de experimentar la pasiva quietud del ensimismamiento, en el cual se logra ser el dueño de un paraíso inexistente, frente a esto la angustia, que se manifiesta en el alma solitaria del autor, funciona arrancando el sujeto de esa retirada narcisista en la cual el otro no existe.

### 3.3.3.- Negación y nihilismo.

El hombre es algo que debe ser superado...

Zaratustra.

*Presiones y diamantes* refleja con gran entereza el nihilismo universal<sup>363</sup>, emplazando al protagonista en una sociedad capitalista gobernada por organizaciones secretas y conspiraciones en contra de la vida, dirigiendo a los ciudadanos hacia un destino aciago del que no se puede escapar salvo con el suicidio: es la negación del ser, del tiempo y del devenir. Es una especie de llanto heraclitiano, que se plasma en el quejumbroso derrotismo nihilista del “¿para qué?”, “no hay nada que hacer”, “la existencia no tiene sentido alguno”, “no vale la pena luchar contra el absurdo”... El tema central de la obra intercala, como hemos venido diciendo, disquisiciones acerca del origen de la

---

<sup>363</sup> Un punto interesante en la obra de Piñera es la reiteración de la idea de la nada como negación implícita en la propia noción del nihilismo, así como la insistencia en el espíritu revolucionario que nace de dicha negación. Esta metafísica tiene estrecha relación con el absurdo, en la medida en que cuando nuestro autor recurre al absurdo para explicar la realidad, está, de forma inconsciente, negando la “realidad sustancial” y aplicando el nihilismo de una manera desenfadada.

opresión, la neurosis colectiva, la conducta desviada del hombre moderno. Además de esto, el texto constituye una advertencia y una denuncia ante el avance abrasador e incontenible del nihilismo en la sociedad capitalista moderna, a la vez que se convierten en guías para las almas rebeldes ante ese proceso opresor. El autor de *La carne de René* trata, asimismo, la decadencia social, moral, económica y política del hombre moderno, como consecuencia del divorcio de su verdadero y antiguo ser, a través del ejercicio de la mala fe y renunciando con ello a su autenticidad<sup>364</sup>.

Se plantea el dilema sobre cómo debe sostenerse el hombre autómeta programado por sus semejantes, las convenciones sociales, la moral, la culpa y todas las herramientas de la opresión. En definitiva, el autor trastoca el tema de la resistencia del hombre robot, que ha renunciado a su ser y a su autodeterminación; el autor insiste en que ante la alienación moderna, el hombre debería abrazar la nada para poder salir de ella eludiendo dos peligros letales que son: la mala fe y autoeliminación. Expone con todo eso el dilema de cómo debe enfrentarse el hombre moderno a la marea nihilista, en un mundo vaciado donde prevalece la absoluta nada. Naturalmente, esto nos exige plantear una serie de cuestiones insoslayables que, lejos de eludirlas, Piñera las afronta directamente: ¿Cómo ser consecuentes viviendo en un mundo extraño y enloquecido? ¿Podría no sucumbir el

---

<sup>364</sup> En palabras de Sartre, la mala fe es un proyecto de libertad que busca suprimirse y negarse a sí misma. Es la astuta estrategia al que recurre el hombre oprimido moderno para sobrellevar la absurdidad de la vida, para ayudarlo a evitar lo que de otro modo sería su angustia abrumadora. Nuestro autor habla de la mala conciencia de una mala causa que empuja a la masa conspiradora al suicidio masivo. El hombre cuya conciencia es falsa, actúa como si no supiera qué hacer con su libertad, de hecho su libertad podría ser la fuente de su angustia y opresión. El hombre de mala fe prefiere la nada a ser algo o alguien.



hombre lleno de absurdo ante la tentación nihilista? ¿Existe alguna pócima mágica para salvarse?

Estas cuestiones ponen en juego la adhesión o el rechazo del nihilismo como proyecto existencialista de emancipación no sólo necesario y deseable, sino viable y posible. Gary Gox hace una afirmación muy acertada sobre este tema, ya que ser nihilista o antinihilista es una elección del ser libre, una voluntad de poder que caracteriza al hombre existencialista:

Los existencialistas son nihilistas porque reconocen que la vida es en último término absurda y está llena de verdades terribles e ineludibles. Pero son antinihilistas porque reconocen que la vida sí tiene un sentido: el sentido que cada persona elige dar a su propia existencia. Reconocen que todas las personas son libres de crearse a sí mismas y hacer algo valioso de sí mismas luchando contra las adversidades de la vida. La vida, o más bien la muerte, se impondrá al final, pero lo que cuenta es la lucha, la superación, el viaje<sup>365</sup>.

Según este texto un existencialista no puede no ser nihilista, del mismo modo en que no puede dejar de ser antinihilista. Explicando estos dos términos aplicando el concepto de la libertad de Sartre, podemos decir que un existencialista no puede no ser nihilista como el hecho de no poder no ser libre. Sartre nos habla de dos ejemplos de libertad: la positiva, la de la persona responsable y auténtica, y la negativa, la de la persona inauténtica que actúa de mala fe, que se niega a hacer ninguna elección: eligiendo no elegir.

El nihilismo representa algo más que una simple actitud, concepto o corriente dentro del pensamiento existencialista. Es una posición

---

<sup>365</sup> Gary Cox, *Cómo ser un existencialista*, Barcelona, Ariel, 2011, p. 33.

filosófica que arguye que la existencia no posee ningún significado, propósito ni verdad comprensible o valor superior. Es la doctrina del vacío y de la nada. Algo que comparte con la filosofía de lo absurdo que establece que los esfuerzos realizados por encontrar el sentido y el significado de la vida caen en saco roto, debido a que no existe tal sentido o significado, caracterizándose así mismo por su escepticismo en torno a los propósitos de la vida. En su libro *La ética de la ambigüedad*, Simone de Beauvoir hace hincapié en el hecho de que:

El nihilista tiene razón al pensar que el mundo posee ninguna justificación, y que él mismo no es nada; pero olvida que a él le corresponde justificar el mundo y hacerse existir en forma valiosa. En lugar de integrar la muerte a la vida, ve en ella la sola verdad de la vida, que no se le aparece más que como una muerte disfrazada. Sin embargo, la vida existe, y el nihilista se sabe vivo, y en ello reside su fracaso: rechaza la existencia sin lograr abolirla. Niega todo sentido a su trascendencia y sin embargo se trasciende. Un hombre ávido de libertad puede hallar un aliado en el nihilista, porque ambos rechazan conjuntamente el mundo de lo formal. Pero ve también en él el enemigo, en tanto el nihilista significa un rechazo sistemático del mundo y del hombre. Y si ese rechazo concluye en voluntad positiva de destrucción, se instaura entonces en tiranía contra la cual ha de alzarse la libertad<sup>366</sup>.

El verdadero existencialista propone la conversión radical a la autenticidad y a la buena conciencia para desafiar el absurdo. Una característica clave del hombre existencialista es que reconoce la absurdidad del mundo, de las situaciones, acepta la nada como algo creativo que empuja a la invención de auténticos valores y sentidos<sup>367</sup>,

---

<sup>366</sup> Simone de Beauvoir, *Para una moral de la ambigüedad*, op. cit., pp. 61-62.

<sup>367</sup> El verdadero existencialista no ve la nada como algo peligroso o una condición neurótica. Sentir la nada es una característica ineludible del hombre libre, según la expresión sartreana. En lugar de ello, la opresión se considera una condición fundamental de la existencia. Piñera aboga por aceptar la nada como de su ser fundamental. Aceptar cierto grado de la angustia que supone convivir con la nada, bien puede salvar a una persona de una espiral creciente de ansiedad en la que el hecho de sentirse ansioso le provoca más ansiedad.

y no a realizar actos ignominiosos y destructivos. Es una persona que, a pesar de ser plenamente consciente de su propia futilidad y mortalidad, no se deja petrificar por el miedo cuando piensa en ello porque, sencillamente, tiene coraje para inventar y crear vida desde la nada. El auténtico existencialista nunca permite que su miedo a la muerte le incite a buscarla por anticipación, que le impida tomar ciertos riesgos de vivir de forma plena. Quien busca la inercia, la evasión negándose a ser una persona de su tiempo (practicando dogmas sofisticadas o congelándose) actúa de mala fe.

Simone de Beauvoir compara el nihilista que no quiere ser nada con la persona que busca aniquilar su subjetividad tratándose a sí misma como un objeto definido por las normas y las convenciones:

Consciente de no poder ser nada, el hombre decide entonces no ser nada. Es la actitud que llamamos nihilista. El nihilista está próximo al espíritu formal, pues en lugar de realizar su negatividad como movimiento vivo, concibe su aniquilación de manera sustancial. Quiere no ser nada y esa nada con la que sueña es todavía una especie de ser, exactamente la antítesis hegeliana del ser, un dato inmóvil. El nihilismo es lo formal decepcionado y volviéndose contra si mismo<sup>368</sup>.

Al plantearse Nietzsche la pregunta de lo que es el nihilismo<sup>369</sup>, leemos: “Nihilismo: falta de fin; falta la respuesta al “¿para qué?”;

---

<sup>368</sup> Simone de Beauvoir, *Para una moral de la ambigüedad*, op. cit., pp, 56-57.

<sup>369</sup> Pinheiro define cinco tipos de nihilismo, basándose en el estudio que realiza Ronald Crosby en su libro: *The Specter of the Absurd*: “el nihilismo político” niega las estructuras políticas y sociales en que se desarrolla la existencia humana, el ‘moral’ rechaza el sentido de obligación ética y la objetividad de puntos de vista morales, el ‘epistemológico’ descarta la posibilidad de un consenso total acerca de la verdad, el ‘cósmico’ la comprensión de la naturaleza, siempre indiferente u hostil a las empresas humanas, y el ‘existencial’ el propio sentido de la vida. Se puede afirmar que todos esos ‘nihilismos’ llevan al ‘existencial’”. Véase Roberto Pinheiro Machado, *La estética del absurdo en la narrativa hispanoamericana*, op. cit., p. 62.

¿qué significa nihilismo? Que los valores supremos se desvalorizaron”<sup>370</sup>. Quien evade la responsabilidad negándose a ser una persona de su tiempo clama la nada y actúa de mala fe, adopta el nihilismo que “es al principio un nihilismo pasivo, es decir, un signo de ocaso y de decadencia de poder del espíritu, incapaz de alcanzar los fines hasta ahora perseguido”<sup>371</sup>. Es pasivo porque es incapaz de amar y disfrutar de la vida, es un nihilismo lleno de resignación y sumisión. En cambio, el nihilismo activo “puede ser un síntoma de fuerza”, en cuanto representa un crecimiento del espíritu, la cual se despliega en el incremento y la aceleración del proceso de la destrucción”<sup>372</sup>.

Su presencia en la sociedad contemporánea y su rápida expansión es extraordinaria, y la dificultad de definirlo es tal, que Franco Volpi hace la afirmación siguiente:

Cualquiera puede ver que el nihilismo no es tanto el oscuro experimento de extravagantes vanguardias intelectuales, sino que forma parte ya del aire mismo que respiramos. Su presencia ubicua y multiforme lo impone a nuestra consideración con una evidencia que solamente está al mismo nivel de la dificultad de abarcarlo en una definición clara y unívoca<sup>373</sup>.

Aunque la lucha vital carezca de sentido, el hombre libre debe crear un propósito mediante la forma en que decide jugar el juego de la vida. Negar la realidad de la libertad de la elección, bien como medio de evitar la angustia que surge de la misma (la libertad a lo que me refiero), o bien como estrategia para evadir nuestra responsabilidad, es un acto degradante e inconcebible para nuestro autor–protagonista. La

---

<sup>370</sup> Frederick Nietzsche, *La voluntad de poder*, op. cit., p. 350.

<sup>371</sup> Franco Volpi, *El nihilismo*, Traducción de Cristina I. del Rosso y Alejandro G. Vigo, Editorial Biblos, 2005, p. 64.

<sup>372</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>373</sup> Franco Volpi, *El nihilismo*, op. cit., p. 16.

arremetida del autor–protagonista, va contra los conspiradores quienes ven la época actual como un periodo de decadencia cercano al desastre, al menos en los campos de lo social, económico y la política. De modo general, arremete contra quienes entonan lamentaciones por cualquier minucia y no perciben las incontables bondades de nuestro tiempo, dan la espalda a la vida, a las innovaciones tecnológicas y desprecian toda cultura, historia y costumbre del pasado. Los tilda de inconscientes, de kamikazes, y de pertenecer a la viejísima casta que cree que todo tiempo pasado fue mejor, que la vida será más monótona, llena de dolor, porque iremos deteriorándonos física y mentalmente; porque se nos irán muriendo todos los seres queridos e iremos hacia la vejez y la muerte.

Es verdad que el hombre moderno habita en un mundo indiferente y sin significado, vive inmerso en el absurdo, pero posee cierta voluntad de poder positiva que le permita otorgar y ponerle sentido a la vida. El autor intenta concienciar a la masa suicida, de que no existe en este mundo otro sentido y significado que el cada individuo es capaz de darle a su vida, de crear desde el interior de su existencia personal: “He llegado al convencimiento de que el hombre consigue hacer de sí mismo cuanto le viene en gana. Así como un pintor parte de una simple línea para llegar a la totalidad de la figura humana, así también el hombre con una simple idea, alocada idea, absurda, pueril y a la vez profunda, puede instaurar la iniquidad” (P. D, p. 224). El autor insiste en que el porvenir será lo que seamos nosotros.

Piñera distingue entre dos tipos de personas. Uno que opta por el caos, la rutina, la esclavitud, y otro que quiere reestructurar y reconstruir su existencia. El primero quiere satisfacer los instintos

salvajes, apetitos alocados, y el segundo afirma la estricta obediencia a las reglas de la conducción racional de la vida; finalmente, entre un ser melancólico, nihilista que rechaza y reniega de las convicciones sociales, y otro antinihilista, cronológico que tiene miedo a quedarse anacrónico, un patético que elogia abyectamente lo que el más fuerte promociona y adora.

El autor asegura que todo aquel que asume que este mundo tiene un sentido prefabricado o que la existencia tiene un propósito último establecido desde fuera, conspira contra la propia vida, se engaña, actúa de mala fe y, es un cobarde incapaz de ejercer su libertad y hacerle frente a la realidad. Por ello, nuestro consejero existencial, condena el suicidio masivo, rechaza las resoluciones fáciles, las elecciones inconsecuentes: “Rechazo enérgicamente lo del suicidio colectivo” (P. D, p. 334), dogmatiza el autor. Elegir el suicidio es, en efecto, una elección libre, una voluntad de poder en términos nietzscheanos pero, a fin de cuentas, será una elección negativa porque *es colectiva*. Esta negación pretende afirmar la existencia de un límite. Mientras que permanecer firme, luchando contra el absurdo es básicamente una cuestión de voluntad, de poder personal y una elección libre.

En las sociedades avanzadas y totalitarias las actitudes humanas tienden a hacerse escapistas; la búsqueda irremediable de un sistema distinto que lo aleje de la alienación, el ascetismo, el retiro absoluto hasta el vacío, la opresión, el suicidio colectivo, tiene su vía de escape en la rebeldía. Un modo bastante ruin o cobarde para algunos, mientras que para otros, éste representa una manumisión heroica. Robert

Merton interpreta sagazmente la conducta desviada del hombre moderno, afirmando lo siguiente:

Es probable que en la historia de toda sociedad algunos de los héroes de su cultura fueron considerados heroicos precisamente porque tuvieron el valor y la visión de apartarse de las normas que dominaban en el grupo. Como todos sabemos, el rebelde, el revolucionario, el no conformista, el individualista, el hereje o el renegado de una época pasada, es con frecuencia el héroe de la cultura de hoy. Además, la acumulación de disfunciones en un sistema social es generalmente el preludeo de un cambio social concertado que podrá acercar el sistema a los valores que gozan del respeto de los miembros de la sociedad<sup>374</sup>.

Pareciera que nos acaba de describir a Piñera o a alguno de los personajes de sus novelas que se revelan contra el medio social que les rodea o que muestran un comportamiento ajeno a la norma establecida.

En un principio, el desconocimiento de sí mismo del hombre, le hace acudir a lo absurdo para tomar concepción de su sinsentido y finalidad perdida. Ya no se trata de algo imaginario, sino de una realidad que lo priva de toda tranquilidad y sosiego. En un intento desesperado, decepcionado e inseguro de alcanzar su identidad, se autoafirma negándose y negándolo todo. Dice Albert Camus: “Mi razonamiento quiere ser fiel a la evidencia que lo ha estimulado. Esta evidencia es lo absurdo. Es el divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, sin nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena”<sup>375</sup>. Es absurdo en sí el establecer una búsqueda de sí mismo cuando la realidad que rodea al individuo aprisiona su deseo de alcanzar su fin de una vida plena y mejor,

---

<sup>374</sup> Robert Merton, *Teoría y estructura sociales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 190.

<sup>375</sup> Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, 1953, p. 40.

cuando les encierra y les promete así llegar a ese fin que parece ilusorio.

Bajo este sistema capitalista, donde el automatismo y el sin sentimiento es el prisma que determina la acción de todo hombre antes que la reflexión, evita que el individuo pueda tomar las riendas de su vida. Esta trágica situación le conduce a tomar la única vía que puede llevar a cabo: la negación. Si un hombre no puede pensar y gobernar su vida por sí mismo, la única forma de evitar que le dirijan es decir: ¡Basta ya! Contemplar las vías que puede tener ante él y qué decisiones puede tomar. Nunca es tarde para negarse, para rechazar y rebelarse. Decir “no” puede significar “sí” a lo demás, Albert Camus nos da una buena razón para esta repentina conducta rebelde: “Quien rechaza no renuncia: es un hombre que también dice sí, desde su primer movimiento. Un esclavo que ha recibido órdenes toda su vida, juzga de repente inaceptable una nueva orden. ¿Cuál es el contenido de ese ‘no’?”<sup>376</sup>

Detenerse ante las órdenes del sistema es alzarse contra ellas y acallarlas, es una oposición explícita ante las obligaciones impuestas. Maurice Blanchot defiende que la negación supone un nuevo camino, romper con la tradición y abrirse paso hacia una senda desconocida que ignoramos hacia a dónde nos llevará; y a pesar de las advertencias del antiguo amigo sistema, el hombre no se quedará para escucharlas:

---

<sup>376</sup> “Qu’est ce qu’un homme révolte? Mais s’il refuse, il ne renonce pas: c’est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement. Un esclave, qui a reçu des ordres toute sa vie, juge soudain inacceptable un nouveau commandement. Quel est le contenu de ce ‘no’?” Albert Camus, *Essais*, Gallimard, Paris, 1965, p. 423. Traducción personal.



Lo que nosotros rechazamos no es fútil ni irrelevante. Es precisamente por eso por lo que el rechazo es necesario. Hay una razón que no aceptaremos ya, hay una apariencia de sabiduría que nos inspira horror, hay una proposición de acuerdo y de conciliación que no escucharemos ya. Una ruptura se ha producido. Nos han obligado a volver a esa franqueza que no tolera ya la complicidad<sup>377</sup>.

“El hombre NO” se distingue de los demás al reafirmar su conducta a pesar de que la mayoría pueda decir “sí”, o que implícitamente diga “sí”. Se caracteriza por una rebeldía que su supervivencia le requiere, pues lo libera de toda presión, pasividad y esclavitud. Cansado ya de esperar la manumisión, el hombre encadenado por su debilidad y tediosa conformidad no podría rechazar la esperanza aunque forme parte del tormento<sup>378</sup>.

Es por ello que su negativa debe ser determinada, “el hombre NO” ya no tiene más paciencia y desconfía del sistema, siendo rotundo y consecuente. Maurice Blanchot apoya la negación hacia el largo proceso de liberación:

El rechazo –dicen– es el primer grado de la pasividad –pero si es deliberado y voluntario, si expresa una decisión, aun negativa, no

---

<sup>377</sup> Maurice Blanchot, *La amistad*, “El rechazo”, Editorial Trotta, 2007, p. 107. Este texto fue publicado por primera vez en octubre de 1958, bajo título: “le rufus”, en le 14 Juillet, nº2, Paris, Octubre de 1958.

<sup>378</sup> Esto nos recuerda a aquel relato de L’Isle-Adam en el que un condenado a la hoguera inquisitorial consigue escapar por juego de sus verdugos y mantiene unos instantes la esperanza de la libertad, pero cae de nuevo en poder del Gran Inquisidor, que le reconviene por haber querido huir el día en que obtendrá en la hoguera la feliz salvación de su alma: “Mientras el rabino, los ojos sombríos bajo las pupilas, jadeaba de angustia en los brazos del Inquisidor y adivinaba confusamente que todas las fases de la jornada no eran más que un suplicio previsto, el de la esperanza, el sombrío sacerdote, con un acento de reproche conmovedor y la vista consternada, le murmuraba al oído, con una voz debilitada por los ayunos: ¡Cómo, hijo mío! ¿En vísperas, tal vez, de la salvación, querías abandonarnos?<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/villiers/esperanz.htm>

permite aún decidir sobre el poder de conciencia, quedando a lo sumo como un yo que se niega. Ciertamente el rechazo tiende a lo absoluto, a una especie de incondicionalidad: el nudo de la negativa es lo que hace notable lo inexorable [...] una abstención que ni tuvo que ser decidida, que precede a cualquier decisión, que es antes que una denegación, más bien una abnegación, la renuncia (nunca pronunciada, nunca aclarada) a decir algo –la autoridad de un decir– o también la abnegación recibida como el abandono del yo. El desistimiento de la identidad, el rechazo de sí que no se crispa en el rechazo mismo, sino que abre el fallecimiento, a la pérdida de ser, al pensamiento. “No lo haré”, aún hubiese significado una determinación enérgica, requiriendo, requiriendo una contradicción enérgica. “Preferiría no hacerlo” pertenece al infinito de la paciencia, no da pie a la intervención dialéctica: hemos caído fuera del ser, en el campo de lo exterior por donde, inmóviles, andando parejo y despacio, van y vienen los hombres destruidos<sup>379</sup>.

Piñera, un existencialista empedernido, se impregna de estas ideas de “el hombre NO” y nos habla del desconocimiento de la gente para llevar a cabo dicha negación. Habla de “conspiración” cuando se refiere a la anarquía (el deseo de expulsar de sí a la sociedad y al estado, porque no contribuyen en la búsqueda de sí mismo). El capítulo uno de *Presiones y diamantes* utiliza literalmente la expresión “conspiración contra la Tierra”, donde “los agentes de la misma fueron los propios terrícolas”. Con ello critica la actitud de los hombres, anarquistas pasivos que sólo hablan pero no actúan, y además son ellos mismos los que agravan y multiplican la situación en la que se encuentran. Esperan que venga un “héroe” que les libere de la situación, sin tomar parte en ella, viviendo el autoengaño, la ilusión de que todo se arregle pero sin participar activamente y, condenándose, a sí mismo, a la ley del contrapaso, a la inmovilidad absoluta.

---

<sup>379</sup> Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, op. cit., p. 22.

En definitiva, el avance tecnológico, a juicio de nuestro autor, tiene la contrapartida de limitar la facultad de decisión de los hombres, ya que los avances técnicos les hacen renunciar ya a su capacidad de autodeterminación y los llevan a un automatismo generalizado que conduce a la aniquilación. La relación física del individuo con la sociedad, con una ciudad ocupada en sí misma, es notada, analizada y verbalizada por el autor como un fenómeno de escisión de la conciencia, en el que:

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 que decir de las preocupaciones materiales. Si en terreno espiritual la indiferencia minaba las conciencias más severas, en el campo de lo material esta indiferencia daba una nota más alta. No es que la gente tuviese altos y bajos apetitos, afán de lujo, terribles deseos de emulación, no es que no siguiesen perpetrándose los crímenes más abominables por llegar y que trepadores y trepadoras no apestasen sus escaleras en las murallas del castillo universal (P. D, pp. 231-132).

Se refleja través de los personajes la gran expansión y rapidez extraordinaria con que la negación se instala en la sociedad; una negación que de por sí, no tiene sentido si llega a negarse a sí misma. Es decir, nuestro autor realiza una crítica de la multitud que se autodestruye porque tras negarse, niega incluso tener algo por lo que vivir (niega su propia existencia). La honestidad consiste, para Piñera, en mantenerse en sus principios, consciente en esa realidad absurda, manipular a la nada inventando valores y sentidos a nuestra existencia, pero no sólo eso, también supone evitar la inercia y “dar el salto” como perspectiva de un nuevo comienzo, como dice Heidegger<sup>380</sup>; por

---

<sup>380</sup> Dar el salto es despertar el ánimo para generar los cambios positivos que necesite nuestra vida. Dar el salto es ponerse en acción para lograr las metas,

eso la masa social autodestructiva niega el sistema actual, pero mantiene por inercia los actos que vienen haciendo hasta ahora, sin ser consecuentes con lo que desean.

El absurdo propugna el descubrimiento personal como alimento vital, pues da sentido al juego de la vida por medio del sinsentido: cuando el narrador se pregunta: “¿Dónde está la gente?”, obtiene la respuesta siguiente: “Están ocultándose”. “¿Pero de qué se esconden?”, se interroga; del *Presionador*, de la voz amenazadora interna, de la conciencia pávida. Este pequeño diálogo nos recuerda a la primera pregunta de Dios a Adán en términos de ¿Dónde estás? ¿De qué te escondes? Adán ha tomado conciencia de lo que es bueno y de lo que no lo es, de lo permitido y de lo prohibido... y sabiéndolo, ha experimentado miedo por vez primera.

Para que la vida tenga sentido, según el autor, se requiere el descubrimiento personal que nos permitirá cambiar aquello que no nos conviene. Para ello necesitamos encontrarnos, pero si ese encuentro exige un esfuerzo y no estamos dispuestos a realizarlo, nos escondemos. Nuestro otro yo nos busca, nos llama, nos persigue y si nos encuentra, nos impele al esfuerzo. El personaje piñeriano se esconde porque es perseguido por su mala conciencia, busca un lugar dónde ocultarse. Con esta reflexión nuestro autor apunta a que la razón por la que nos escondemos, posiblemente, sea por el miedo al cambio, un cambio que requiere esfuerzo y cuyas consecuencias pueden resultarnos desagradables, inconvenientes e incluso peligrosas. Ante lo desconocido se actúa de forma extraña, neurótica y ridícula: “Ellos

---

objetivos que nos hemos trazado sin importar lo absurdo que puede llegar a ser nuestra existencia.

están enfermos de vivir, ellos son víctimas de una extraña enfermedad llamada presión, llamada desilusión, llamada asco, llamada – ¿me atreveré a decirlo? MIEDO” (P. D, pp. 278-279).

Así pues, aunque la multitud establece una fuerza tal que pudiera anular al individuo y su conciencia, Piñera no pierde la esperanza y reconoce que la fuerza de la multitud puede ir en boga de sus ideas absurdas de la negación:

No sé qué escritor he leído que “el pueblo es la cosa más viva y palpitante de las naciones”. Pues si tal afirmación es cierta, mi plan no puede fallar. Recurriré al pueblo, lo prevendré del peligro inminente en que se encuentra. Ahora mismo me paro encima de un cajón y empiezo a arengar a la multitud (P. D, p. 316).

Piñera aboga por el despertar de la conciencia, por un nuevo comienzo porque la multitud, enardecida de negación y nihilismo, actúa de mala fe, de acuerdo a una mala conciencia que la hace extraviar el camino de la vida. En principio, el autor señala la máxima liberación al que el hombre debería aspirar: un autoconocimiento hacia una concepción plena. Adivinamos en esta última novela que el propósito de ser hombre requiere avanzar en la mejora del propio ser, tarea que cada individuo debe emprender, guiado por una buena conciencia. El autor busca, primero, que la conciencia despierte, que llame a la superación y que nuestro otro yo escuche y que a continuación actúe sin miedo a las consecuencias. El absurdo no es algo que hay que negar, sino que debe de ser un estímulo que nos ayude a cambiar y de esa manera a amar la vida y de saborear la existencia.

Esta concepción de la vida ha inspirado a nuestro autor, no para desvanecerse en la nada nihilista, sino para aprender a vivir con contradicciones; reivindicar cierto orden en medio del caos, debido a un movimiento de rebelión, por el que el absurdo se supera a sí mismo. El protagonista, como agitador social, ejerce de humanista a partir de la experiencia del absurdo, no claudica ante la realidad absurda, exige el reconocimiento del valor del hombre, la invención de nuevos valores, y reclama el coraje para enfrentarse a la vida. El protagonista, con su rebeldía, exige el despertar de la conciencia y decide revolverse contra lo que considera intolerable: la renuncia a la vida, el suicidio. “Y les advierto: no hay más allá, no hay vida eterna, no hay juicio final, no hay supervivencia. El que ahora pierda la vida la pierde para siempre (P. D, p. 328).

En conclusión, Piñera se ve como un rebelde: “He decidido convertirme en un *agitador público*” (P. D, 279); y el verdadero nihilista, el rebelde sería él y sería un “auténtico conspirador” frente a la falsa conciencia por una mala causa, luchando por el progreso y contra los falsos conspiradores cuya rebelión es estúpida y ridícula. La actitud del rebelde puede ser interpretada desde dos perspectivas, la primera es activa (el protagonista), y la otra pasiva (la masa alienada). El autor, así, distingue dos tipos de rebeliones: constructivas y destructivas. La rebelión constructiva es la del ser consciente y libre (rebeldías creadoras que abogan por la individualidad y la defensa del cambio); la destructiva es la del ser alienado con falsa conciencia (rebeldías inútiles y sin resultados en las que la masa social no encuentra una mejora a la situación anterior, en las que la negación absoluta de todo es el único fin). En cualquier caso cabe distinguir

entre la rebeldía que pretende acabar con las convenciones absurdas o anticuadas, y la que viola las normas sociales legítimas.

Otro punto de vista con el que podemos abordar el texto de Piñera, está relacionado con la crítica al sistema capitalista, puesto que identifica este sistema como un modelo social autodestructivo y totalitario, que convierte a los individuos en autómatas sin capacidad de raciocinio. Seymour Menton profundiza en esta idea:

*Presiones y diamantes* está conforme con los rasgos generales de la novelística cubana de 1966-1968. De acuerdo con la fórmula absurdista, Piñera emplea un estilo directo y bastante simple para exagerar extremadamente las imperfecciones de la sociedad. Los elementos de la ciencia ficción podrán parecer escapistas, pero los rascacielos, el metro, los chicles, los contraceptivos y el hecho de que el protagonista-narrador sea un vendedor de joyas identifican la sociedad que se desintegra como una especie de Nueva York, que simboliza a los Estados Unidos y al mundo capitalista en general. Aunque pertenecerá al nuevo hombre socialista<sup>381</sup>.

En definitiva, el tema del capitalismo está muy presente en esta última novela, pero no sólo se presenta en términos sarcásticos e irónicos, sino también como una realidad cuya urgencia de reestructuración es radical. El protagonista anuncia el ocaso de un sistema y el predominio de la “barbarie” en la sociedad moderna que, sin lugar a dudas, dará el paso a un nuevo sistema: “El socialismo”. El autor nos describe el fin de un sistema y la degradación ética y moral de toda una sociedad, una sociedad nihilista en estado de ira:

Fracaso en una subasta: “En la tarde de ayer fue sacado a pública subasta el famoso brillante Delphi, propiedad de la muy

---

<sup>381</sup> Seymour Menton, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, op. cit., p. 204.

conocida firma Lowental Hijos. Esta célebre piedra fue ofertada al público sobre una base de cien mil dólares. Para asombro de los subastadores ninguno de los presentes postores que colmaban el salón elevó su voz para pujar por la piedra en cuestión. Los hermanos Lowental no encuentran razón plausible ante tamaña indiferencia por parte del distinguido público” (P. D, p. 268-269).

De golpe, el Delphi bajaba a los infiernos. Bajaba, y lo que es peor, sin posible subida a los cielos. El impacto fue tremendo. Aquellos ricos abrieron tamaños ojos. El Delphi les importa un bledo, pero baja tan escandalosa producía en ellos el mismo efecto de la corriente eléctrica sobre un cadáver. Algo así como un grito de estupefacción salió de sus pechos, pero en seguida volvieron a la rigidez cadavérica. En cambio, yo, que no pertenecía a esa cofradía de podridos, yo, joyero nato, yo, parecido a un héroe legendario, salté a la arena, y grité con voz de Stentor:

-¡Lo tomo! (P. D. p, 274).

El autor relata una evolución de crisis de un sistema hacia otro desconocido; nos describe un mundo de barbarie que rechaza toda cultura; nos habla de una civilización que ha degradado los valores que integraban su naturaleza. La sociedad industrial avanzada contemporánea daba lugar a un nuevo hombre vaciado y excluido de su individualidad. A fuerza de trabajar a las órdenes del poder y del mercado, mientras se corrompe todo, el sistema se hunde, el hombre entra en la barbarie. Estamos a la espera de un nuevo sujeto de otra sociedad, el sistema capitalista se ha terminado, ya no funciona. Como advierte Herbert Marcuse:

La teoría marxista clásica ve la transición del capitalismo al socialismo como una revolución política: el proletariado destruye el aparato político del capitalismo, pero conserva el aparato tecnológico sometiéndolo a la socialización. Hay una continuidad en la revolución: la racionalidad tecnológica liberada de las



restricciones y destrucciones irracionales, se sostiene y consume en la nueva sociedad<sup>382</sup>.

La referencia a una sociedad más allá del capitalismo es, según el autor, una abstracción utópica y las luchas sociales contra las políticas capitalistas quedarán como luchas defensivas que, en el mejor de los casos, podrán detener durante un tiempo su avance, pero no impedir el deterioro de las condiciones de vida. El protagonista de *Presiones y diamantes* no ve ninguna otra salida que no sea el sometimiento al capital y el sometimiento de las necesidades al consumo del mercado; no hay vida ni sociedad más allá de la sociedad del consumo, ni otro modelo que no sea el capitalismo. En definitiva, el consumo pierde su finalidad primera, que es la de dar satisfacción a una necesidad. Se consume en busca de un proceso de identificación, para una afirmación de una identidad, para distinguirse, para mostrar una diferencia, un éxito. El autor así lo expone en este párrafo:

Alguien me ha dicho en cierta ocasión que la ciudad sería muy acogedora sin sus habitantes. Ciertamente, hay en este mundo cumbres de tontería. Entré en Gatos: había gran liquidación. Compré unas medias para Julia. Ya la gente surtiría para el invierno. Viendo ésta actividad preinvernal pensé que las cosas seguían un curso normal. Respiré. Este mundo se permite algunas locuras, pero mal que le pese acaba por volver al orden. Me comí un dulce, me tomé un helado, puse un disco y hasta me saqué unas fotos en la retratadora automática (P. D, p. 246).

El universo de la civilización industrial avanzada es prefigurado por Piñera en esta tercera novela, donde surge la aparición de un nuevo sujeto escéptico, sin identidad y autodestructivo. La metamorfosis hacia un sujeto que crea sus propios valores (“el hombre NO”) o en

---

<sup>382</sup> Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel, 1987, p. 52.

términos nietzscheanos, “el superhombre”, será real en la medida en que las masas hayan sido disueltas en individuos sin herramientas de represión, adoctrinamiento o manipulación. La sociedad será irracional pero libre en la medida en que es capaz de forjar valores auténticos y verdaderos. Sociedad sostenida y reproducida por un sujeto nuevo que puede vencer y superar al nihilismo. En esta misma sociedad no dejará de haber negadores absolutos, que aunque posean falsas conciencias, serán capaces de comprender los hechos, de evaluar las alternativas y de prever el futuro.

Piñera nos describe ese espíritu revolucionario que nace de una potencia incontenible y abrasadora de negación y nihilismo. Instruye a la masa alienada en la doctrina de lo absurdo, cerciora que sólo de la nada procedería el sentido y que el hombre sólo puede trascenderse a través de su libertad positiva, de su voluntad de poder y buena fe. Esta buena conciencia es la que le llevaría a descubrir o/e inventar nuevos valores y comienzos. La fuga hacia lo indeterminado tare consigo la utopía o la locura, en donde el yo se convierte en otro. El sentimiento del absurdo es el dejarse arrastrar por algo que se llama la esperanza desesperada o la locura quijotesca. El autor intenta equilibrar dos absurdos: la vida y la muerte, la utopía (lo que puede ser) y la topia (lo que tiene lugar), la esperanza y la desesperanza paralizante. Sólo el hombre libre es capaz de dar sentido a lo que no lo tiene, sólo él puede dar sentido a su vida y a su existencia, si se lo propone deliberadamente; punto de partida de cualquier reflexión utópica sobre la sociedad perfecta.

### 3.3.4.- La utopía piñeriana

Siempre se piensa que el artista [...] va por delante de su tiempo porque vive en el presente [...] Hay muchas razones por las que la mayoría de la gente prefiere vivir en la época inmediatamente anterior a la suya. Es más seguro. Vivir en la línea de fuego, en la frontera del cambio, es aterrador.

Marshall McLuhan

Sugiero que partamos de la idea central de “ningún lugar”, implícita en la misma palabra “utopía” y en las descripciones de Tomas Moro: un lugar que no existe en un lugar real, una ciudad espectral, un río que no tiene agua, un príncipe sin pueblo, etc., aquello en lo que debemos hacer hincapié es en provecho de esta especial extraterritorialidad. Desde ese “ningún lugar” puede echarse una mirada al exterior, a nuestra realidad, que súbitamente parece extraña, que ya no puede darse por descontada. Así, el campo de lo posible queda abierto más allá de lo actual; es pues un campo de otras maneras disponibles de vivir<sup>383</sup>.

Utopía, significa literalmente, según Tomas Moro, “no hay lugar”. Desde este adjetivo “lugar que no existe”, el concepto utopía ha pasado a significar “un estado de espíritu”, sinónimo de actitud mental “rebelde”, de oposición o de resistencia al orden existente por la proposición de un orden radicalmente diferente<sup>384</sup>. En definitiva, lo deseable, lo ideal es considerado utopía porque es el sueño de encontrar las dimensiones perdidas del hombre emancipado, mediante

---

<sup>383</sup> Paul Ricoeur, *Ideología y Utopía*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1989, p. 58.

<sup>384</sup> Véase, Fernando Aínsa, “Tensión utópica e imaginaria subversivo en Hispanoamérica”. En Saúl Sosnowski (ed.), *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundamentales*. Tomo IV, Caracas, Editorial Biblioteca Ayacucho, 1996, pp. 84-109.

la regeneración e invención de nuevos valores capaces de suscitar la libre sumisión a ellos. La utopía no se limita a ser la construcción imaginaria de un mundo posible, sino que es una forma de percibir, analizar y transformar la realidad contemporánea. Es un sentimiento de “rebelión abstracta” que impulsa a una búsqueda de una sociedad mejor y se caracteriza por una tensión entre realidad actual y el paradigma del futuro. Fernando Aínsa insiste en que este “sentimiento de rebelión abstracta contra el orden existente y el impulso de buscar una sociedad mejor es inherente al hombre, especialmente a partir del momento en que la esperanza como ‘virtud cardinal’ religiosa se desembaraza de toda idea de trascendencia escatológica y se convierte en un deseo de transformación de lo real”<sup>385</sup>.

Consecuentemente, dos de las críticas que más frecuentemente oímos en contra de la utopía son:

- 1) La situación actual no requiere de ningún cambio o mejora porque funciona tal como está, y que no tendría sentido buscar un modelo de vida socialmente mejor porque sería intentar destruir lo conseguido hasta ahora. Esto, a ojos de Piñera, sería engañarse a sí mismos pensando en que todo es inmutable y que los cambios se deben a que exageramos los puntos negativos de nuestra sociedad tal como es ahora.
- 2) Que la utopía es un sueño irrealizable y que intentar alcanzarlo sería un esfuerzo baldío, un error irremisible y un fracaso frustrante. Este punto de vista es contra lo que Piñera busca

---

<sup>385</sup> *Ibíd.*, p. 85.

romper y sugiere una alternativa por la cual uno debe luchar y no rendirse.

Añade por su parte Ricoeur:

En cuanto al concepto de utopía, también éste tiene una connotación despectiva. Se lo considera como una especie de sueño social que no tiene en cuenta los primeros pasos reales y necesarios para seguir un movimiento en la dirección de una nueva sociedad. A menudo una visión utópica se considera como una especie de actitud esquizofrénica frente a la sociedad, como una manera de escapar a la lógica de la acción mediante una construcción realizada fuera de la historia y también como una forma de protección contra todo tipo de verificación por parte de la acción concreta<sup>386</sup>.

La visión utópica en la sociedad contemporánea pretende romper con las convenciones sociales obsoletas, los dogmas religiosos desfasados y todas las herramientas de la opresión, lo cual genera rechazo e ira en el opresor. La fascinación por lo utópico no es un fenómeno nuevo. Los utopistas sueñan con forjar una nueva realidad con las ruinas de un mundo fallido, alienado y automatizado. Movilizar e incitar a la masa a través del discurso elocuente e ideal para realizar la utopía es posible, si se entiende como realización del bien, la justicia o la concordia que en la sociedad presente se niega. Muchos han sido los que han buscado la forma perfecta de la relación entre los seres humanos: *La República* de Platón; *La ciudad del sol*, de Campanella; *La nueva Atlántida*, de Bacon; *Utopía*, de Tomás Moro, entre otros. Pero la cuestión principal es siempre la misma: llegar a la consecución de un modelo irrealizable. Es decir, que las utopías deben permanecer como proyectos irrealizables, si se realizasen dejaría a la sociedad sin sueños.

---

<sup>386</sup> Paul Ricoeur, *Ideología y Utopía*, op. cit., p. 45.

Para Piñera la utopía no busca nada novedoso, es la defensa y promoción de los valores del pasado, unos valores que se perdieron y dejaron de existir en su presente:

Nadie volvió a mentarlo, todos lo olvidaron excepto yo, que en esas páginas lo menciono, pensando que si el mundo vuelve a ser lo que ha sido, la mano de un hombre, de una mujer, de un niño, de un anciano lo expondrá de nuevo a la luz. [...] No estamos, no, en el pasado ni en el futuro, estamos por el contrario, en el presente, en el de todos ellos (ay, incluido yo, pobre ex joyero) en un presente donde la vida misma es el enemigo, en un presente tan efímero que bastó un año, sólo un año para que el tiempo se hiciera futuro, en el que unas manos, aun sin forma, exploran ciegamente el hecho de la tierra en busca de un brillante escarnecido por los hombres. (P. D, pp. 277-278).

El hombre moderno que nos describe el autor en este texto, es alguien que se ha adaptado al desasosiego vital, que considera lo existente como una situación imposible de cambiar, que se siente satisfecho dentro de sus límites, por esta razón ha renunciado a los sueños, aspiraciones o proyectos de subvertir y transformar –aunque sea imaginariamente- lo real: es decir, a la utopía. El protagonista añora los valores del hombre de la vieja casta, el hombre que sabía hacia donde iba, el que vivía el presente, el aquí y el ahora, sin importarle los riesgos que supone el enfrentarse a aquellos que dejan y renunciaron a los valores, y por consiguiente a la propia vida. “Parece que vivíamos en un mundo en el que las grandes frases, las actitudes solemnes, los sólidos principios y la fe que mueve montañas fuese papel mojado” (P. D, p. 232), sintetiza el protagonista en una de sus reflexiones.

El protagonista de *Presiones y diamantes* busca en los valores del pasado superar la marea nihilista e inventar nuevos y propios valores a partir de la nada. Pero su utopía retrospectiva es tachada por sus antagonistas de postura arcaica, por lo que la sociedad le criticaba de estar situado en un momento temporalmente equivocado y de intentar acabar con el verdadero modernismo al defender unos ideales medievales. Los personajes que encarnan a los enemigos del protagonista le remitieron una misiva tildándole de “Quijote”:

Muy señor mío.

A la vuelta del hotel donde usted acaba de mudarse hay una afamada tienda de antigüedades. Para más señas ‘El Guantelete’. Pues bien, sin pérdida de tiempo, diríjase a dicha tienda y elija la armadura medieval que le venga bien a su “humanidad”. Descuelgue de la panoplia una adarga, un escudo y una lanza. Acto seguido salga de nuevo a la calle (no tema que le tomen por loco o por disfrazado; en nuestra ciudad ya nadie pone atención a nada). Encamine sus pasos una cuadra más abajo. Allí se encuentra un pequeño circo. En la parte posterior de la carpa verá un caballo más muerto que vivo, cabálguelo y salga en busca de aventuras. Me falta tiempo para decirte: señor Don quijote, ¿qué se propone usted?

Se lo pregunto, no por curiosidad, se lo pregunto en son de burla. Nosotros, los que no somos usted, estamos en el “último grito” (y aquí incluyo todos los matices de tal expresión); en cambio, usted resulta “antiguo”. Nosotros nos disponemos a entonar nuestro ‘canto de cisne’ y usted entona canciones a la Vida. Usted es, por consiguiente, señor mío, un tipo anacrónico.

Sabemos que usted no se cambiará por nosotros. Estamos a la recíproca, pero por si acaso usted se decide a pensarlo mejor, sepa que tiene nuestras puertas abiertas de par en par. Lo invitamos muy cordialmente a engrosar nuestras filas. Perdón, “engrosar” es una exageración y nuestras filas ya revientan de gordas. Sólo falta usted. Medite en el ridículo que le acecha. Un Don quijote solo nada puede frente a millones de antiquijotes.

Para que vea que no le queremos mal y que sólo pretendemos salvarlo, le invitamos mañana a las seis de la tarde a nuestra última sesión de canasta en el Club86. Con dicha sesión festejamos nuestra inminente partida. Lo esperamos.

Fdo: Un Rouge Melé de tanto... (P. D, pp. 322-23).

Ciertamente, sería excesivo ver en este pasaje una exaltación embozada de un proyecto utópico, o hacer del protagonista una clonación de Don Quijote, el caballero de la Fe, pero es indudable que en el argumento de *Presiones y diamantes* está la idea de una sociedad pasada próspera, en la que el hombre ensalza unos valores que cada persona debe seguir. Así pues, aunque la misiva recibida no menciona claramente la utopía perseguida por el protagonista, sí deja explícita la crítica a la realidad existente. Contrapone una realidad pasada y los valores de aquella época, con un presente carente de ellos. Se trata de la utopía que define Fernando Aínsa, en la medida que:

La lucha contra la utopía se basa no tanto en las imágenes de un futuro mejor que ésta no puede concebir [...] sino en la crítica que la utopía práctica contra la mala realidad existente. No se denuncia a las imágenes de un algo mejor, sino a la crítica que todas estas imágenes hacen de la realidad existente. Así lo utópico se refleja más claramente allí donde es combatido; en la controversia por lo que pretende significar<sup>387</sup>.

En nuestra disertación, la sociedad que nuestro autor propone no existe en la actualidad, pero si introduyéramos sus valores sí que alcanzaríamos una utopía práctica (tal como menciona la cita) que nos conduciría a un modelo que se acercaría más a la utopía ideal perseguida. Nuestro autor, reclama, ante todo, un hombre de acción que se mueva en un mundo real, por una utopía que debería asumir

---

<sup>387</sup> Fernando Aínsa, ob. cit., p. 90.



como posible. Un hombre quijotesco que actuara de acuerdo con sus principios. Por está razón, nuestro autor no podría perder la fe en el hombre moderno: “Mi última ilusión será confiar en la buena *fe* de los hombres” (P. D, p. 334). Esta cualidad puede extenderse a todos los valores que ha hecho suyos y que ve negados o escarnecidos en el presente: la justicia, la fraternidad, el coraje, la esperanza, etcétera. El hombre utópico que reivindica nuestro autor para esta sociedad totalitaria, es un hombre que no debe retroceder ni claudicar ante ningún obstáculo, ni amenaza, ni riesgo. Tiene como misión y necesidad de un universo coherente en que pueda encontrar de nuevo su lugar, en que lo material y espiritual no estén separados, en que sepa como dirigirse; su misión es luchar para que se instaure en el planeta Tierra un orden más justo, menos brutal y menos insensato.

El protagonista dejó muy claro, desde el principio, que él, como su admirado Don Quijote, no se deja arrastrar por las dudas, no hay vacilación acerca de quién es quién en este caos universal, él ya tiene muy definida su personalidad, no tiene dudas sobre sí, “yo sé quien soy”, dice sin dudar y con orgullo:

En cuanto a esa comparación con Don Quijote, me honra. Prefiero ser el caballero de la Triste figura que el caballero de la Hibernación. [...] Esta noche ‘velé mis armas’. El nuevo día me sorprendió ideando planes de batalla, grandes operaciones militares, gigantescas combinaciones diplomáticas. [...] no podría caberme en la cabeza que hombres como yo, con sangre en la venas, no fueran capaces de comprender que es mejor vivir con presiones a no vivir pura y simplemente. (P. D, p. 324).

No se trata sólo de criticar lo que es, o de soñar con lo que debe ser, sino de actuar para poder transformar lo real y realizar la utopía. Y es justamente el estar sólo frente a la multitud, sufriendo de una

abominable estado de soledad, un intento de realizarla, intentos que, no obstante su buena voluntad, no logran cumplir su objetivo fundamental. Ciertamente, cada discurso se salda por un fracaso. Por ello dice:

Me volví como un león furioso y grité a toda esa gente:  
¡Prefiero mil veces la armadura de Don Quijote! Yo no estoy agonizando; me niego a meterme en esa carpa de oxígeno. Si no quieren derramar su esperma en otro cuerpo, ahí tiene el preservativo para contenerla, pero no me mezclen en sus juegos peligrosos (P. D, p. 328).

Los dos ingredientes básicos de toda Utopía son: el espacio y el tiempo, es decir, un territorio donde fundarse y un pasado recuperable o un futuro fácilmente diseñable. De acuerdo con lo expuesto por Piñera, en esta revalorización nostálgica del pasado vinculada en el futuro del progreso (aquella fe que destruye el pasado, a la usanza futurista), es decir en esta ambigüedad de mirar para atrás y delante al mismo tiempo, *el empezar desde cero* que supone todo inicio de proyecto utópico, hay una estrecha vinculación con la realidad quijotesca.

Cree pues nuestro protagonista en la realización de la utopía, cree en la necesidad del cambio, de la situación en la que vive él y sus iguales. Cree que es posible y cree que para ello se requiere valor y acción. Cree que hay que luchar por un futuro al que hay que llevar los valores del pasado y que hoy, a pesar nuestro, se han perdido.

**4. PRESENCIAS DEL EXISTENCIALISMO  
EN LA NARRATIVA DE VIRGILIO PIÑERA:  
LA OBRA CUENTÍSTICA**

#### **4.1.- Surrealismo, fantasía y grotesco en “La caída” y “Las partes”**

Inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, el surrealismo heredaría las ambiciones románticas: la exploración del mundo interior, a costa del desinterés por la realidad cotidiana; la atención hacia el sueño, como lugar de la fantasía sin límites, y la reivindicación de la poesía como lenguaje alternativo capaz de renovar el mundo conocido. El desarrollo del psicoanálisis profundizará la visión del inconsciente, y dará un carácter científico a la exploración de lo irracional, que es la parcela del hombre que el arte debe ser capaz de expresar. Con la publicación de la *Interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud (1900), se destaca la importancia del sueño como puerta de acceso al inconsciente. El surrealismo revitalizó ciertos procedimientos frecuentes en la poesía del siglo XIX:

No sin razón se interesaron Bretón y sus amigos en todos los románticos, aunque después renegaron de ellos [...]. En la Alemania de 1800, tanto como en París de 1925, los poetas jóvenes intentaron encontrar juntos [...] un método preciso que permitiera traer a la luz la realidad oculta de la vida inconsciente. [...] (En ambos momentos) se proclama el valor de conocimiento inherente en los grupos espontáneos de palabras y de imágenes

que surgen de la sombra interior. Y se intenta llevar hacia la consciencia todo el tesoro inconsciente<sup>388</sup>.

Según el *Diccionario terminológico de las literaturas románticas*<sup>389</sup>, “surréalité” significa “la realidad anímica del subconsciente”. La consecuencia de la atención preferente a este lado oscuro del hombre va a ser una actitud críticamente distanciada frente a la realidad cotidiana, cuyo lenguaje lógico es desenmascarado como frágil y sin sentido por el procedimiento del “humor negro”. El surrealismo es “irracional, alógico y grotesco”, intenta la destrucción de las expectativas normales, causa extrañamiento (*dépaysement*) y abre la mirada a esta realidad interna y genuina del subconsciente. La plena pasividad de la energía permite abandonarse a una fuerza imaginaria arbitraria y sin límites. Su esfera es el mundo fantástico de lo maravilloso, liberado del espacio y del tiempo y creador de relaciones suprasensibles (analogías, correspondencias).

El surrealismo en Virgilio Piñera es un surrealismo personal, con el peso de las carencias existenciales, y sobre todo le viene de su escepticismo y de su rebeldía sobre el sistema opresivo y la hipocresía de la sociedad. Con una poética de la fantasía y una fantasmagoría pretendidamente verosímiles, Piñera, autor y testigo existencialista, ha extraído de su propia vivencia la tétrica agonía del hombre prisionero de la miseria y de la sociedad. Las tramas de sus cuentos fantásticos aluden a los conflictos internos y externos en los que se debate el

---

<sup>388</sup> Albert Béguin, “Creación y destino I”. *Ensayos de crítica literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 40.

<sup>389</sup> Rainer Hess, Gustav Siebenmann, Mireille Frauenrath, Tilbert D. Stegman, *Diccionario terminológico de las literaturas románticas*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 292-293.

hombre en general, son pensamientos negativos, fobias y preocupaciones existenciales del autor. Su experiencia referida tiene la enjundia del superviviente, y deja el sabor de boca de la misión existencial fracasada.

Basándose en el automatismo de la escritura, Piñera produce una calidad de imágenes surrealistas que es difícil conseguir por los métodos tradicionales; sus personajes se caracterizan por el movimiento continuo dentro de espacios muy delimitados, por el desequilibrio en sus acciones y por la incoherencia en sus discursos introduciendo, de ese modo, al lector en la reflexión, confusión e inquietud<sup>390</sup>. La resignación, el conformismo y la falta de resistencia son reacciones comunes en sus personajes. Los mundos internos de Piñera están llenos de cuerpos asediados, despedazados y humillados que estremecen e inquietan; Piñera hace que la acción germine en ellos aportando un léxico cómico, absurdo e irónico a la vez<sup>391</sup>; en ellos se deja ver claramente el espíritu crítico-burlón, paradójico y cruel que lo ha caracterizado en esa primera época de su carrera literaria. La marginalidad, el desplazamiento, la destrucción, la humillación y la derrota progresiva y completa hasta la pérdida de identidad de sus personajes constituyen temas fundacionales dentro de su poética

---

<sup>390</sup> “Virgilio es autor de una literatura que inquieta menos por lo que dice que por lo que deja de decir. Inquieta no por ‘subvertir el sentido del mundo’ [...], sino por lo que mantiene, y casi intacto, del lenguaje cotidiano”. Teresa Cristófani Barreto, “Los cuentos de Virgilio Piñera”, art. cit., p. 26.

<sup>391</sup> Piñera ha elaborado el sarcasmo e ironía como mero camino de supervivencia, de superación, de convertir ese incomprensivo dolor y ese irreducible sufrimiento en algo llevadero. La burla y la mirada despiadada aplicada al examen del ser (cuerpo) y de sí mismo están a cada paso en sus cuentos; estos gustos que quizás le vienen por su personalidad contradictoria, de la que él mismo estaba consciente, y que de una forma u otra acaba reflejada en sus creaciones ficticias. Todo ello ayuda a configurar un estilo puro, perverso y muy personal que dota de una originalidad peculiar a su obra.

surrealista<sup>392</sup>. Fornarina Fornaris dice en su crítica de *Cuentos fríos* lo siguiente:

Su mundo (el de Virgilio Piñera) es un espectro que agoniza bajo el signo de la derrota. Escuchamos aquí el bramido de la desesperación contemporánea. Brama esta literatura su amargura y su desaliento; su lasitud y su cinismo; su escepticismo impenitente: pensamiento de vencidos; filosofía de la desesperación [...]. Mezcla de surrealismo [...] humor y asco, tienen una predilección marcada por los aspectos más bajos de la vida. Se recurre con frecuencia a términos como excrementos, masturbación, defecación, putrefacción, excretas<sup>393</sup>.

La constante insistencia en lo corporal es sin duda alguna el modo que mejor le ha servido a Piñera para exteriorizar sus preocupaciones existenciales, sus carencias físicas y espirituales y para resaltar el debate conflictivo entre el deseo de ser de determinada manera y el enfrentamiento con las convenciones sociales.

La prosa de Virgilio Piñera sin duda es una de esas expresiones que, prescindiendo de lo racional y accediendo a lo fantástico, profundiza en la búsqueda de plenitud motivada por las carencias existenciales, penetra en la interioridad caótica del hombre y manifiesta desde distintos puntos de vista la necesidad que tiene éste en expresar su fragmentación corporal “transformando mutilaciones en

---

<sup>392</sup> Juan Eduardo Cirlot afirma: “¿Qué es, a la luz que ahora nos ilumina, el famoso desplazamiento surrealista? Un intento, a la vez material y espiritual de demostrar que la realidad es atacable en los objetos físicos, que se pueden sádicamente descomponer, mezclar, refundir; en los objetos síquicos, como resultado de la reacción provocada por la primera operación, por ejemplo, asimilando un objeto determinado a un uso distinto por entero del que fue asignado”. Juan Eduardo Cirlot, “Introducción al surrealismo”, Madrid, *Revista de Occidente*, 1953, p. 391. Citado en Marta Morello-Frosch, “La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera”. *Hispania*, núms. 23-24, p. 23.

<sup>393</sup> Fornarina Fornaris, “Cuentos fríos”, *Nuestro tiempo*, julio-agosto de 1957, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989, p. 273.

pérdidas afortunadas, carencias en memoria de abundancia. Transformada así la función de lo corporal, esta adquiere un carácter casi metafísico como sostén del hombre, compensado, sin cancelarlo, su tradicional papel de hostigador de la moral con sus dolores, decrepitud y muerte [...]. Es el vilipendiado cuerpo, el que ayuda al hombre a bien morir”<sup>394</sup>.

Se puede afirmar que la mayoría de los cuentos de Piñera son de tipo fantástico y contienen elementos claramente surrealistas. “La caída” y “Las partes”, cuentos no-realistas que trataremos a continuación, se pueden analizar bajo ese enfoque surrealista y grotesco. Los dos cuentos tienen en común el hecho fantástico que gira alrededor del tema de la destrucción física y la pérdida de identidad. Se los puede caracterizar como historias con un comportamiento extraño, absurdo y grotesco que han invadido la zona surrealista; nos encontramos con sucesos que simplemente no tienen explicación racional.

Al entrar en el terreno de lo absurdo<sup>395</sup>, que en el caso de Virgilio Piñera equivale a decir lo fantástico, el humorismo se convierte en el sentido mismo de los dos relatos. Lo absurdo y lo humorístico son inseparables, ya sea este el efecto de aquel, ya sea aquel la condición de este. Esta aparente “absurdidad” de la imagen nos muestra, acentuando humorísticamente, el absurdo de la realidad humana. En estos cuentos, Piñera se sirve de la fantasía grotesca, del humor y la

---

<sup>394</sup> Marta Morello-Frosch, “La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera”, art. cit., p. 20.

<sup>395</sup> El absurdo se presenta por la ausencia del asombro frente al hecho extraño, es un intento de acomodar lo irreal a un contexto, que supuestamente lo rechaza, aspecto que se destaca en casi todos los cuentos de Piñera.



imagen surrealista como forma de liberarse, de escaparse de la angustiada realidad y del sentimiento del dolor<sup>396</sup>. De manera que el personaje tanto en “La caída” como en “Las partes” parece aceptar su destino adverso (destruirse conscientemente) riéndose del mundo y de sí mismo, estableciendo así ese proceso mental en el que borra la represión del principio del placer adaptando los acontecimientos a su gusto; adoptar, pues, el comportamiento humorístico como forma de rebelión del deseo contra la realidad represiva, en los términos propios de la visión poética piñeriana, es teñir su obra de humor negro. Unir lo fantástico y el humor determina su obra y la distingue de la de sus contemporáneos.

En realidad esta fusión entre ambos elementos pretende desviar al lector y alejarlo del personaje evitando cualquier sentimiento de solidaridad; una distancia que debe haber para que pueda aparecer la risa, la burla y la ironía. Estos elementos (el humor y la sonrisa-irónica) no impiden que haya o que surja el sentimiento de lo fantástico, todo lo contrario, estos elementos pueden estar unidos sin que se opongan ni que se identifiquen, Rosie Jakson explica:

Al igual que lo ‘grotesco’, con el que se solapa, lo fantástico puede verse como un arte de la separación, que se resiste a la compartimentación, que abre estructuras que categorizan la

---

<sup>396</sup> Rodríguez Feo subraya el carácter de liberación sublimada en relación a experiencias y sensaciones vividas por Virgilio Piñera que puede estar en lo que él llama “letravisión” o “encarnación”, concepto con que se pretende “describir una forma de sentir y entrever las cosas y los sentimientos que es *modus imaginario* original de Virgilio Piñera. [...] Todo artista trasmuta sus experiencias íntimas y las objetiva en una forma dada de arte. En el caso de *Cuentos fríos* el artista presenta una objetivación humorística que le sirve para liberarse de la angustia o del dolor [...] Cuando Piñera emplea el humor negro en estas narraciones, lo hace con un sentido profundo y como una sublimación de complejos subconscientes.” José Rodríguez Feo, “Hablando de Piñera”, en *Notas críticas*, La Habana, Ediciones Unión, 1962, pp. 47-48.

experiencia en nombre de una ‘realidad humana’. Al llamar la atención sobre la naturaleza relativa de estas categorías, lo fantástico se orienta hacia un desmantelamiento de lo ‘real’, muy en particular del concepto de ‘carácter’ y de sus asunciones ideológicas, ridiculizando y parodiando toda fe ciega en la coherencia psicológica y en el valor de la sublimación como actividad ‘civilizadora’ [...] lo fantástico hace estallar esa coherencia mostrando la oscuridad del centro. Desde Hoffmann y el Romanticismo alemán a lo fantástico moderno propio de las películas de terror, la fantasía ha intentado erosionar los pilares de la sociedad mediante su negativa a construir estructuras categóricas [...]. En lugar de entender este intento de erosión como un mero afán de abrazar la barbarie o el caos, es posible verlo como el deseo de algo que resulta excluido del orden cultural; más concretamente, el deseo de todo lo que se opone al orden capitalista y patriarcal dominante en la sociedad occidental a lo largo de los últimos siglos. En tanto que la literatura del deseo, lo fantástico puede contemplarse como entidad que ofrece un punto de partida ‘para un escepticismo verdaderamente civilizador sobre la naturaleza de nuestros deseos y de nuestro ser’<sup>397</sup>.

Volviendo al análisis podemos afirmar que “La caída” es un texto que merece especial interés por su lenguaje figurativo, por su excepcional tono humorístico-surrealista, por las imágenes grotescas-oníricas, por esa destreza retórica y este insólito fluido imaginario del autor. En este relato el proceso de destrucción llega hasta anular la identidad; el sujeto aparece ambiguo, indefinible, como lo manifiesta el protagonista-narrador. “La caída” se puede leer como un “mise en abyme” en donde se describe esta estrategia narrativa por medio de su representación dramática. Los dos personajes luchan por protegerse a sí mismos de la amenaza de la destrucción. Al comenzar la historia ambos personajes están escalando una montaña. Uno de ellos resbala pero, como lógicamente están atados por una soga, ambos caen. A

---

<sup>397</sup> Véase Rosie Jackson, “Lo oculto de la cultura”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco, 2001, pp. 141-152.

partir de ese momento, los personajes se van haciendo pedazos mientras se precipitan al abismo.

Al principio, la descripción de esta situación dramática sigue las líneas de una narración realista. Lo que se destaca en la situación, sin embargo, es la “única preocupación” o “única angustia” de los personajes, en un caso, el del narrador, “no perder los ojos, puse mi empeño en preservarlos de los terribles efectos de la caída” (CC, p. 35), en el otro, “que su hermosa barba, de un gris admirable de vital gótico, no llegase a la llanura, ni siquiera ligeramente empolvada” (CC, p. 36). Al introducirse la idea del narrador de “no perder los ojos” el cuento da el giro inesperado introduciendo al lector en el mundo fantástico-grotesco. La aspiración de hacer llegar intactos a la llanura aquellos venerados trozos, se cumple, no obstante, de modo providencial, el narrador se ve obligado en decidir proteger la apreciada barba de su amigo o salvar y preservar sus venerados ojos. El narrador-protagonista escoge al final la auto-conservación afirmando, en las últimas líneas, que la tragedia ha sido prevenida.

Pero no pude hacer lamentaciones, pues ya mis ojos llegaban sanos y salvos al césped de la llanura y podían ver, un poco más allá, la hermosa barba gris de mi compañero que resplandecía en toda su gloria (CC, p. 37).

En esa caída grotesca, el tema fantástico, una vez aparecido, se desarrolla sin tregua hacia su desenlace lógico, al parecer todo obedece a esta “lógica onírica” de la que ha hablado Todorov. El narrador nos sitúa en el escenario mismo de la acción, al describirnos de manera minuciosa –con la condensación que el género cuento exige– el lugar en el que va a desarrollar la escena (una montaña de tres mil pies de

altura). Tras haber aclarado y revelado la intención que los traslada a este lugar “no para enterrar en su cima la botella ni tampoco para plantar la bandera de los alpinistas denodados” (CC, p. 35), trazará con gran maestría y necesaria rapidez sus etopeyas introduciéndonos, de súbito, en la zona de refracción corporal; la imagen del ser (cuerpo) que se quiebra, se desdobra, entra en conflicto consigo mismo. Apegado a su punto de vista, el narrador ofrece así en todo momento la personal percepción que sobre los sucesos y la realidad posee su acompañante, y explora su interioridad en la que aparece como pensamiento y pasión principal que lo domina, su necesidad de salvar una parte de su cuerpo. Precisamente, en el mismo ser del protagonista se despliega la misma inquietud que la de su intrínseco amigo. Un personaje cuya presentación viene dada a través de la perspectiva del narrador, de manera que sabemos sólo lo que el narrador quiere que el lector sepa o que convenga saber.

El cuento está organizado de forma novedosa y compleja. Dos alpinistas unidos por una cuerda caen al vacío. La descripción de la caída accidentada de los alpinistas es descrita por uno de ellos pero no como una caída única, sino como la caída de cada uno de ellos. La desmembración progresiva del narrador se produce al mismo tiempo que la de su acompañante. Se evidencia la influencia cinematográfica en la estructura y el desarrollo de la acción, mediante secuencias alternativas del proceso de desmembramiento de cada uno de los personajes. Otro recurso cinematográfico detectable en la narración es el de la “voz en off”. La existencia de lo fantástico en este cuento revela el deseo de escapar del mundo real en el que vive el hombre como respuesta a los males que sufre en él. Sin embargo, esa evasión se logra aquí dentro del ambiente normal considerando la caída–

grotesca e insólita como algo común y corriente. Piñera sitúa a sus personajes en la cima de la montaña evitando así cualquier contacto con los demás y con objeto de dotar al lugar de un cierto misterio. El autor hace de este acto insólito algo casi cotidiano, algo que sucede muchas veces al día y lo alarga hasta el absurdo con detalles nimios. En su caída los personajes van perdiendo partes de su cuerpo aludiendo en forma metafórica a esta desmembración, a la destrucción progresiva que conduce a la nada (“La caída” y “Las partes”).

En “Las partes”, otro cuento de Piñera que trata el mismo asunto, presenciamos también la desmembración de una persona. Todo transcurre en el pedazo de un pasillo que separa dos habitaciones. El motivo del espacio reducido, limitado o cerrado se repite con mucha frecuencia en los cuentos del autor. El narrador que observa a través de la mirilla de la puerta de su cuarto ve aparecer una y otra vez en el pasillo al vecino de la habitación de al lado cubierto con una larga capa llena de pliegues. De esta curiosa escena surge lo fantástico. El que era un hombre normal sale y entra de su cuarto sin decir nada, y cada vez que aparece, le falta una parte de su cuerpo. La primera vez que reaparece le falta un brazo, después le falta el otro brazo. Llega el turno de las piernas, de la caja torácica, la región sacrococ\_x\_7’gea y por fin no queda más que la cabeza. Al final, el narrador, que había seguido de cerca el proceso de autodestrucción de su vecino con un interés y una normalidad sorprendentes, decide averiguar, entra en la habitación del vecino y descubre las “disiecta membra” clavadas con pernos a la pared, “todo imitando graciosamente a un hombre que está de pie como aguardando una noticia” (CC, p. 45). El vecino le suplica entonces al narrador que coloque “su cabeza en la parte vacía de aquella composición”.

Tras esta perturbadora lección de anatomía, el narrador cierra el relato devolviéndonos al comienzo: “Y como la capa no le sería de ninguna utilidad, me cubrí con ella para salir como un rey por la puerta” (CC, p. 45). La descripción surrealista e irracional de los sucesos narrativos, la fragmentación progresiva y minuciosa del cuerpo humano, acercan y emparejan a Piñera con los artistas surrealistas: todos ellos manifiestan esa realidad carente de toda racionalidad. Con esa imaginación surrealista y habilidad retórica, Piñera nos presenta un ejemplo estimable de lo fantástico–grotesco. El autor nos introduce directa y rápidamente evitando por completo la atmósfera de misterios y laberintos, y sin desviarse con historias paralelas. Esto se logra con la sencilla declaración: “Al abrir la puerta de mi cuarto vi que mi vecino estaba de pie en la puerta del suyo [...]. Una indagación más minuciosa me hizo ver una larga capa de magníficos repliegues. Pero lo que me chocó fue precisamente esa parte de su cuerpo que correspondía a su brazo izquierdo: en aquella región, la tela de la capa se hundía visiblemente y establecía una ostensible diferencia con la otra” (CC, p. 44).

El narrador prosigue dejando ver su reacción ante lo sucedido: “aunque debo confesar que la cosa no era como para pedirle explicaciones” (CC, p. 44). El lector se pregunta el porqué de la reacción fría e indiferente de los personajes ante los sucesos extraños. Éstos no se preguntan nada, no tratan de investigar, de protestar, de impedir la catástrofe, simplemente esperan a que transcurra, la aceptan con fatalismo y resignación. Nada de lo que está pasando se hace con sentido trágico, sino que es concebido como una especie de expiación que hay que cumplir y que es ineludible. El lector siente que no hay

remedio para evitar esta desmembración, y por todo ello no perturba en absoluto el estado anímico del que la sufre –se descarta cualquier asomo de dolor físico o moral– ni del que la observa de cerca. En ningún momento se menciona la causa ni el elemento insólito que viene a transgredir la rutina cotidiana de los personajes. La insistencia en la cotidianidad de los sucesos, la calma con que se desarrolla la acción, exalta la impresión de extrañeza.

En el cuento hay tres cosas que llaman nuestra atención: la espera pasiva del elemento destructor, el espacio cerrado donde acontece la desmembración y la falta de resistencia por parte del personaje. El personaje espera impaciente el evento insólito para lucirlo y llevarlo a cabo con la normalidad necesaria<sup>398</sup>. En las siete salidas que efectúa el vecino, sólo se le ve en la puerta de su habitación: “Esta vez mi vecino no me concedió el lujo de sorprenderme: un portazo me advirtió que de nuevo había desaparecido. O, mejor dicho, que aparecía otra vez; de pie, como siempre, pero un tanto envarado en la parte donde la pierna derecha se articula a la cadera” (CC, p. 44). Imposible saber cuánto tiempo transcurre entre una pérdida y la siguiente, sólo se sabe que la operación se consume en una habitación cuya puerta se abre y se cierra de un modo rutinario. El narrador usa el adverbio temporal “como siempre” para sembrar la ambigüedad en el lector sobre el transcurso del tiempo: no sabemos cuanto tiempo permanece el personaje en la

---

<sup>398</sup> “Con rigurosas lógicas, los personajes normalizan lo insólito llevándolo a sus últimas consecuencias; como hecho normal generador de relaciones y respuestas cotidianas. Al disociar las respuestas más comunes del dolor y la necesidad, el cuerpo se espiritualiza. Al así hacerlo, el lenguaje se actualiza, se encarna en el sentido más lato, como corresponde a un mundo de leyes antípoda. Esta es la reacción de un mundo real insatisfactorio y angustioso; la respuesta estructuralmente lógica al absurdo inicial”. Marta Morillo- Forch, art. cit., p. 23.

habitación para sufrir la siguiente pérdida (horas, días, meses o años). Todo el cuento transcurre en el interior de la habitación, o sea, dentro de este espacio cerrado, rígidamente delimitado por la puerta del cuarto que se abre se cierra rutinariamente. La sensación de resignación y el sentimiento de pasividad, de conformidad, traen dosis relevantes de desconcierto<sup>399</sup>.

El personaje, vecino del narrador-testigo de la historia, un ser solitario, acepta inmediatamente la evidencia de una destrucción progresiva y completa; no hay un solo intento de protesta, de disconformidad en sus actos ni gestos, lo cual hace pensar que, en su origen al menos, podría tratarse de un sueño<sup>400</sup>. Quizás a eso se deba el sentimiento de irrealidad que se experimenta al leer los cuentos breves de Piñera. No quiero decir que el ambiente de “La caída” y “Las partes” sea onírico, sino que el procedimiento narrativo utilizado aquí está relacionado con la forma de los sueños o pesadillas. La maestría de Piñera consiste en materializar nuestras fobias internas

---

<sup>399</sup> Esta atmósfera que rodea a los personajes nos habla de soledades e incomunicaciones, de pasividad e impotencia y de un tiempo de espera indefinido para todos (lector y personajes). Los protagonistas de estos cuentos no mantienen ninguna relación entre ellos, están aislados y encerrados en sí mismos. No parecen esperar nada extraordinario o grave que pueda enturbiar los cauces de sus vidas, quizá otro momento exactamente igual al que acaban de ver a otro vecino. La aparente estabilidad que describe su entorno, o su propia pasividad, parecen ocultar un murmullo interior que habla de vidas solitarias, o acaso de callada desesperación y desencanto. No hay expectativas, tan sólo una especie de serenidad pasiva, de tiempo detenido en interiores fríos.

<sup>400</sup> Los cuentos analizados tratan de eventos insólitos que nos recuerdan a nuestros sueños; ese despliegue de sucesos basados en pérdidas somáticos que emergen del inconsciente colectivo, tanto en “La caída” como en “Las partes”, no son más que representaciones traumáticas internas que acechan al individuo cuando éste se encuentra agobiado, desesperado o abatido psicológicamente. Son símbolos que representan según los psicólogos nuestro inconformismo ante situaciones conflictivas, miedos internos, impotencia para afrontar problemas y que el inconsciente deja brotar cuando la guardia es floja (es decir cuando se está dormido).



transformándolas en partes del cuerpo que se va desprendiendo de ellas por medio de la mutilación progresiva. Método chocante que causa un sentimiento de angustia aunque sea vivido con una sorprendente naturalidad por los protagonistas. Nada mejor que la desintegración corporal para manifestar el rechazo a un credo caótico, vacío y absurdo en el que tiene que vivir el individuo<sup>401</sup>. Sirviéndose de algo tan trivial como puede ser un sueño o una pesadilla, Piñera logró transmitirnos un estado desesperante del hombre enajenado e incapaz de encontrar sentido a su agónica existencia.

Tanto en “La caída” como en “Las partes” se describe una destrucción progresiva que alcanza, miembro tras miembro, la totalidad del cuerpo; en “La caída” se nos presentan dos personajes que, mientras se despeñan, sus cuerpos se dividen de forma caótica. Sin embargo, lo insólito de esta caída radica en la desmembración consciente, fotográfica y progresiva del cuerpo humano. Ese desmembramiento, aunque caótico, parece estar cuidadosamente planificado a través de la confrontación entre equilibrio y desequilibrio. Mientras que en “Las partes” la desmembración, casi coreográfica, ocurre sin dar explicación alguna, aunque se percibe que ambos personajes en la historia saben más de lo que aparentan y viven el acontecimiento como algo normal.

---

<sup>401</sup> “El sentimiento de la nada por exceso es menos nocivo que el sentimiento de la Nada por defecto: llegar a la Nada a través de la cultura, de la tradición, de la abundancia, del choque de las pasiones, etc., supone una postura vital puesto que la gran mancha dejada por tales actos vitales es indeleble. Es así que podría decirse de estos agentes que ellos son el activo de la Nada. Pero esa nada, surgida de ella misma, tan física como el nadasol que calentaba nuestro pueblo de ese entonces, como las nadacasas, el nadarruido, la nadahistoria. A esto se llama el ‘pasivo’ de la Nada, y al cual no corresponde ‘activo’ alguno”. Virgilio Piñera, “La vida tal cual”, art. cit., p. 23.

En “Las partes”, el acto insólito se introduce gradualmente y no existe sorpresa al final, según va concretándose más y más la desmembración, la sorpresa va normalizándose en el texto cada vez más. En “La caída” cada mutilación llega por sorpresa y los personajes van perdiendo todos los miembros hasta que queden relegados a la nada. Los personajes en ese par de cuentos acogen el elemento insólito con una normalidad sorprendente. La sorpresa se presenta en ambos cuentos como un elemento destructor, es una agresión al orden natural, a la rutina diaria que supone la existencia. Llevar a cabo esa destrucción podría entenderse como un esfuerzo por asimilar el desorden, por absorberlo y volverlo parte del orden general. Frente a la transgresión del orden, los personajes adoptan actitudes casi similares: en “La caída” tratan de asimilarla, de normalizar y sacar el máximo provecho de la situación trágica (salvar algunos de los pedazos de carne que consideran interesantes); mientras que en “Las partes” la integran a la vida diaria y manifiestan una resignación estoica.

El motivo de la destrucción corpórea y sádica es recurrente en sus cuentos de la primera etapa (antes de su partida a Buenos Aires). La simplicidad con que los presenta y la sencillez de los temas hacen dudar si en verdad esos cuentos pertenecen al género de lo fantástico<sup>402</sup>. Una vez analizados, sin embargo, se comprende la habilidad del escritor para crear rareza de algo simple y cotidiano. Lo cotidiano se ve a través de la dinámica creada por el sentimiento del vacío, la actividad psíquica como consecuencia de la soledad, la

---

<sup>402</sup> Me parece que los cuentos de Piñera confirman totalmente la hipótesis que afirma la no existencia de temas específicamente fantásticos. En los cuentos de Piñera aparece una y otra vez el mismo tema o el mismo motivo que, según el texto, puede ser fantástico, psicológicos, etcétera, pero nosotros inclinamos hacia ese fantástico mezclado con el humor y la ironía y donde el acto insólito no causa miedo sino extrañamiento.

incomunicación y la frustración. Quiero subrayar que tanto en “La caída” como en “Las partes” el lector se ve en la necesidad de dar a los actos fantásticos interpretaciones en clave de alegoría o parábola política; se puede hablar de la enajenación del hombre moderno, de su evasión por el sistema opresor que reprime al individuo privándole de sus derechos más legítimos e imprescindibles. El hombre no se subleva, no rechaza ni manifiesta el mínimo desacuerdo ante esa insoportable situación; el detalle indumentario en “Las partes” no carece de importancia ya que la desintegración se produce “bajo la capa”, ¿es una manera de afirmar que el sistema mutila con discreción y bajo una elegante apariencia?

Estos dos cuentos permiten ejercitar la imaginación, romper estereotipos sobre personajes, temas, lugares fantásticos y reflexionar sobre el poder de la literatura fantástica<sup>403</sup> a la hora de denunciar y rechazar órdenes y revelar miedos y frustraciones. Piñera consigue diluir la frontera del discurso racional y así crear una nueva narrativa basada en la verosimilitud lógica del cuento fantástico. En estos cuentos se presentan los temas del “yo” de los que ha hablado

---

<sup>403</sup> “Lo fantástico tiene una función subversiva en su intento de presentar un *reverso* de la formación cultural del sujeto. Si lo simbólico es visto como ‘la unidad de competencia semántica que permite la aparición de la comunicación y la racionalidad’, el área imaginaria que se da a entender en la literatura fantástica sugiere todo lo que es otro, todo lo que está ausente de lo simbólico, fuera del discurso racional. Las fantasías de identidades reconstructivas, demolidas o divididas, y de cuerpos desintegrados, oponen categorías tradicionales de sujetos unitarios. Intentan llevar a cabo representaciones gráficas de sujetos, de historias distintas, de distintos cuerpos. Denuncian las tesis y categorías de lo tético, en un intento por disolver la verdadera base del orden simbólico, allí donde se establece en el sujeto y a través de éste, donde se re-produce el sistema de significación. Ello no implica que los sujetos puedan existir fuera de la ideología y de la formación social, sino que las fantasías imaginan la posibilidad de una transformación cultural radical, a partir de la disolución o la destrucción de las líneas de demarcación entre lo imaginario y lo simbólico”. Rosie Jackson, “‘Lo oculto’ de la cultura”, art. cit., p. 149.

Todorov, de la superposición de planos irreales en los reales, la irrupción del abstracto en concreto. Hay una inclinación a la enunciación directa, una preferencia por la narración en primera persona, por la sencillez y la simpleza en el vocabulario y una exageración en la narración de la anécdota. La ambigüedad domina en ambos: se crea mediante la acción, la narración desplazada, el final abierto y la presentación de personajes dudosos. En estos dos cuentos se puede observar el funcionamiento de una lógica fantástica a partir de un nivel de lógica razonable que conduce a la destrucción física de los hombres hasta borrar la identidad. Lo importante para este tipo de “lo fantástico-grotesco” de Piñera es que nadie se extraña de los sucesos surrealistas. Virgilio Piñera adopta la filosofía del absurdo para denunciar un mundo en plena descomposición. “La caída” y “Las partes” y otros cuentos como “La cara”, “El cambio”, “El caso Acteón”, ponen de manifiesto esa misma filosofía. En unos se narra lo absurdo como lógico, en otros lo imposible como verosímil, pero en todos ellos deposita una buena dosis de su realidad, de su yo interno, de su propia historia<sup>404</sup>.

---

<sup>404</sup> A propósito de sus *Cuentos fríos* Dolores Koch afirma: “Narrados en primera persona, comienzan estos relatos frecuentemente con un detalle íntimo o cotidiano. Pero Virgilio Piñera no permite por mucho tiempo la identificación entre el personaje y el lector: la exageración, la inconsecuencia, el comentario metaliterario, el adjetivo hiperbólico, el desplazamiento emotivo, se encargan de realizar distancias”. Dolores Koch, “Virgilio Piñera, cuentista”, art. cit., p. 5.

#### 4.2.- Existencialismo y absurdo en “En el insomnio” y “Proyecto de un sueño”

En “En el insomnio”, Virgilio Piñera nos sitúa de sopetón ante la inquietante experiencia del ‘absurdo vital’. Un hombre que no puede dormir, tras utilizar todos los recursos para conciliar el sueño, “carga un revolver y se levanta la tapa de los sesos”. Este acto, que normalmente se consideraría “redentor”, no consigue aquí su objeto; puesto que, mediante las paradojas características del autor, leemos: “El hombre está muerto, pero no ha podido quedarse dormido”<sup>405</sup>. Metáfora de la dolorosa lucidez de la conciencia, “el insomnio – concluye el narrador– es una cosa muy persistente”. El cuentista nos ofrece un final que rebasa todas las expectativas que el lector ha ido contemplando hasta el momento del clímax. Piñera opta por ese final inesperado y dejando al lector la vía abierta para la interpretación. Al precisarse y concretarse la naturaleza metafórica de la expresión, al quedarnos remitidos a lo que se ausenta en el cuento, surge en nuestra opinión la situación absurda. El hombre descontento es culpable de su propio destino.

---

<sup>405</sup> Virgilio Piñera, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 90. A partir de aquí citaremos esta edición con la abreviatura “CC”.

En el doble movimiento de presentación y ocultación, lo absurdo aparece como una realidad connatural, inherente a la situación en que vive su personaje, la consciencia del absurdo surge como resultado del proceso que atraviesa y padece el insomne. Esta filosofía del absurdo hace surgir este panorama triste de la condición humana, de la “absurdidad” de la existencia, por lo que la realidad se presenta como ambigua y decepcionante. Que el existencialismo marque la muerte como límite inherente a la propia vida hace que el absurdo alcance su máxima expresión. La narración arrastra hacia el agujero negro de la desesperación a la tragedia, el protagonista invita directamente a la aventura interior. En “En el insomnio” queda claro que el suicidio no es capaz de acabar con la desesperación e intranquilidad del protagonista, solamente con su vida. No es una solución para Piñera. En la ficción piñeriana la muerte elimina al ser físicamente, pero no lo libera de la angustia de la existencia, del dolor, del vacío, del absurdo de nacer y vivir para tener que morir<sup>406</sup>. La existencia es entonces drama, tragedia de vivir “cara a cara” con el absurdo. La soledad y la angustia en que se sumerge el hombre lo aíslan del mundo, lo separan de sus semejantes causándole el vacío universal y la inseguridad en sí y en la sociedad.

---

<sup>406</sup> Parece irónico, pero creemos que este tema que es el que acerca más a Piñera a la corriente existencialista es también el que más lo separa. Para los existencialistas la muerte es el fin de la vida y tratan de que la muerte les ayude a ver la vida; en Piñera de lo que se trataba es de vivir la muerte, es como si la muerte no le dejara ver o vivir la vida. En su cuento “El que vino a salvarme” asistimos a esa obsesión suya por la muerte: “¿Cuál es la hora? [...]; pienso que su idea fija no puede ser otra que preguntarse: ¿será esta noche?..., ¿será mañana?..., ¿será a las tres de la madrugada de pasado mañana?... ¿Va a ser ahora mismo en que estoy pensando que será pasado mañana a las tres de la madrugada?” (CC, p. 261).

La mayoría de los personajes piñerianos nos golpean con una esencial verdad: son seres condenados a la soledad más radical, al absurdo y su conciencia de este “absurdo” condiciona totalmente su comportamiento y su actividad en el ámbito de lo irracional. En ello coincide Piñera con el absurdo camusiano. Por otra parte, Piñera comparte esa visión unamuniana que considera a la existencia como sinónimo de la soledad: “La vida es soledad, sola naciste y sola morirás, sola so tierra. Sentirás sobre ti la queja triste de otra alma que en el yermo yerra, que al valle del dolor sola viniste a recabar tu soledad con guerra”<sup>407</sup>.

Una constante en los cuentos breves de Virgilio Piñera es la lucha de sus personajes por expresarse o realizarse y la imposibilidad de lograrlo. Se presenta un mundo vacío de “sentido”, donde las situaciones terminan por dominar al ser humano (caso de “En el insomnio”). El absurdo invita a la lucha contra sí mismo, contra la existencia y contra la fatalidad, no hay remedios a medias en esta ‘patología existencial’. La fuga del insomne –el personaje de Virgilio Piñera– es una fuga heroica, es un suicidio<sup>408</sup>. La fuga forma parte de la batalla y, lejos de negarla, la corrobora rotundamente. Y sin embargo, al final uno puede hacerse la pregunta de si no es precisamente ese trágico final lo que hubiera deseado en verdad el autor para poner el punto final a su dolorosa existencia.

---

<sup>407</sup> Miguel de Unamuno, *Soledad*. Madrid. Espasa Calpe, 1975, p. 32.

<sup>408</sup> Según Guillermo Cabrera Infante: “La práctica del suicidio es la única y, por supuesto, definitiva ideología cubana. Una ideología rebelde, la rebeldía permanente por el perenne suicidio. [...] ¡A la victoria por el sepulcro! ¡Muerte o muerte! ¡Perecemos! (se oyen, se oirán siempre, las notas del Himno Nacional de Cuba “Cubano, a morir por propia mano / Que morir por la patria es morir”. Citado en *Mea Cuba*, op. cit., p. 189.

Virgilio Piñera utiliza la misma técnica en "Proyecto para un sueño". El surrealismo es en este cuento un programa de rescate, que primero analiza las angustias del yo interno y a continuación descifra la voz lacónica de su inconsciente. Se nos relata allí un sueño, cuyas vueltas y revueltas, galerías, rejas, escaleras y trampas –fantasías arquitectónicas a lo Piranesi– corresponden a un mundo de grotescas criaturas (enanos, hombres enjaulados con figuras de animales), extrañas ceremonias, falsos ataques y terribles castigos. Aquel derroche de imaginación, donde prevalece lo opresivo y doloroso, en la línea del más auténtico expresionismo, parece surgir de una pena (psíquica y física) muy concreta: el soñador busca, al comienzo del sueño, la compañía de un amigo para que le pague el café con leche con tostadas, frugal alivio a su hambre<sup>409</sup>: “[...] Recordé con toda claridad, con magnífica nitidez, que mi asunto era seguirlo sin descanso a fin de que me pagase el café con leche con tostadas” (CC, p. 57). El narrador se olvida de que lo que quiere es que le paguen un café con leche y termina internándose en un mundo onírico. Narrarlo es justamente su técnica para apaciguar a través del humor tensiones internas que podrían derivar en una neurosis. La imagen final nos devuelve al principio del cuento y le da carácter circular a la narración.

---

<sup>409</sup> El tema del hambre adquiere un carácter obsesivo en algunos de sus cuentos. En “La carne” y “La cena”, por ejemplo, vemos claramente la obsesión de Virgilio Piñera con la comida. Según José Rodríguez Feo, Piñera le solía contar que: “(el hambre) es una angustia muy humana en cualquiera que alguna vez haya pasado hambre”. Citado por José Rodríguez Feo en “Virgilio Piñera, cuentista”, art. cit., p. 111. Por un lado, el tema hambre puede aludir a la falta de creencias religiosas, de ídolos, (un hambre espiritual), como puede ser también un hambre intelectual (su exilio en Buenos Aires puede ser la confirmación de ello, ya que salió de La Habana para mejorar su formación intelectual). Sin embargo, lo más lógico es vincular este hambre con la frustración y represión sexual que padecía en Cárdenas, su ciudad natal y, que selló negativamente su vida y su obra (hambre carnal): “En la provincia yo me masturbaba y recitaba en soledad; aquí, en La Habana comenzaba a hacerlo en compañía; en compañía dudosa y lacrimosa, llena de corbatas chillonas, de frasquitos de perfume, de antigüedades y objetos de arte”. Virgilio Piñera, “La vida tal cual”, art. cit., p. 30.



La cuestión planteada es fundamentalmente temporal y espacial, y el desarrollo de la acción está caracterizado por la falta de progresión. Podríamos decir que lo esencial en “Proyecto para un sueño” es el problema cronotópico. La imposibilidad de salir del espacio está asociada con el vacío existencial, con la angustia del hombre contemporáneo que se siente enajenado ante un mundo mecanizado y con el sin sentido vital.

Al principio del relato, o mejor dicho del “sueño”, el hombre parecía obsesionado con la idea de encontrar al amigo y entregarle las supuestas cartas dirigidas a él: “Yo quería interesarlo en algo, en merecer su agradecimiento, y obtener así que me pagase el café con leche con tostadas” (CC, p. 51). Es apenas una frase, sin importancia funcional para el progreso de la acción, pero nos instala, de golpe, en ese mundo animado de ascendente surrealista en el que los comportamientos humanos parecen regidos más por misteriosas llamadas, azares o distracciones que por la razón, la moral o la voluntad. “En el momento de poner pie a tierra, vimos que un hombre, tan pequeño como el enano más pequeño del mundo, salía por la puerta que remataba el piso de mármol a losas negras y amarillas” (CC, p. 53). “El portero (había un portero) nos aclaró que el edificio se iba haciendo y rehaciendo según el más arbitrario designio, y que siempre estaba y estaría en perpetua edificación; que jamás adoptaría una forma definitiva o un estilo determinado” (CC, p. 55). Sobre este tenue argumento, Virgilio Piñera teje, en un estilo demorado, lleno de circunloquios, una tupida red de reflexiones que se alimentan así por igual de la prédica surrealista<sup>410</sup> y del ideario existencialista.

---

<sup>410</sup> El surrealismo no representa coherentemente la “realidad”, sino mediante múltiples perspectivas que no encajan entre sí. El surrealismo se aleja de lo

Pagarle al personaje-narrador un “café con leche con tostadas”, no sabremos nunca si este es el deseo real o imaginario (soñado) del narrador-personaje y que constituye el motivo principal de la persecución. “Cuando se lo llevaban recordé con toda claridad, con magnífica nitidez, que mi asunto era seguirlo sin descanso a fin de que me pagase el café con leche con tostadas” (CC, p. 57). Dentro del monólogo interior del narrador-personaje, la ironía situacional nos muestra el clímax del relato, pues después de la querrela existente entre el narrador-personaje y el compañero, y la posibilidad de ser asesinado por este último: “Me hizo saber que de vuelta del destierro, su único pensamiento era asesinarme” (CC, p. 56), lo que más le preocupa es cómo va a conseguir su dichoso e inolvidable “café con leche y tostadas”; la reiteración de esta frase produce una ironía cómica por medio de la cual el protagonista es deformado y ridiculizado, aquí resalta el aspecto paródico e irónico del final. Las interrogaciones y exclamaciones resaltan el sinsentido produciendo que la situación violenta surgida entre los dos amigos, se perciba como risible en un estallido de humor negro<sup>411</sup>.

---

inteligible, de la visión razonable para ofrecernos un mundo onírico lleno de las perturbaciones psíquicas, de la voz del inconsciente, del éxtasis.... Octavio Paz dice: “El surrealismo no parte de una teoría de la realidad, tampoco es una doctrina de la libertad. Se trata más bien del ejercicio concreto de la libertad, esto es, de poner en acción la libre disposición del hombre en un cuerpo a cuerpo con lo real. Desde el principio la concepción surrealista no distingue entre el conocimiento poético de la realidad y su transformación: conocer es un acto que transforma aquello que conoce”. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 50.

<sup>411</sup>Aquí el humor negro lo produce la violencia y el desacuerdo entre los dos compañeros, las situaciones que comúnmente no nos producirán risa por terribles, pero que dentro de este contexto y por la utilización de recursos irónicos o paródicos nos parecen divertidos.

Las rupturas bruscas en el cuento, su agudo humorismo, el irracionalismo que salpica las intervenciones así como la importancia conferida a los sueños, a la vida del inconsciente deberían distanciarnos como lectores. Sin embargo, el hilo argumental mantiene la tensión y un grado de complicidad consciente con el lector que quiere saber como terminará esta situación insostenible.

Se puede percibir que la presencia de una serie de oposiciones, realidad–sueño, vida–ficción, presente–pasado, implica mucho más que el contraste entre dos mundos. Lo que Virgilio Piñera muestra en estos dos relatos es la nueva concepción del ser humano, por un lado, poco tranquilizadora e irremediabilmente ambigua, mientras, por otro lado, observa la falsedad de las apariencias simplificadoras. La ambigüedad afecta también a los hechos referidos, pues es prácticamente imposible decir a ciencia cierta si hacen referencia a sucesos acontecidos o sólo vividos en la mente de sus protagonistas. La dificultad de distinguir lo real de lo soñado, lo ficticio, recordado o imaginario, nos amenaza con la irrealidad y la disolución. A ello se refería Witold Gombrowicz cuando precisaba, al comentar los relatos de su amigo cubano:

Estos relatos dirigen sus sarcasmos contra la necia vacuidad del mundo y de la existencia; pero a veces la necesidad asume color local y entonces el autor se convierte en profeta de la frustración americana y en glorificador de la inmadurez que nos caracteriza. Pero no se limita a condenar –detrás de sus invectivas lo sospechamos libre y osado, embriagándose con el vino puro del absurdo–, sino que desata su diamantina fantasía. Dos rumbos lleva su libro: el de la lucidez vengativa y el del niño que se deleita con su teatro infernal. No todos los cuentos tienen el mismo nivel; en algunos, el exceso de paradojas y formas dialécticas suscita monotonía; otros son de construcción incierta.

Pero no faltan las fulgurantes visiones de belleza ni las súbitas intuiciones que nos muestran una nueva dimensión del hombre<sup>412</sup>.

---

<sup>412</sup> En Carlos Espinosa Domínguez (ed.), “Virgilio Piñera en persona”, *Quimera*, 98, 1990, p. 43.

### **4.3.-La estructura lúdica en “La cara” y “El cambio”**

No cabe duda de que la narrativa de Virgilio Piñera constituye una poética de lo fantástico. Pero debe añadirse el carácter lúdico fundamental sobre el que se eleva. Sin destacar este rasgo, no es posible entenderla en su justa dimensión. Lo lúdico quebranta las normas habituales de la narrativa y la lógica, capaz de convertir a la literatura y a la realidad en piezas de un mismo juego. En esa misión lo lúdico cumple una función primordial. A través del juego el sinsentido puede adquirir sentido. En Virgilio Piñera se presentan distintos tipos de estrategias para establecer el juego con el lector, entre ellas: el uso de espacios en blanco en el desarrollo de la historia (sobre todo en “La cara”, “El cambio” y “El caso Acteón”), cambiar la perspectiva de la narración y utilizar múltiples planos narrativos (como en “El caramelo” o “El muñeco”).

La soledad, la incomunicación, el intento de solidarizarse con el sufrimiento del prójimo y la interdependencia espiritual y/o corporal entre dos personajes se nos exponen de lleno en estos cuentos<sup>413</sup>. “La cara”, un cuento muy inquietante por presentarnos un caso de “dolor palpitante”, trata la historia de un hombre cuya “cara seductora y

---

<sup>413</sup> En los cuentos fantásticos de Piñera “La cara”, “El cambio”, “El caso Acteón”, entre otros, se nos presenta personajes solitarios, aislados, marginados, necesitados psicológicamente de afecto y de comprensión. Estas características comunes en los textos fantásticos piñerianos nos advierten que los eventos insólitos ocurren porque hay unas circunstancias y condiciones que los atraen, porque hay elementos que los provocan.

temible”, causa en el pasado de todo género de horrores, lo fuerza a llevar una vida de reclusión y soledad. Este cuento tiene proporciones trágicas y nos deja con escalofríos: el narrador recibe una misteriosa llamada telefónica de un sujeto desesperado que solicita contacto prolongado con otra persona. Al mismo tiempo explica que su cara es tan repelente que no deja que nadie intime con él después de que la haya visto. Por lo que recurre a llamar por teléfono a números al azar para buscar posibles interlocutores. Ambos personajes deciden mantener una relación sin conocerse personalmente, pero poco después el narrador descubre una necesidad y un deseo irresistible de verle el rostro a su invisible interlocutor. El narrador termina por destruir una parte de sí mismo para poder estar junto a su amigo invisible.

Los lugares donde se desarrollan los acontecimientos se sitúan en espacios cerrados interiores: la casa del escritor (el narrador-protagonista) y la de su interlocutor (el de la cara repulsiva). El amigo misterioso –quizás invisible pero presente, primero en una voz a través de un auricular del teléfono y más tarde en un sillón dentro de una habitación de penumbras– exige a su interlocutor intimidad y distanciamiento al mismo tiempo. El narrador-protagonista es consciente, desde el principio, de lo insólito de su experiencia y trata de justificar sus acciones, creando una atmósfera lógica en la misma. La función que desempeña el narrador en este cuento es muy peculiar. Primero, se dirige directamente al lector, reflejando tanto su familiaridad como la poca distancia que existe entre ambos: “Una mañana me llamaron por teléfono. El que lo hacía dijo estar en peligro. A mi natural pregunta: ¿Con quien tengo el gusto de hablar?, respondió que nunca nos habíamos visto y que nunca nos veríamos. ¿Qué se hace en estos casos? Pues decir que se ha equivocado de número; en seguida

colgar” (CC, p. 94). Sin embargo, el desconocido vuelve a llamar e insiste en dar una explicación a este malentendido. Y con eso se consigue introducir la idea fantástica en este cuento, la idea de la cara que “tenía un poder de seducción tan poderoso que las gentes, consternadas, se apartaban de su lado como temiendo males irreparables” (CC, p. 94). Después de llevar un tiempo intercambiando diálogos, el narrador-protagonista descubre su obsesión de ver el extraordinario rostro “repulsivo” al misterioso amigo. “¡Al diablo su teléfono! Afirma el narrador: Yo tengo absoluta necesidad de verlo a usted. [...] es que yo también sufro. No es a usted sólo a quien su cara juega malas pasadas, a mí también me las juega...Quiere obligarme a que yo la vea...” (CC, p. 97). La interdependencia ‘espiritual’ de los dos personajes se hace cada vez más fuerte, de manera que ambos personajes deben negociar sus necesidades de contacto y el peligro concomitante de que el deseado contacto llegue a separarlos. A través de varias estrategias esa pareja lucha para resolver el problema y mantener una unión parcial y controlada, así que deciden encontrarse un día en la casa del desconocido en las tinieblas para no verse la cara y el invisible interlocutor refiere:

La historia de mi cara tiene dos épocas. Hasta que fui su aliado, cuando pasé a ser su enemigo más encarnizado. En la primera época, juntos cometimos más horrores que un ejército entero. Por ella se han sepultado cuchillos en el corazón y veneno en las entrañas. Algunos han ido a remotos países a hacerse matar en lucha desigual, otros se han tendido en sus lechos hasta que la muerte se lo ha llevado. Tengo que destacar la siguiente particularidad: todos esos infelices expiraban bendiciendo mi cara. ¿Cómo es posible que una cara, de la que todos se alejaban con horror, fuese, al mismo tiempo, objeto de postreras bendiciones? (CC, p. 99).

Tras la explicación de la sucesión de fatalidades, dolor y muerte que les sobrevinieron a las personas cercanas a él, se espera un alejamiento del narrador-protagonista por considerar esta confesión como acto de locura, de exageración o por lo menos de un posible atentado contra su vida. Sin embargo, lo que sucede es que el narrador-protagonista se muestra más comprensivo, compasivo e incluso decide visitarle con regularidad a su casa y en las tinieblas: “que podamos conversar frente a frente en las tinieblas” (CC, p. 98). En este ambiente de duda y de misterio, puede apreciarse un sentido de humor anecdótico. A pesar de su sobriedad y verbosidad, Virgilio Piñera se las arregla para romper esa atmósfera mediante sucesos humorísticos:

Le gasté una broma sobre que yo tenía ojos de gato, y él me contestó que cuando un gato no quiere ver a un perro sus ojos son los de un topo... se puso tan contento con el hecho de poder recibir en su casa, a pesar de su cara, a un ser humano y rendirle los sagrados honores de la hospitalidad, que lo expresó por un chiste: me dijo que como el café se demoraba un poco podía distraerme “leyendo una de las revistas que estaban a mi alcance, sobre la mesa roja con patas negras (CC, p. 100).

La influencia mágica de la cara se extiende al alma del narrador-protagonista y se apodera totalmente de él. El acto insólito que nos reserva el narrador en ese final atroz no es más que el resultado lógico de la trama:

Pasado un tiempo, volví por esa casa. Una vez que estuve sentado en mi sillón le hice saber que me había saltado los ojos para que su cara no separase nuestras almas, y añadí que como ya las tinieblas eran superfluas, bien podrían encenderse las luces (CC, p. 101).



Cabe preguntarse si estos actos insólitos reúnen los requisitos para clasificar este cuento como fantástico. Primeramente, se da el requisito de la existencia de un mundo real como escenario para la irrupción de los eventos insólitos (hay una transgresión del orden natural). La existencia de una cara seductora y repulsiva es anunciada, definida y creída desde el principio, no obstante, el lector tendrá que esperar hasta el final del cuento para convencerse de sus efectos insólitos. Ciertamente que el narrador-actor no consigue ver el rostro maligno de su invisible interlocutor pero sus efectos lo han alcanzado, por lo que decide saltarse los ojos en ese final atroz. Como todo autor de cuento fantástico, Piñera juega constantemente con la incredulidad del lector usando espacios en blanco para hacerle creer algo que puede ocurrir o no. La tensión fantástica surge no tanto de la presencia de contenidos codificados cuanto de la estructura; o más bien de las “grietas” que se crean en ésta y que la hacen ambigua para el lector, pero no para el narrador que sabría y calla, y cuyo silencio artero sugería un abismo insondable<sup>414</sup>. El autor opta por mantener la ambigüedad. La esencia de lo fantástico se plasma en esta realidad. La inquietud y el malestar se suceden en el lector a medida que recorre el texto y se agrava con esa resolución tan cruel que lo deja insatisfecho porque la considera como una solución bárbara y poco creíble. En este cuento, el suceso insólito radica en el interior del ser, la naturaleza del interlocutor es un misterio que al narrador-protagonista conviene esclarecer. El narrador va a tener que descubrir poco a poco los sentimientos que le unen con el invisible

---

<sup>414</sup> “Los textos fantásticos nos proponen, en tanto que lectores, una contradictoria aventura: pretenden construirse como realidad, pero una realidad sobre la que debemos ejercer descreimiento. A la vez que solicitan nuestra aceptación, exigen nuestra duda sobre eso que el texto mismo señala como verdad (su verdad)”. Rosalba Campra, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en Enriqueta Morillas (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, ed. cit., p. 51.

del rostro maligno y terminará por sacrificar una parte de sí para poder permanecer junto a su amado.

Las posibilidades fantásticas, como hemos comentado, nacen no sólo de temas y obsesiones recurrentes, sino de un mecanismo constructivo periódico. De este modo la articulación que funda lo fantástico se da por la manifestación, en el nivel sintáctico, de una ausencia. Lo fantástico nuevo no hace sino llevar a sus extremas consecuencias ciertos elementos ya presentes en el género tradicional, los “blancos” a los que ha aludido Todorov como el espacio de la incertidumbre que constituye la esencia misma de lo fantástico, y que Irène Bessiére denomina “huecos”. Así se muestra cómo, ya sea en las formas más tradicionales como en las más nuevas, lo fantástico se crea esencialmente a partir de lo aludido: esos vacíos que se atribuyen al narrador y a su saber o falta de sabiduría.

La misma técnica se usa en “El cambio”, otro cuento de Piñera, donde la interdependencia entre las personas más que espiritual es puramente sensual y carnal<sup>415</sup>. De todos los intentos que el hombre puede hacer para lograr el contacto, la comunicación con el otro yo, el amor carnal puede resultar el más poderoso. Piñera hace que la pasión

---

<sup>415</sup> Virgilio Piñera expone en estos cuentos el problema de la carne en relación con el espíritu, no dejando de insinuar que el instinto sexual encierra un elemento demoníaco y destructivo. Tanto en “El cambio” como en “El caso Acteón” el contacto y la comunicación entre los personajes se realiza no a través sino con el solo cuerpo. En el apólogo “El caso Acteón”, el narrador-protagonista y su antagonista, “el señor del sombrero amarillo”, participa en “la cadena Acteón”, mediante el recíproco desgarramiento de sus carnes donde la saliva juega un papel fundamental en facilitar la penetración, o sea, la comunicación: “todo eso lo decía cubriéndole de una abundante lluvia de saliva” (CC, p. 42). La destrucción mutua desemboca en la siguiente conclusión: “...y como acompañábamos igualmente la palabra a la acción (hubiera sido imposible distinguir entre una y otra voz: mi voz correspondía a su acción; su acción a mí voz) sucedía que nos hacíamos una sola masa, una sola elevación, una sola cadena sin términos” (CC, p. 43).

carnal sea en este cuento un intento para escapar a la soledad, a la desesperación y posiblemente a *la locura*. Pues a través del cuerpo, en sus fugaces pero intensos éxtasis, las dos parejas en “El cambio” intentan la comunicación, el contacto recíproco en un mundo estrictamente objetivo, donde el silencio y las tinieblas son definitivos. Piñera, un escritor solitario y pesimista, propone tareas hercúleas para alcanzar unos instantes de placer. Para él, el hombre es un ser desgraciado que sólo sacrificándolo todo puede lograr unos instantes de placer. Sin embargo, dicha felicidad puede resultar al final falsa, incierta y vanidosa.

Si lo que se llamaba “límite de lo razonable” había existido alguna vez, queda traspasado con “El cambio”. Un amigo que obra como Dios, dos parejas de amantes a punto de tocar “las puertas del cielo”, dos cámaras oscuras y un destino por cumplirse son los personajes y componentes de una historia que juega a ser fantástica, absurda, irónica, a situarse fuera de las expectativas del lector. El autor produce un espacio cerrado, místico y misterioso donde cede al amigo demiurgo todas las cartas del juego que baraja éste azarosamente. Las dos parejas serán dos marionetas en manos de un amigo “Dios”, tiránico e implacable que obra con frialdad. En “El cambio” se narra una noche de amor carnal entre dos parejas que accidentalmente han trastocado compañía en la penumbra, sin dejar por eso de gozarse totalmente en las tinieblas y en el silencio, estos últimos componentes (tiniebla y silencio) son condiciones imprescindibles para la consumación sexual y beber de “la copa del placer”. A pesar de haberse realizado lo que el autor llama una “memorable noche carnal”, la posibilidad de descubrir que dicha felicidad ha sido lograda con alguien distinto al ser amado previamente amenaza la felicidad de las

dos parejas. “Pronto saldrían de las otras cámaras los amantes y comprobarían el horrible cambio y su amor quedaría anulado por el hecho insólito que es haberlo realizado con objetos que le eran absolutamente indiferentes” (CC, p. 47). Se resuelve esta absurda situación con lo que parece un sádico y cruel castigo: cegar y cortarles la lengua a los amantes para evitar identificaciones. El narrador describe esa monstruosidad cometida como una idea brillante y una inteligente labor para prolongar y asegurar la eterna felicidad a los amantes (las identidades no se revelan y las dos parejas jamás llegan a enterarse del engaño cometido). La reacción de las dos parejas al ser informados del porqué del feroz castigo abre la puerta al mundo onírico: “Al oír tal declaración, los amantes recobraron inmediatamente su expresión de inenarrable felicidad y por gestos dieron a entender al amigo la profunda gratitud que los embarga” (CC, p. 47). La aceptación casi natural de estos sucesos por las dos parejas nos sumerge en la confusión y la duda; con estas dos escenas nos introducimos en un mundo onírico, grotesco y cómico. La narración adquiere un tono fabuloso, sarcástico e irónico a la vez, con la escena final en la que el autor da por terminada su labor de filántropo: “Por fin les llegó la hora de la muerte, y, como perfectos amantes que eran, les tocó la misma mortal dolencia y el mismo minuto para morir. Visto lo cual, el amigo sonrió levemente y decidió sepultarlos, restituyendo a cada amante su amada, y, por consiguiente, a cada amada su amante” (CC, p. 48). Reconocemos un paralelismo entre la fábula de Publio Ovidio Nasón y esta narración de Piñera en la que se premia el amor haciendo que se cumpla el deseo de la pareja más vieja Filemón y Baucis de morir a la misma hora y descansar juntos eternamente<sup>416</sup>.

---

<sup>416</sup> Júpiter y Mercurio recorren Frigia y no logran encontrar albergue que los cobija, hasta que lleguen a la choza de un matrimonio de viejos. La pareja los

El “amigo” personifica a un ser todopoderoso capaz de hacer y deshacer relaciones humanas, a un Dios que compone y descompone las correspondencias amorosas, a un ser fantástico. También son seres fantásticos las dos parejas torturadas, que aceptan las atrocidades del “amigo” sin sorpresa, sin espanto, sin cuestionarse los motivos. Aceptan con resignación e incluso mostrando felicidad a pesar de lo horrible de las agresiones. No obstante, si se interpreta el comportamiento de este narrador como de un loco, como lo califica su comportamiento, tendría que considerar el acto de la unión como producto de un loco también. Tal interpretación dejaría al desprovisto de la credulidad puesto que se tendría que considerar que toda la narración estaría teñida de subjetividad irracional; la perspectiva de un loco implica la irrealidad, por otro lado, si se logra ver al personaje-protagonista no como un demente, sino como un ser despiadado y sin escrúpulos que juega a ser Dios con derecho a tomar decisiones ajenas y marcar destinos, es admisible considerar que el texto como un cuento fantástico<sup>417</sup>.

---

acoge con generosidad y los deja pasar la noche en su choza. Como recompensa los dioses descubren sus identidades divinas a los dos esposos, transforman su choza en un santuario y les comunican que todo deseo se los puede conceder. La sabia pareja después de intercambiar algunas palabras responden: “Ser los sacerdotes y guardianes de vuestro templo, eso pedimos; y, puesto que hemos pasado juntas nuestras vidas, que la misma hora nos lleve a los dos; y que jamás vea yo la tumba de mi esposa ni tenga ella que enterrarme a mí”. Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, Libro VIII, Clásicos de Grecia, Alianza Editorial, 2002, pp. 265-268.

<sup>417</sup> El tema de la locura es la llave principal en este texto y en el que viene a continuación “El caramelo”, ya que la ambivalencia proviene de la posible incapacidad de separar hechos de fantasías, realidad de irrealidad. No se sabe con exactitud si toda la narración es producto de la locura perversa o no. Definitivamente se produce la duda en ante la ambigüedad de lo insólito inexplicado sin poder optar ni por una explicación racional ni una irracional. En fin se le aplica la conocida frase que dice: me lo creo porque es absurdo.

En “El cambio”, Piñera nos hace testigos de una escena carnal en la que participan dos parejas de amantes, describe la escena como si fuera una discreta ceremonia sagrada o, también, una orgía discreta. De hecho, “El cambio” se sitúa muy bien en el campo de la literatura erótica, aunque se evite la referencia abierta a lo sexual. En este cuento, Virgilio Piñera desarrolla el universo exuberante, fantástico, y en cierta medida surrealista, que le caracteriza. En este momento de su trayectoria, sus cuentos se centran en una sexualidad plagada de juegos de poder, dominación y sumisión. Interesa mencionar la sutileza y la combinación que hace el autor de lo fantástico y de la literatura del deseo en este cuento. Piñera perfila la evolución del protagonista (el amigo loco y perverso) desde la frivolidad y el culto al placer al sacrificio y la filantropía entre paréntesis. Piñera hace que el placer sea ese Dios tiránico que está dispuesto a devorar a sus víctimas convertidas previamente en objetos y que no ofrecen resistencia alguna ante la voluntad del Diablo o de quién sea. En Piñera, el erotismo y el poder sexual muestran un ambiente cerrado, opresivo, símbolo del abuso. El sexo en el cuento conduce al vacío y a la destrucción. Es una metáfora de las relaciones humanas, marcadas por la incomunicación entre el hombre y la mujer, y por la existencia de leyes hipócritas. La condición del hombre es la del burlado y la del derrotado. Sin embargo, lo más doloroso no es la violencia ni el engaño en que vive el hombre, sino el fin de una ilusión y el crepúsculo de un concepto en que se creía<sup>418</sup>.

---

<sup>418</sup> Octavio Paz afirmaba que “El ocaso de nuestra imagen del amor sería una catástrofe mayor que el derrumbe de nuestros sistemas económicos y políticos: sería el fin de nuestra civilización. O sea: de nuestra manera de sentir y vivir”. Octavio Paz, *La llama doble: Amor y erotismo*, Seix Barral, 1994, p. 134.

“El cambio” se nos presenta como una reflexión sobre los sentimientos humanos y el azar amoroso. Un relato que comparte con la literatura contemporánea esa cualidad de ser múltiple, ínter-genérico, irónico y paródico. El autor expone estos sucesos extraños como si fuesen acontecimientos cotidianos y mediante el personaje central amplía el tono del texto hacia lo perverso y lo cruel. En el cuento funciona una casualidad que quebranta y niega la ley natural.

#### 4.4.- Lo fantástico en “El caramelo” y “El muñeco”

El ambiente de pesadilla que se percibe en “El caramelo” y “El muñeco” toma proporciones mucho más mayores que en los cuentos fantásticos tratados hasta ahora<sup>419</sup>. “El caramelo”, relato de extensión bastante mayor que los anteriores, narra una anécdota extraña: el narrador es testigo de una transformación de un niño en un cerdito. La manera detallada, ordenada, minuciosa y cronológica con la que nos cuenta la historia, da a la narración un viso de realidad importante. El narrador se encuentra en el café Ten Cents en una lloviosa mañana de

---

<sup>419</sup> Evidentemente los cuentos seleccionados que aquí se analizan no son los únicos escritos fantásticos de Piñera. Pero sí son muy significativos porque nos permiten diferenciar entre dos periodos en la narrativa breve de Piñera en el ámbito fantástico. Podríamos distinguir dos etapas en la narrativa de Piñera, la primera tiene que ver con su *Poesía y prosa* y la necesidad de escaparse de ‘esa maldita circunstancia del agua por todas partes’ (época en que se evidencia el tedio y la frustración), y que incluiría los personajes que establecen un contacto directo y material con el entorno, moviéndose por las imágenes destructivas y la necesidad urgente por el cambio. La segunda etapa tiene que ver con los cuentos escritos en el exilio (Buenos Aires) y en donde abundan los pasajes urbanos de La Habana: hay mucha más descripción, los diálogos son más frecuentes, y el ambiente está más detallado. Aquí los personajes se enfrentan a situaciones irracionales y grotescas que no pueden explicar racionalmente. Esta etapa muestra una madurez de nuevo cuño en su obra, tanto en el estilo formal como en los temas que aborda. Si algo conecta estos cuentos con toda la obra anterior es su persistente afán por construir comentarios críticos sobre la sociedad y los valores imperantes, en este caso, sobre la ambigüedad y la falsedad de las apariencias, sobre la superficie tranquila y la tormenta interior silenciosa, sobre lo familiar y conocido que se vuelve ajeno y extraño.



octubre, luego le seguimos por las calles de la ciudad hasta la parada del autobús:

He acabado por cogerle el gusto a eso de “desayunar en Tent Cents”. Una de las pocas cosas que le agradezco a Berta, mi mujer, la que ahora a las ocho menos diez de esta lluviosa mañana de Octubre me empuja y me dice ¡idiota! Porque no acerté a coger los asientos cercanos a la puerta [...]. Como la parada está a dos cuadras camino por los portales de Galiano. En realidad mis visitas de esta mañana son por la zona del Vedado, pero como he tomado hacia la parda la Zanja y como no quiero cruzar la calle, decido, sobre el terreno, visitar a los clientes de la Víbora. Soy visitador médico (CC, pp. 236-237).

Mientras el autobús sigue su itinerario, seguimos las ideas del narrador sobre el ambiente de la guagua y sobre los viajes en general. El autobús se convierte, por obra y magia piñeriana, en el reino de lo fantástico:

En la guagua todo resulta misterioso por el hecho mismo de la fluidez de la masa humana que incesantemente la ocupa. ¿Acaso no resulta sobrecogedor imaginar que no volveré a ver nunca a ese hombre vestido de azul que hace señas al conductor para bajarse en la esquina? ¿Acaso igualmente esa suposición muy razonable no me obliga a pensar que lo que he tomado por un hombre vestido de azul es tan sólo una fantasmagoría? ¿No llega por cierto un momento en que por razón de esa misma fluidez siento que el artefacto que lleva de aquí para allá es, él mismo, una pesadilla? Parece en verdad muy superficial y desprovisto del menor interés este asunto de la guagua, pero a poco que nos fijemos, un mundo de interrogaciones se abre ante nosotros (CC, pp. 238-239).

En este ambiente onírico, el autor enfrenta al lector con la visión fantasmagórica que se percibe en el clima. Un autobús se ha convertido para los ojos del observador piñeriano en el territorio de lo fantástico,

en donde las ocurrencias surrealistas son parte esencial de una dimensión de pesadilla en la que un niño y un cochino, sin ninguna acción mágica mediante, son una y la misma cosa<sup>420</sup>. El narrador-protagonista se refiere al niño como “pequeño monstruo” y luego se le describe con los siguientes detalles:

Su cara, la que, semejante a la conocida de la luna, se ve, no obstante su corta edad, sembrada de cráteres, llena de manchas, y, como aquella, teñida de un resplandor amarillento y ceroso que le da el aspecto de un cadáver. Este pequeño monstruo ha sido dotado por la naturaleza con una pilosidad superabundante para sus cortos años: brazos y piernas muestran negros pelos, gruesos como cerda de jabalí; los de la cabeza le brotan desde las mismísimas cejas y terminan hacia la nuca en un mare mágnum de cabellos encrespados que el aire que entra por la ventanilla levanta impetuosamente... (CC, p. 240).

Con estas palabras el narrador nos prepara la atmósfera de tensión para la introducción del acto insólito: “Estoy por decirle que no se lo coma (el caramelo), que gente con esa cara no augura nada bueno, pero mi invencible timidez, esa maldita condición de no mezclarme en asuntos ajenos me obliga a mantenerme callado” (CC, p. 242). A partir de este momento, los hechos insólitos empezarán a manifestarse. El narrador termina, finalmente, por enfrentarnos de lleno con el estado anormal del suceso:

Y justo en ese momento de encantadora componenda vi a la joven que caía hacia delante con todo el peso de su cuerpo. Yo no diría que allí mismo cayó muerta (y esto es lo que ocurrió), más bien

---

<sup>420</sup> Esta historia nos recuerda la invención de Lewis Carroll, en su inolvidable capítulo VI “Cerdo y Pimienta” de *Alicia en el país de las maravillas*, cuando Alicia coge en brazos al bebé llorón de la condesa y se le metamorfosea en un cerdito gruñón. Véase Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas, Alicia a través del espejo. La caza del snark*, Barcelona, Plaza y Janés, 2003, p. 64.

cayó desde la muerte [...]. Pues ella desde la muerte, como si primero hubiera tenido que transformarse en cosa inerte para después morir cayendo a nuestros pies. [...] tuve la impresión de una momia faraónica caída por descuido en la sala de un museo (CC, p. 243-244).

La tensión vuela a graduarse cuando entra el policía con el capitán y el cabo para inquirir sobre el crimen. El narrador se presenta un poco detectivesco, lógico y burlón al mismo tiempo, insinuando la ineptitud y la inhabilidad del detective para resolver el caso:

–Afirmo lo dicho por el capitán, apelo al testimonio de los pasajeros. ¿Así que niega que ése es su nieto? –y señalé con dedo acusador hacia el bulto– ¿Negará que él puso a la joven el caramelo en la boca? Y por último, ¿va a negar que usted la envenenó?

La vieja, que a duras penas conseguía dominar el bulto que cada vez más se agitaba bajo la manta, alzó la vista, me miró moviendo la cabeza, miró al capitán, y ya abría, sin duda para hacer nuevas protestas de inocencia, cuando se escuchó un gruñido prolongado y agudo, al que siguieron otros *in crescendo*. El capitán, completamente fuera de sí, se abalanzó sobre la vieja, tiró de la manta y a la vista de todos apareció un puerquito negro, de abundante pelo, mostrando unos ojos desfavorecidos, que al encontrarse con los del capitán clavados en los suyos, los cerró, dio una vuelta en redondo sobre sí mismo y todo tembloroso corrió a refugiarse en el pecho de la vieja (CC, p. 257).

La sorpresa final se presenta cuando, tras convencerse el narrador de que la aparición del pastillero en el bolsillo de la abuela, la incriminará y demostrará a todos su culpabilidad, aunque el pastillero no aparecerá por ninguna parte. Al no encontrar la prueba del crimen, el autor se ve obligado a dar otro giro fantástico a la historia. Hasta ahora todo indicaba que esa escena criminal podría ser producto de la imaginación del narrador-protagonista, una imaginación alucinógena

que ha engañado al lector. Sin embargo, la escena final demuestra que ese narrador-protagonista ha experimentado el acto insólito. La aparición del pastillero en su bolsillo sorprende al mismo narrador, quien no encuentra una explicación lógica al hecho:

–Capitán, le juro...

–Nada, que te pusiste fatal –y se rió–. Bueno, ahora, pisamos terreno firme. Y esto se acabó –se dirigió hacia la puerta, y cuando estaba a punto de bajar, giró sobre sus talones, me miró socarronamente y dijo: ¡Oye, cabo: llévatelo! (CC, p. 260).

En el cuento existe una ironía circunstancial, ya que el lector no sabe si considerar lo acaecido como una turbulenta experiencia vivida realmente o sólo son productos de la –imaginación enferma del narrador-protagonista. En el texto, la gradación del suspenso se da con la conexión entre la narración cronológica de la anécdota referida por el protagonista-narrador y la sugerencia, en un momento dado del cuento, de que todo puede acabar en este día.

La aparición del hecho insólito en el mundo real no sucede repentinamente, sino que se prepara desde el principio. Emplea un marco bien conocido en el que tienen lugar los hechos fantásticos para potenciar la sensación de realidad. Por ejemplo, la escena de la introducción es reveladora y tiene datos reales de la ciudad del autor, La Habana, como: la cafetería, las calles, lugares, etcétera., por lo que la historia parece muy real. En la presentación de Berta, el narrador muestra en la descripción de su mujer ciertos sentimientos de tedio:

Termino el café con leche como puedo, los últimos sorbos me los trago mezclados con palabras tales como: vago, apañador (¿Qué me quiere decir con eso? “mal marido” [...] Berta me grita algo,

que no entiendo, felizmente [...]. Es un día de fin de mundo, pero al fin y al cabo un día a mi disposición [...] anoche me acusó de bigamia. ¿De qué me acusará hoy? Como le encantan los bombones con licor, le llevaré un cucurucho. A lo mejor me sale con la pregunta de si no están envenenados [...] bueno, el día es de fin del mundo, pero a mí denme vida, que el resto yo lo arreglo (CC, p. 237).

Si el lector se fija atentamente en lo citado, parece que se asiste a una planificación de asesinato por alguien perturbado mentalmente que está harto de soportar la humillación y la injusticia que se comete contra él. Conjuntamente, a través de la introducción se conoce a Berta, a la dependienta del café y a la encantadora colegiala que “unta mantequilla al pan” y que casualmente acompañará al narrador en su fantasioso y extraordinario “viaje sin vuelta”. Precisamente, esa chica será la víctima o el agente sobre el que caerá el hecho fantástico. El narrador-protagonista parece estar atado emocional y psicológicamente a la chica, éste recurre a la fantasía para alimentar su desgraciado y frustrado espíritu necesitado de afecto y comprensión: “De un salto mental llego hasta ella, “Buenos días, mi amor, ¿cansada de esperarme? La dichosa guagua no llegaba nunca...” y la beso en una de sus divinas orejitas” (CC, p. 236). Consecuentemente, esas experiencias alucinógenas del narrador-protagonista reducen la veracidad sobre los hechos anecdóticos referidos ulteriormente y el lector se vería forzado a darle una explicación más lógica a la historia, así que para el lector todo el texto es una producción de una mente que sufre una psicosis aguda que imagina sucesos que no tienen lugar en la realidad.

Se perciben en este cuento dos niveles narrativos. Uno es la narración propia que hace el narrador-protagonista de su experiencia

personal con el mundo fantástico, con los acontecimientos que le anteceden y le siguen. El otro, el diálogo o monólogo que parece tener el narrador-protagonista cada momento con el lector, y que cubre casi todo el relato. Este es uno que vive y experimenta el acto fantástico como observador y protagonista a la vez. En su discurso narrativo a ese nivel, el narrador cuenta lo que como protagonista sabe, haciendo uso de un lenguaje directo al preparar y/o introducir el acto insólito mediante frases: “estuve por decirle que no se lo coma, que gente como esta no augura nada bueno”, “con la misma frialdad con que el asesino elige su víctima, coge el caramelo con la punta de los dedos y se lo ofrece [...], cuando oigo la voz de ultratumba del chiquillo: “cómételo” (CC, p. 242); preguntas retóricas: “¿Y qué sé yo de los motivos que pueda tener esa pareja, que es la contraposición de edades? ¿Qué puedo saber yo, simple pasajero de una guagua, yo, que no revuelvo montañas de papeles ni paso las noches al claro espionando los actos de la gente? ¿Y por qué no habría de tener motivos ocultos la vieja o el niño?”; o sirviéndose de palabras como: “fantasmagoría”, “pesadilla”, “diluvio”, “fin de mundo”, que nos advierten que pronto iremos dejando a nuestras espaldas el contexto real y adelantaremos en el imaginario. El narrador, como tal, cumple su tarea de avisar sobre el acto insólito y preparar una atmósfera de suspenso sobre el mismo. En el segundo nivel narrativo, sin embargo, el narrador asume por momentos distintas formas narrativas, tanto como conocedor de los hechos, como en su manera de narrar. Este narrador está dialogando con el lector.

Con todos esos indicios el narrador tiene que considerar las posibles explicaciones de lo ocurrido, pues no es posible decir, a ciencia cierta, qué ha sido del niño que regaló el supuesto caramelo

envenenado a la chica que yace muerta delante de los ojos del personaje. Lo insólito conduce a un estado de atonía que impide separar la realidad de lo imaginario. No se pueden ver las cosas con claridad y por tanto no se puede optar por una explicación verosímil aunque irracional. Se sugiere que es el desconocimiento y la falta de información lo que le impide al protagonista comprender lo que ven sus ojos. El asombro da como respuesta el silencio y deja sumido en la confusión al narrador. La narración juega con habilidad, con un lenguaje hilado, continuo y deslizante muy apropiado para el tema de la introducción de la metamorfosis. Sin embargo, cabe afirmar que los acontecimientos insólitos de estas anécdotas constituyen lo fantástico nuevo porque lo que lo diferencia de los relatos fantásticos tradicionales es el punto de vista del narrador-protagonista, para quien no existe síntesis entre lo real y lo fantástico. De esa forma, el contraste entre la realidad y la irrealidad será más impresionante.

En “El muñeco”<sup>421</sup>, Piñera emplea un estilo que se confirmará en *La carne de René*<sup>422</sup>. La trama de este cuento gira en torno a un hombre que se plantea el dilema de cómo salvar a su líder de las amenazas externas. Para poder proteger al Presidente, el narrador propone construir un maniquí de goma para reemplazarlo en los actos

---

<sup>421</sup> Cuento inédito de Piñera, “redactado en Buenos Aires en 1946, año de la elección de Perón, Virgilio envía el texto a un concurso convocado por la revista *Sur*, que no lo premia ni publica, por temor a represalias del mismo Perón. En la edición cubana de *Cuentos* el texto es el único de la versión original que no figura, ya que se lo consideró como crítica al Partido Comunista. “El muñeco” es nuevamente cercenado en el volumen *El que vino a salvarme*, otra recopilación de los *Cuentos fríos y otros cuentos*, editado en la Argentina del régimen militar de 1970, por la editorial Sudamericana. La edición de *Cuentos* de la casa española Alfaguara, 1983, tampoco lo incorpora”. Teresa Cristófani Barreto, “*Los cuentos fríos de Virgilio Piñera*”, art. cit., p. 24.

<sup>422</sup> Rodríguez Feo, afirma que “por la técnica, ‘El muñeco’ anticipa el estilo que se empleara en *La carne de René*”. José Rodríguez Feo, “Hablando de Piñera”, art. cit., p. 52.

oficiales en los que está obligado a participar. Este muñeco, réplica perfecta del original, tendrá por función última reducir la creciente automatización del presidente. La reproducción del presidente es tan efectiva que los personajes –incluyendo al propio Presidente– son incapaces de distinguir entre ambos. De esta manera, el muñeco eventualmente reemplaza al Presidente. En el muñeco, el “otro” representa el eje temático de la narración, el tema del doble es tratado dentro de un marco más fantástico que metaficticio, se centra en la suplantación progresiva y total de un “yo”, cansado por la monotonía y el caos, por un doble de goma.

El narrador desde un primer momento nos anuncia una realidad “otra” y va a crear un entrelazamiento entre dos planos de conciencia: la objetiva que rodea al personaje del relato y la del mundo irreal de su alucinación y tiene lugar en su espacio mental. Los dos niveles coexisten progresivamente hasta converger en un punto donde se entrecruzan escenas del espacio de lo real–cotidiano con las de lo onírico. Dicha convergencia difumina los elementos que son propios de cada una de las realidades enunciadas.

Ya de entrada, el narrador ha sentado las bases de lo insólito de la situación futura y de su ambigüedad. Esa ambigüedad reside en que, por una parte, se sabe que el narrador-protagonista es consciente de que lo que cuenta no tiene ninguna lógica, pero por otra parte, la forma de narrador en primera persona, suele implicar, según la tradición literaria, un carácter fidedigno. El narrador contribuye de este modo a la construcción de la verosimilitud en el relato, como afirma Todorov, “la primera persona ‘relatante’ es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje [...]. Como es sabido el



pronombre “yo” pertenece a todos”<sup>423</sup>. Sin embargo, al empleo de la primera persona se puede deber lo imposible de la narración, ya que la enunciación del relato se entrega a través de una voz que describe según “su percepción” los hechos narrados; el narrador-actor cuenta una experiencia muy peculiar que debemos creer, pero a la vez se hace inverosímil por la naturaleza de los hechos absurdos, que parecen puros delirios de un demente. El narrador, primeramente, está dando fe de su confiabilidad; hay que confiar en él porque si decide escribir es por pura necesidad de transmisión:

Una aclaración antes de comenzar: soy tan sólo un inventor de artefactos. Si me decido a escribir es precisamente porque no he podido idear el artefacto que exprese los horribles hechos que paso en seguida a exponer. Si la literatura logra transmitirlos, pensaré que también ella es otro artefacto (CC, p. 539).

Más tarde, el autor vuelve a jugar con la confianza del lector cuando se sugiere que por motivo de la soledad, la rutina, la marginación y el aislamiento social, el narrador-protagonista puso atención minuciosa a todo lo que ve en el cine. Esa minuciosa atención hace posible que el narrador-protagonista se fije en lo penoso que resultaba la vida de un Presidente: “Sentí una piedad infinita por el Presidente. Creí haber presenciado una refinada tortura. Claro que no era la primera vez que veía al Presidente en la pantalla (en realidad no resultaba muy difícil verlo” (CC, p. 540). En cierto momento del cuento se alude al nacimiento de la obsesión del narrador-protagonista por salvar al Presidente y ser alguien importante:

El persistente recuerdo del presidente no me abandonaba. Al cruzar una esquina, un afiche que lo mostraba como el primer

---

<sup>423</sup> Tzvetan Todorov, op. cit., p. 102.

obrero de la nación me hizo prorrumpir en fuertes sollozos. Llegué a casa enfebrecido. Me tiré en la cama; no quise responder a nadie. La cabeza me estallaba. Esta noche dormí poco y me desperté con el alba. El quiquiriquí de los gallos me recordó la música de fondo del noticiero. No se me apartaba el Presidente un solo instante. Tenía el deber de discurrir algo que ahorrara al Presidente tan sucesivas y peligrosas apariciones [...] me eché a planear su salvación. Además, si yo lo salvaba, me autorizaría a tutearle: vieja ilusión de mi vida (CC, p. 541).

Esa información sugiere que la psicosis del narrador ha ido aumentando hasta su total alejamiento de la realidad. Se pensaría que a través del cine y la frecuencia con la que aparece el Presidente en él el narrador-protagonista, ha ido dependiendo cada vez más de su ídolo, logrando así que la realidad y la fantasía converjan. La dependencia del personaje del Presidente crece, en parte porque sus frecuentes apariciones lo acercan a la vida del personaje y éste se siente obligado a salvarle y sentirse héroe. La idea de fabricarle un doble al Presidente nos arranca del mundo real y nos arroja en otro totalmente absurdo e insólito (sustituir una realidad por otra). El narrador teme que el Presidente acabe de muñeco en cuerpo y alma como consecuencia de las repetidas funciones o “apariciones” que realiza:

- A paso de carga camina usted hacia la metamorfosis.
- ¿Metamorfosis?... –exclamó con una voz estrangulada cual si la palabra le produjera el efecto de un corbatín.
- Metamorfosis, sí. Estamos en octubre; diciembre lo verá convertido en muñeco –me acerqué un tanto a su cara y le examiné la piel y los ojos –: no cabe duda; ciertas regiones de su cara muestran la pigmentación característica de los muñecos. Sólo que no sabría decir en ese momento si se convertirá en un muñeco de goma o en un de *papier maché* (CC, p. 557).

La fabricación de un doble hará posible la ‘desmuñecación’ del Presidente. En una parte del texto asistimos a una absurda y grotesca conversación entre el Presidente y el narrador-protagonista:

El muñeco acaba por hacernos la vida un infierno; creemos estar a gusto, pero sentimos que es él quien manda y ordena; impotentes, asistimos, desde el fondo de nuestra propia alma, a esa tiranía vitalicia. [...]. Hay que luchar y sacarle el muñeco...

– ¿Cómo? – gimoteó–, ¿Cómo?

– El muñeco se saca con el muñeco.

Se me quedó mirando fijamente, envaró las piernas, puso rígidos los brazos, los dedos se abrieron en abanico, y como el perfecto muñeco que era, repitió la frase mecánicamente. [...]

– ¡Chistoso! ¡Muy chistoso! El muñeco saca al muñeco.

– Nada más exacto. Si el señor Presidente pudiera disponer de un muñeco que efectuase todos los actos de su vida pública y oficial, estaría salvado. (CC, pp. 549-560)

Se nota que aquí lo insólito ya ha irrumpido en el mundo conocido y se ha quedado en ese mundo. Los detalles sobre el Presidente se presentan por medio de la ironía y la deformación, este cuento nos muestra sin ningún tipo de edulcorantes la vida en el interior de la casa presidencial y la falsedad de las apariencias. Los teatrales gestos y el discurso grabado de antemano para que el muñeco realizase la sustitución en público del verdadero Presidente no ha dado el resultado esperado. El pueblo ha identificado al gobernante, no a su réplica, como el verdadero muñeco, según el narrador, debido a su avanzada automatización:

Fue así que en el momento que apareció el muñeco y levantó su mano derecha a fin de saludar a las masas, éstos no estallaron, como era de esperarse, en aplausos atronadores` [...]. Pronto supimos la causa del tumulto: el pueblo [...] exigía que le fuese mostrado el muñeco. Juzgaban las masas que si se les había prometido un discurso por el muñeco no era justo que el mismo fuese pronunciado por el señor Presidente [...] el pueblo estaba dispuesto a escuchar al muñeco y al Presidente (CC, p. 568).

La situación se generaliza, y todos los funcionarios del gobierno quieren su propio muñeco. Hasta los países vecinos sucumben a esta influencia, pero “el pueblo como sucede siempre, se abstuvo, y pudo asegurarse que continuaba siendo la cosa caliente y palpitante de las naciones” (CC, p. 569).

Esta narración forma parte de una interpretación psicopática del narrador-protagonista; en “El muñeco” se presenta el tema del “yo”: el de la locura. En el cuento, lo fantástico ocurre como producto de la marginación, de la soledad en que se encierra el narrador-protagonista al comparar su invisible e inútil existencia con la de un Presidente. La marginación lo ha lanzado a una especie de psicosis donde los planos reales confluyen con los irreales. A través de este cuento se ha observado la intención del autor de reflejar un mundo político y/o social, así como la posición de la literatura frente a este mundo. Se observa un intento de revelar, de modo indirecto, un mundo absurdo, mecanizado y rechazado por el escritor. Piñera ha logrado con esto revelar actos extremos o subversivos para responder a la alineación social del individuo, presentar un protagonista capaz de ser Dios y crear un muñeco de goma que lo sustituye y así acabar con el aburrimiento y la marginación. Aquí lo fantástico llama la atención sobre la fragilidad de los límites entre los distintos niveles ampliando por consiguiente la posibilidad de enriquecer el concepto tradicional de realidad. Un realismo que no tiene nada que ver con el mimetismo; su instrumento de representación, la escritura, no sirve de sustituto a la “cámara fotográfica”, Piñera busca reflejar la realidad caótica del mundo moderno, el pensamiento absurdo que lo domina. El muñeco en este cuento representa lo irracional, esto que se manifiesta en nuestra vida y puede destrozarla o mejorarla. Es lo no conocible, eso que no

llegamos a conocer casi nunca. Por otro lado, además de cruzar la línea que separa lo real y lo fantástico, la vigilia y el sueño, el narrador incorpora comentarios lúdicos sobre el estado íntimo del personaje, sus sensaciones, últimas preocupaciones y la naturaleza del proceso “desmuñecación”; el lector puede conocer los evidentes límites del mundo, lo real-vivido siempre está contaminado con lo deseado, anhelado y soñado.

#### 4.5.- Lo alegórico y lo grotesco-fantástico en “La carne”

La narrativa de Piñera se aproxima al disparate goyesco-ramoniano<sup>424</sup> y a la literatura del absurdo popularizada a partir de los años cincuenta con aportaciones fundadoras como las de Macedonio Fernández, Buñuel, Cortázar, entre otros; “La carne” es, sin lugar a dudas, el relato que, auspiciado por la predicación del grotesco, mejor ilustra la afectación fantástica de Virgilio Piñera. La lógica particular de su fantasía puede adoptar la forma de destello grotesco-fantástico, satírico, exagerado o sorprendente. Piñera aspira a configurar el mundo como absurdo mediante fórmulas alegóricas que llegan a su plenitud expresiva cuando las concibe como el único modo de captar la esencia

---

<sup>424</sup> Estos dos maestros del disparate son sin duda alguna una fuente para Virgilio Piñera. La vinculación de Piñera con estos dos maestros del “disparate claro” es tan evidente que incluso contamos con dos textos que son una reproducción de este tipo de absurdo encadenado, fantástico y alegórico. Por un lado, la historia del texto titulado “Grafomanía” (CC, p. 149), de Virgilio Piñera, nos obliga a asociarlo con el capricho num.53 de Goya, subtítulo “Qué pico de oro”, en el que vemos a un loro en el centro de la imagen con la pata derecha levantada y el pico abierto, en actitud de hablar con autoridad a un grupo de frailes y gentes diversas. Véase R. Gómez de la Serna, *Goya*, Madrid, Ediciones “La nave”, 1928, p. 131. Por otro lado, tenemos “Cosas de cojos” (CC, pp. 92-93) que es un texto análogo a “El cojo” de Gómez de la Serna, que trata el tema de un cojo que busca otro cojo del otro pie para compartir y ahorrar en la compra de los zapatos. R. Gómez de la Serna, *Disparates*, Madrid, Calpe, 1921, pp. 77-78. La relación entre los relatos piñerianos y los dos humoristas españoles sorprende no ya sólo por la posible influencia inspiradora, sino –lo cual es importante– por las confluencias de significados e impresiones que nos proporcionan ambos maestros de “lo fantástico alegórico” contemporáneo.

humana dentro una sociedad hipócrita (la sociedad cubana anterior a la Revolución), que es, en su opinión, deformación grotesca de toda civilización<sup>425</sup>.

En la narrativa breve de Piñera, “la aparición de lo grotesco y horrendo es vehículo para afirmar la situación absurda. Constituye el elemento esencial de la realidad irracional que se les impone a los personajes. El elemento grotesco se presenta además matizado por expresiones humorísticas que alcanzan a crear equivalencia de sentido entre ambos elementos paradójicos”. Tomás López Ramírez añade que Piñera “crea una realidad verbal que constituye la expresión metafórica de un universo real [...] el concepto piñeriano del absurdo constituye una propuesta literaria de sentido alegórico que alude a circunstancias histórico-objetivas de una sociedad real e identificable”<sup>426</sup>. En “La carne”, como en “La caída” o en “Las partes”, el autor propone conducirnos a ese lugar de evasión del mundo y de las criaturas desde el que le es posible contemplarlas fría y cruelmente, en un juego absurdo, grotesco y al mismo tiempo perverso. Wolfgang Kayser afirma que para lo grotesco<sup>427</sup> la unidad de perspectiva reside en “la

---

<sup>425</sup> Rafael Gutiérrez Girardot ha señalado, en ese sentido, como “la literatura llamada ‘fantástica’, y que suele considerarse como una desviación de cierta ‘torre de marfil’, en cuanto que, aparentemente, traza sus límites frente a lo real, para salvar la huida en un más allá de la cotidiana suciedad, no puede ni quiere renunciar a los medios de la deformación y que ella misma es una comprobación de que el mundo enajenado también puede convertirse en conciencia de la enajenación mediante la fantasía, es decir, no es otra cosa que la desrealización, la negación de lo enajenado. Por lo demás, la fantasía misma es la intensificación, también estilística, de los rasgos de figuras reales, y cobra por esa simple razón dimensiones crítico-sociales”. Rafael Gutiérrez Girardot, “Lo grotesco literario y su función crítico-social en la literatura hispanoamericana. “Un esbozo”, En *Horas de Estudio*. Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura, 1976, pp. 129-130.

<sup>426</sup> Tomás López Ramírez, “Virgilio Piñera y el compromiso del absurdo”, art. cit., pp. 39-40.

<sup>427</sup> La clasificación más interesante de lo grotesco es la de Wolfgang Kayser, que lo define como un juego con el absurdo, como enajenado, como una tentativa de invocar y someter los aspectos demoníacos del mundo. El grotesco dinamiza cuanto crea, rompe simetrías, propicia desequilibrios, anula proporciones, mezcla

fría mirada al acontecer como si se tratase de un juego de muñecos sin sentido, un teatro desgarrado de marionetas”<sup>428</sup>.

Ninguno de los personajes de “La carne” se sustrae a ese rasgo de estilo tan característico en Piñera que es el humor barroco,<sup>429</sup> la jocosidad hiperbólica y la caricatura grotesca. De ahí que, como suele ocurrir en la construcción narrativa de Piñera, a la conjetura fantástica se le añade un excedente poético y, mucho más claro aún, una dimensión alegórico-simbólica de personajes y acciones. Lo alegórico y lo fantástico, en definitiva, son categorías de dos sistemas que se cruzan, pero que no se excluyen forzosamente. Mediante la deformación humorística y caricaturesca, la alegoría nos traslada del sentido literal al figurado<sup>430</sup>. Es precisamente este carácter alegórico-

---

contrarios. Según el crítico alemán, lo grotesco en tanto que “concepto estético fundamental sería un proceso creador, una obra y una procesión de la misma”. Es que el tecnicismo estético del que se vale el creador se manifiesta por la aplicación significativa de la deformación y distorsión de los personajes, las cosas y el lenguaje. Provoca como bien dice Kayser, la problemática de la sonrisa inherente a lo grotesco, sonrisa involuntaria, que abre abismos y “opera distanciamientos”. A este respecto, añade la posibilidad de la existencia de otro aspecto de la risa inherente a lo grotesco: el juego de palabras. Resumiendo, lo grotesco es sobrenatural y absurdo, en él se destruyen las ordenaciones dominadoras de nuestro mundo. Se despiertan varias sensaciones, evidentemente contradictorias: la sonrisa sobre las deformaciones y repugnancia ante lo siniestro, lo monstruoso en sí. Véase Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires. Ed. Nova. 1964, pp. 219-227.

<sup>428</sup> *Ibíd.*, p. 200.

<sup>429</sup> “Piñera es barroco por el concepto, como lo son por el verbo culterano y el pretendido desvelamiento de la esencia de América Carpentier y Lezama. El lenguaje de Piñera es, en efecto, paradigma de desnudez; tal parece que el autor ha querido empezar por allí su tarea de expoliación y aplanamiento. Esto no implica que Piñera escriba descuidadamente (los descuidos ocasionales de su prosa surgen de cierto “dormitar”, quizás de innata pereza); ante bien, Piñera aspira a la lucidez, y para ello, necesita de la precisión, de la pulcritud verbal”. Julio Matas, “Infiernos fríos de Virgilio Piñera”, *Linden Lane Magazine*, vol. IV, n° 2, abril- junio, 1985, p. 24.

<sup>430</sup> En su *Diccionario de términos literarios*, Demetrio Estebáñez Calderón define alegoría como “un procedimiento retórico que consiste en expresar un pensamiento por medio de varias imágenes, o metáforas, a través de las cuales se pasa de un sentido literal a un sentido figurado o alegórico, que es el que, en definitiva, se



simbólico lo que otorga ambigüedad a la representación de personajes y acciones de “La carne”<sup>431</sup> y nos pone de lleno en la ceremonia de lo grotesco.

El relato se inicia con la siguiente afirmación: “La población sufría de falta de carne”, es precisamente por este detalle que se consume la propia carne. Ansaldo, un ciudadano, descubre que su propia carne puede servir de sustituta, el resto de la gente empieza a consumir también de su propio cuerpo hasta que finalmente se consumen a sí mismos: “La antropofagia implica una reversión total de la idea del sacrificio. Los hombres se van sacrificando paulatinamente para poder seguir viviendo menos precariamente al nivel físico: se sacrifica al cuerpo en aras del cuerpo, hasta llegar a la situación límite. Pero no se invalida que el cuerpo temporariamente se convierte en fuente de energía y de alimento, en vez de sufrimiento”<sup>432</sup>.

En este cuento encontramos más de una situación grotesca, personajes ridículos, que rozan la caricatura y el comportamiento bufón. Ansaldo descubre que su propia carne puede ser una solución y

---

desea transmitir”. Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 23.

<sup>431</sup> “El mundo fictivo de Piñera refleja un intento de crear la dimensión fantástica que pueda oponerse o corregir las limitaciones del mundo real. La insistencia en lo corporal esencializado [...] indica un intento de liberar a los personajes del sufrimiento real, de expandir esos límites tan estrechos de la situación cotidiana. [...]. El cuerpo será el que tratará de normalizar las tensiones entre lo real y lo figurado tal como se dan en el lenguaje, y al hacerlo revelan la falencia del enunciado original. Podríamos decir entonces que en este sentido, la ficción de Piñera es un ataque frontal a la destrealización por la palabra, a la ficción de la realidad por el signo que pretende presentarla, y por ende, a la intensa problematización de la angustia humana en términos puramente abstractos o simbólicos [...]. En sus relatos será el cuerpo [...] el que se esfuerce a costa de su propia aniquilación, a dar sentido o incongruencia a la situación anómala, que a menudo alude a un falaz signo de lenguaje.” Marta Morello-Frosch, “La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera”, art. cit., pp. 32-33.

<sup>432</sup> *Ibíd.*, p. 24.

un alimento para ese ‘conflicto culinario’: “Con gran tranquilidad se puso a afilar un enorme cuchillo de cocina, y, acto seguido, bajándose los pantalones hasta las rodillas, cortó de su nalga izquierda un hermoso filete” (CC, p. 38). El siguiente acto produce más asombro que risa y nos introduce en un mundo subjetivo, insólito y absurdo, ya que el mismísimo Alcalde aparece en la casa de Ansaldo, no para impedirle esa bárbara locura, sino suplicándole una muestra pública. Dicho y hecho: “Ansaldo se trasladó a la plaza principal del pueblo para ofrecer, según su frase característica, ‘una demostración práctica a las masas’” (CC, p. 38). La reacción de los personajes y la expresión de sus sentimientos tienen manifestaciones que inducen a la risa, a la sorpresa o al horror. Mediante imágenes absurdas, exageradas e hipertrofiadas se nos describe la situación ridícula que iban viviendo los ciudadanos, inevitable metamorfosis de un pueblo en vía de extinción:

Pronto se vio a señoras que hablaban de las ventajas que reportaba la idea del señor Ansaldo. Por ejemplo, las que ya habían devorado sus senos no se veían obligadas a cubrir de telas su caja torácica y sus vestidos concluían poco más arriba del ombligo. Y algunas, no todas, no hablaban ya, pues habían engullido su lengua, que, dicho sea de paso, es un manjar de monarcas [...]. Y el Alcalde del penal no pudo firmar la sentencia de muerte de un condenado porque se había comido las yemas de los dedos, que, según los buenos gourmets (y el alcalde lo era) ha dado origen a esa frase tan llevada y traída de “chuparse la yema de los dedos” (CC, p. 39).

Uno de los personajes más populares del pueblo simboliza el colmo de las manifestaciones absurdas:

Uno de los sucesos más pintorescos de aquella agradable jornada fue la disección del último pedazo de carne del bailarín. Éste por respeto a su arte había dejado para lo último los bellos dedos de

sus pies [...] ya sólo le quedaba la parte carnosa del dedo gordo. Entonces invitó a sus amigos a presenciar la operación. En medio de un sanguinolento silencio cortó su porción postrera y sin pasarla por el fuego la dejó caer en el hueco de lo que había sido en otro tiempo su hermosa boca. Entonces todos los presentes se pusieron repentinamente serios (CC, p. 40).

De manera significativa, el narrador, hacia el final, se refiere eufemísticamente a la siguiente aniquilación como ocultamiento de la población: “Que la población fuera ocultándose progresivamente nada tenía que ver con el aspecto central de la cosa, y sólo era colofón que no alteraba en modo alguno la firme voluntad de aquella gente de procurarse el precioso alimento” (CC, p. 40). ¿Cómo no mencionar la reacción de la madre al sugerir que su amado hijo es ahora un montón de excrementos? Transcribimos el episodio:

Llamado el perito en desapariciones sólo pudo dar con un breve montón de excrementos en el sitio donde la señora Orfila juraba y perjuraba que su amado hijo se encontraba en el momento de ser interrogado por ella (CC, p. 40).

Estos tipos de exageraciones que se refieren siempre a partes del cuerpo humano dados de una sensibilidad extrema, se convierten en el mecanismo del efecto grotesco de la escritura piñeriana<sup>433</sup>. Precisamente, ese efecto grotesco de su escritura se basa en la retórica del exceso, cuyo elemento fundamental es el detalle grotesco constitutivo de una elocuencia propia que remite a lo inverosímil, lo

---

<sup>433</sup> La exageración es señalada tanto por Todorov como por Vax como medio para provocar el sentimiento de lo fantástico. En este cuento encontramos dos recursos característicos de la literatura fantástica: la exageración y la literalización de la metáfora. Como sabemos, la repetición es una de las modalidades de la exageración, Piñera recurre con frecuencia a este recurso llevando a su extremo ciertas acciones cotidianas, y precisamente en este cuento exagera los instintos salvajes del hombre.

ilógico, lo absurdo y al disparate claro. Esa metáfora corporal que desemboca en un ‘suicidio’ satisfactorio da cuenta de algún modo de una exageración, un exceso de las reacciones, en definitiva, de una retórica del exceso. El uso de la técnica del exceso permite, sin duda, al narrador hacer visualizar los sentimientos y las reacciones de los personajes mediante el uso de detalles exagerados, que deforman de algún modo al individuo. Como se ha podido apreciar de la sinopsis del asunto, no son pocas en “La carne” las situaciones tendentes a subrayar la contaminación del referente real por el elemento maravilloso en clave de humor. Esa misma clave, cercana a la reducción de la realidad mediante la vía de la deformación y del absurdo, es la que sitúa el relato en lo grotesco-fantástico y satírico<sup>434</sup>. Piñera trata de extraer todas las posibilidades artísticas de lo macabro, lo siniestro y normalizarlo. Con todo, su perfil fantástico-grotesco es concluyente. Las intromisiones entre el mundo natural y el sobrenatural se hallan en “La carne” problematizadas en términos que quiebran los límites entre ambos órdenes.

“La carne” es un cuento conciso, sobrio en descripciones y juicios, donde los significados se forman a partir de la yuxtaposición de dos breves secuencias. Es también un cuento duro, en el cual se relata asépticamente una situación horrible y anómala que, además, involucra dos formas de crueldad: la autodestrucción del pueblo que ingiere su propia carne y también el sadismo hacia el pueblo. Es preciso señalar también aquí que lo grotesco logra estas formas de asepsia y crueldad en gran medida debido a su confluencia con el

---

<sup>434</sup> Desde la distinción que hace José Varela entre lo grotesco-fantástico y lo grotesco-satírico, podemos reconocer en la narrativa de Piñera un grotesco que une ambos términos, o sea, lo grotesco en él es fantástico y satírico al mismo tiempo. Véase José Luis Varela, “El mundo de lo grotesco de Valle-Inclán”, en CEG, 25, 1970, p. 39.

nuevo lenguaje fantástico, por el cual el contraste sorpresivo no está en la propia narración o en sus personajes, sino entre la normalidad que el narrador le da a lo relatado y ese lector implícito que no puede aceptar y asumir tal normalidad.

Con respecto al ambiente, es importante señalar que el relato va del suspense al terror cómico, pues las situaciones son paródicas. La estructura es lineal luego que el narrador nos mantiene en suspenso y, finalmente, nos da un simulacro de sorpresa. El lenguaje es tradicional y utiliza imágenes, recursos irónicos y metafóricos; de igual modo, hay polisemia (por ejemplo, el doble significado de la palabra ‘carne’ enfatiza la ironía: los habitantes del pueblo literalmente destruyen su propia carne para no sufrir las consecuencias de verse privados de la carne) y paradojas en el lenguaje y en el discurso.

#### **4.6.- Humor e ironía en “Como viví y como morí”**

El personaje de la narrativa contemporánea está descolocado existencialmente y ya no posee la situación privilegiada que lo sitúa en el eje del universo. La pérdida de la imagen antropocéntrica en un mundo estable y absoluto está jalonada de tantos antihéroes “descentrados” poblando con sus angustias y náuseas las páginas de la narrativa del siglo XX, que la condición de “outsider” y marginal no sorprende a nadie. La crítica considera, en general, que el primer “outsider” de la narrativa contemporánea surge con el protagonista de *Las memorias del subsuelo*, de Dostoievsky, antihéroe que reaparece con otras características en James Joyce, Franz Kafka, Albert Camus, *El extranjero* y Robert Musil, autor de un ciclo de novelas bajo el sintomático título *El hombre sin atributos*, y en *Los sonámbulos*, de Herman Broch.

Autores contemporáneos como Max Frisch prolongan la pérdida del hombre en sus obras como *No soy Stiller* o *El hombre del cuaternario*, o como Samuel Becket, llevan a la aniquilación el Hombre con Mayúscula, reducido a una piltrafa depositada en un basurero. En cierto modo, siguen una tradición que empezó siendo una angustia (Jean Paul Sartre y otros autores del existencialismo) o un “refuse” (Albert Camus y su *L’homme revolté*) y terminó en la decisión

asumida de no crecer en un mundo que rechaza, como hace el protagonista de *El tambor de hojalata*, de Günter Grass.

En fin, todos los críticos señalan este rasgo como origen de la profunda renovación del género narrativo, tanto en lo formal como en lo sustancial, cuyos reflejos estéticos resultan apasionantes. En un admirable despliegue de la imaginación, Virgilio Piñera, en “Como viví y como morí”, compara e identifica al hombre con una cucaracha<sup>435</sup>. La preocupación existencial de Virgilio Piñera se expresa mediante una representación paródica de los personajes, donde la pérdida, la desorientación, la desolación, el desencanto y la angustia, en definitiva, resultan las variantes más predominantes de su narrativa breve.

Si seguimos de cerca a sus personajes descubriremos que están marcados por un sello común: el desarraigo. Si los comparamos entre sí encontramos unas características comunes. Todos son caricaturas, seres ridículos a quienes falta, como al mismo Piñera, algo importante: la seguridad; todos ellos son seres miserables, solitarios con carencias existenciales. Imposible no reconocer en estos personajes el estilo de vida de Piñera. Imposible no verlos como prototipo del cubano necesitado económica y espiritualmente. Cada uno de sus personajes ficticios vive enfrascado en una lucha sin tregua consigo mismo, contra una vida que los acorrala sin que alcancen a percatarse en qué forma,

---

<sup>435</sup> El autor nos relata la historia de un individuo que vive en una soledad y aislamiento total. El personaje tiene miedo al contacto con el otro, a comprometerse, a las relaciones humana, (nos recuerda al protagonista de *Pequeñas maniobras*), decide encerrarse en una mugiera habitación llena de cucarachas. Al paso de un tiempo cuando se irrumpe la autoridad en el cuarto, ven una sola, gigantesca e indivisible cucaracha: “La cucaracha más grande sobre la faz de la tierra”. Él se fusiona con las demás cucarachas para formar una sola.

contra el sino. Esta condición desesperada proviene de un estrato más amplio, es consecuencia de las preocupaciones del hombre, marcado por la incomunicación, por la soledad.

La terrible soledad<sup>436</sup>, la marginación y la extrema miseria experimentada por el antihéroe, es el tema constante en “Como viví y como morí”, y a lo largo de toda la obra de Piñera, expresado a través de un lenguaje poético, reiteraciones, símiles, metáforas, y un ritmo que otorga una evidente cualidad lírica a esta escritura. Imágenes y símbolos, tonos y atmósferas, musicalidad y cadencia interna están mezcladas inextricablemente en el argumento de este relato. Se puede observar también que trata el tema de la metamorfosis. La transformación se presenta a modo de escape de la situación angustiosa y externa que rodea a este personaje huraño.

La figura del narrador-protagonista de “Como viví y como morí” no sólo se trata con la grosería y aspereza propias de los cuentos de mayor éxito de Piñera, sino que el autor coloca en él una gran cantidad de notas autobiográficas (la marginación, pobreza, soledad,...); punto éste que nos lleva a un aspecto que hay que tener necesariamente en cuenta al tratar de la producción de Piñera. El humor negro, sea absurdo, grotesco o choteo, se manifiesta en este cuento por la caricaturización, lo grotesco y el irracionalismo de la situación, de los personajes, del lenguaje, de la historia. En “Como viví y como morí”, el miserable se identifica con un insecto tan asqueroso como la

---

<sup>436</sup> En “Como viví y como morí” se trata de una soledad callada, hecha con repetidas inmoluciones, fracasos, llagas reactivas continuamente: el personaje no suele pronunciar la palabra “soledad” –no cuenta en su registro léxico– pero la vive en la constante postergación social o afectiva en la que está inserto.



cucaracha; Piñera utiliza tendencias masoquistas que se reflejan en casi toda su obra creativa: la humillación, la degradación, la destrucción o la derrota, la exaltación que hace del sufrimiento, de la tristeza, de la desolación que domina su espíritu.

Todo esto lo expresa por medio del humor negro, el fin es escaparse de esa cárcel física y mental en que se halla. Su definición de lo cubano explica, en parte, la comicidad con que intenta mitigar y disminuir la condición trágica de sus personajes:

A mi entender un cubano se define por la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas. Como cualquier mortal, el cubano tiene sentido de lo trágico [...]. Pero al mismo tiempo, este cubano no admite, rechaza, vomita cualquier imposición de solemnidad. Aquello que nos diferencia del resto de los pueblos de América es precisamente el saber que nada es verdaderamente doloroso o absolutamente placentero. Se dice que el cubano bromea, que hace chiste con lo más sagrado [...]. Nosotros somos trágicos y cómicos a la vez [...], ese chiste, esa broma perpetua no es otra cosa que evasión ante una realidad, ante una circunstancia que no se puede afrontar. Frente a una frustración, que se venía dando en nuestro pueblo como perpetuidad, había dos modos de reaccionar: por lo trágico o por lo cómico<sup>437</sup>.

El marcado carácter cubano lo emparenta, sin duda alguna, con el humor macabro de Goya. Pero si hay una influencia evidente en este cuento, es la fascinación de Piñera por lo degradado, lo mezquino, lo misterioso, inspirada en parte por los representantes del absurdo más moderno, sobre todo Kafka. En “Como viví y como morí” el miserable memorialista nos lega su autobiografía: vida de archipobre degradada a tal punto que el símil al uso “vida de cucaracha” cobra sentido literal. El primer párrafo le da vida al protagonista y a su historia con extraordinaria concisión. El narrador nos da a conocer a un remedo de

---

<sup>437</sup> Virgilio Piñera, *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R., 1960, p. 10.

‘miserable’, que cito a continuación, porque creo que el espíritu del cuento está contenido en este breve fragmento: “Un miserable es un ser humano cuyo trasero se encuentra a la disposición de todos los pies; absolutamente de todos los pies, comprendidos los mismos pies de los miserables” (CC, p. 105). Con estas palabras cargadas de burla e ironía, se manifiesta aquella forma de humor llamado por Jorge Mañach y Raquel Aguilu de Murphy ‘choteo’<sup>438</sup>; el narrador-personaje no tiene otro propósito que ridiculizar, rebajar y humillar a su ser degradándose. Con el fin de producir el elemento humorístico, el narrador-personaje no duda en involucrase en algo cómico<sup>439</sup>, ya que se describe como el ser más inquietante, extraño y a la vez ridículo con que se puede topar. A continuación añade: “Un detalle curioso: si un juez o un periodista me preguntasen qué animal he visto más en mi vida, le diría sin vacilación que la cucaracha” (CC, p. 105). Este pensamiento irracional nos recuerda que el humor es un acto lúdico que no persigue ningún fin extremo a sí mismo, sólo nos muestra el *sinsentido* humano.

Según Carlos Narváez, Virgilio Piñera yuxtapone el elemento irrisorio a un hecho grotesco y horroroso, lo que parece implicar que lo descrito es “pura broma”; pero al igual que su yuxtaposición entre lo real y lo irreal, lo irrisorio sirve para recalcar aún más “la situación

---

<sup>438</sup> Tanto Jorge Mañach como Raquel Aguilu de Murphy lo definen como el concepto del humor que mejor caracteriza al pueblo cubano. Por medio del choteo, el cubano se burla de la autoridad, de lo más sagrado, y todo aquello que conlleve intrínsecamente un sentido de autoridad. Véase Raquel Aguilu de Murphy, *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Madrid, Pliegos, 1989, pp. 88-89.

<sup>439</sup> “Desde antiguo, el humor ha aparecido estrechamente vinculado a lo cómico, entendido éste como consecuencia del espectáculo de lo ridículo, deforme, erróneo o incongruente, que, si no provoca dolor o compasión, suscita en el espectador un sentimiento de superioridad que se manifiesta en la risa”. Rosa Martín Casamitjana, *El humor en la poesía de vanguardia*, Madrid, Gredos, 1996, p. 24.

heteróclita que se describe”<sup>440</sup>. Comprobemos lo dicho en la insólita imaginación del narrador-protagonista y en esas sucesivas confesiones llenas de comparaciones. Respecto a su asociación con las cucarachas llega a decir el personaje “que el resto del mundo me resultaba pura apariencia y ellas la única realidad” (CC, p. 105); “...,que si por un vuelco de la fortuna llegaba a ennoblecer mi vida, en mi escudo aparecería una magnífica cucaracha de oro en campo azul” (CC, p. 105); “... una bandada de cucarachas, al encender yo la luz, salió voloteando en todas las direcciones, como ese público que estalla en aplausos al paso de su querido soberano”(Ibíd.); “De mis lamentaciones, de mi hambre, de mis fracasos, de mis terrores, han sido las cucarachas mudos testigos”(Ibíd.). Como conclusión del relato, el narrador, moribundo, postrado, cubierto por cucarachas, prevé el momento en que la justicia, al hallar su cadáver, contemple en él “a la cucaracha más grande sobre la faz de la tierra”<sup>441</sup>.

En “Como viví y como morí”, Piñera incluye el efecto irónico<sup>442</sup> a través del contraste entre el tratamiento cómico del tema y su

---

<sup>440</sup> Carlos Narváez, “Lo fantástico en cuatro relatos de Virgilio Piñera”, *Románica*, 13, 1976, p. 39.

<sup>441</sup> Estos pensamientos nos muestran las emociones excesivas del personaje-protagonista para así construir la ironía y nos conducen a la degradación del individuo, que se encuentra enredado con el mundo, viviendo con y como insectos tan asquerosos como las cucarachas. Y de esta manera la representación simbólica más degradante de lo humano es la cucaracha. Tal analogía tiene un significado y es la transformación de lo superior a inferior. Son imágenes grotescas que se oponen a la perfección humana. Por lo tanto, la degradación se manifiesta como una tendencia que trata de envilecer, degrada, vulgariza todo lo sublime, hacer bajo todo lo humano, es la transferencia de lo ideal a lo bajo. Esta descripción parece horrible, monstruosa y deforme. Es la transmutación de un universo perfecto y estable. Es la metamorfosis hacia la imperfección eterna de la existencia.

<sup>442</sup> Cristina Peri-Rossi señala: “La ironía es un gran instrumento: crea distancia, y sólo en la distancia somos lúdicos, perversos, ambivalentes e inteligentes. Y uso la palabra ‘perversos’ en el sentido de que la paradoja pone en tela de juicio la normalidad, la naturaleza, la espontaneidad”. Citado en Mempo Giardinelli, *Así se escribe un cuento*, Buenos Aires, BEAS, 1992, p. 52.

dimensión trágica. Subraya el lado risible de toda tragedia. Esto es, justamente, lo que enseña la ironía: que el dolor y la risa no son en absoluto incompatibles. La ironía está destinada a ser percibida como un sentimiento ambiguo que concilia el dolor y la risa, un sentimiento que dulcifica el desgarró trágico o que amarga la pura hilaridad de lo cómico. Y este sentimiento ambiguo se consigue evitando a un mismo tiempo la identificación total o el distanciamiento absoluto del lector con respecto a los personajes implicados en la ironía. Encontramos la oscilación entre la identificación y el distanciamiento, de modo que el dolor que puede suscitar la primera se vea compensado por la risa que suele acompañar al segundo y viceversa<sup>443</sup>. Linda Hutcheon afirma que: “La ironía posee un *ethos* burlón marcado en el sentido (lingüístico), donde es codificado peyorativamente. Sin el *ethos* burlón, la ironía dejaría de existir: no es más que el texto pragmático (codificado o descodificado) el que permite la percepción del desfase entre los contextos semánticos. Además, este *ethos* articula toda una serie de valores que recorren la gama: de la diferencia a la irrisión; del palmo de narices y de la risita socarrona.”<sup>444</sup>.

En la obra narrativa breve de Virgilio Piñera se puede observar el funcionamiento de una lógica fantástica a partir de un nivel de lógica razonable que nos introduce en el oscuro laberinto existencial del ser. La visión pesimista del escritor muestra que detrás de cada historia, de cada lamento y grito están los tentáculos asfixiantes de una sociedad cosificada, vacía y manipuladora. El humor irónico de expresión

---

<sup>443</sup> Luís Javier, Víctor Martínez, *Relaciones irónicas en la obra de Oscar Wilde*, Universidad Complutense, Madrid, 1990, pp. 45-46.

<sup>444</sup> Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma de México, 1990, p. 181.

grotesca, la objetivación del absurdo, la negación y la alienación unifican su obra narrativa, son sus herramientas para denunciar las injusticias cometidas en contra del hombre, para criticar a la sociedad, para reafirmar su propio yo y sentirse en paz consigo mismo. Piñera afirma lo siguiente:

Por mi parte lo que me proponía era quedar bien conmigo mismo (esto es, con mi conciencia de hombre) que es el único modo de quedar bien con los demás, la única vía de acceso a ese supremo bien es la verdad, que mis cuentos fueran veraces constituía en mi obsesión. La idea de falsear la vida a través del arte, de requerimiento ajeno al uno y la otra, implica nada más y nada menos que esas dos muertes, absolutas e irremediables del escritor: la civil y la literaria<sup>445</sup>.

---

<sup>445</sup> Virgilio Piñera, “Al lector argentino”, *Revista Panorama*, Buenos Aires, diciembre, 1970, pp. 56-57. En *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, Madrid, Cátedra, 2008.

## **CONCLUSIÓN**

A través de una mirada hacia la obra narrativa de Virgilio Piñera, hemos presentado algunos momentos donde la estética existencialista se concreta plenamente y otros donde ésta última viene entremezclada con otras corrientes que convergen en un original estilo literario. Piñera procura la configuración y exaltación de los rasgos más angustiosos y decadentes de la sociedad, a través de registros de varios movimientos literarios. El existencialismo, el absurdo, el surrealismo o lo neofantástico son expresiones artísticas que nuestro autor incorpora a su obra. Lo grotesco se diluye para infiltrarse en estos movimientos, aunque sin duda alguna destaque el surrealismo por lo que éste tiene de concitación de lo inconsciente, o el expresionismo por su fuerte carga crítica contra la sociedad y por la angustia existencial de su visión deformada y ácida.

La obra de Piñera pasa constantemente por situaciones absurdas, imágenes deprimentes, interrogaciones sobre el sujeto y su comportamiento, confesiones de culpas y pecados –lo hemos visto, primero, con *La carne de René*, y luego, con *Sebastian de Pequeñas maniobras* y *Presiones y diamantes*–. Despliega una escritura que parte de la subjetividad, fuera de un sentido lógico y esencial, con el fin de explorar el sinsentido, mirar directamente hacia al abismo infernal de la muerte.

Para Piñera el crecimiento de la voluntad de la libertad individual y la necesidad de actuar según nos dicta nuestra consciencia nos otorgará sentido en nuestra vida. Estas ideas, que se desprenden de la obra literaria y crítica de Piñera, emparejan su intencionalidad con la de los escritores existencialistas. El enfrentamiento a la angustia de libertad de la elección, al sinsentido de la vida y a la autenticidad desde el punto de vista de la reflexión filosófica existencialista son algunos de los temas recurrentes de la literatura existencialista que aparecen por toda la obra de Piñera. La consideración existencial del hombre como individuo concreto, en constante relación con su circunstancia, con su mundo circundante, ha llevado al existencialismo a interesarse del ambiente social en el que se desenvuelve el individuo. No obstante, lo fundamental en el análisis del existencialismo es que la consideración del yo frente al mundo social en que se desarrolla su existencia conduce a la angustia del existente por su pasividad, su sentimiento de subordinación e inferioridad, su limitación e incompleta humanidad.

La autenticidad del hombre surge del cuestionamiento de la libertad personal y de la opresión y angustia que eso supone. La moral social oprime la libertad propia de un individuo, al establecer una forma de actuar y de pensar determinada, rompe la libertad del hombre y crea un autómeta que no le diferencia del resto del tumulto, pierde su individualidad y roba sus sentimientos. La deshumanización que sufre le encierra en una celda invisible creándole un desasosiego existencial en permanente crecimiento. De esta manera, nuestro autor intenta reflejar con sus obras, que el existencialismo abre una ventana al escapismo y a la realidad que vive él en La Isla. Su voluntad de escritor está lastrada por su capacidad de conectar con su otro yo y delatarse; aunque desde su intuición como observador de las miserias humanas



nos suministra los síntomas de un mundo mecanizado que va hacia la uniformidad y el automatismo; pero no de la mano de la voluntad del poder, sino de la lógica del terror que da uniformidad a las conductas humanas.

También el análisis de estrategias retóricas manejadas por nuestro autor, como la utilización de la ironía, el humor negro, el choteo, la inverosimilitud de situaciones, los discursos oníricos e irracionales, descubren la presencia de la vertiente formal de la estética del absurdo- grotesca y fantástica. La ambigüedad e indeterminación del protagonista ofrecen la posibilidad de una lectura de *Pequeñas maniobras* como novela autobiográfica típicamente existencialista. El papel del protagonista y su doble función como personaje literario y alter-ego del autor supone una relación que trasciende lo factual y apunta hacia la intrínseca irracionalidad de su existencia.

El sentido de la escritura existencialista no está en tanto en las advertencias sobre la elección de la esclavitud voluntaria del hombre, la pérdida de identidad, el futuro inseguro, etcétera, sino en el empeño de nuestro autor de producir un cambio en el corazón del hombre que le lleve a la felicidad, porque la felicidad no es sólo un sentimiento, es una forma de elección de ser (Sartre). Por otra parte, el surgimiento de una sociedad materialista que va desarrollando el capitalismo mecaniza al hombre y lo despoja, paulatinamente, de sus sentimientos. Es lo que aterroriza al autor, es la marginación del ser, la desaparición consciente y voluntaria hacia la que se encamina el individuo moderno.

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS DE VIRGILIO PIÑERA

“Terribilia Meditans”, en *Poeta*, n° 1, La Habana (noviembre de 1942).

*Poesía y prosa*, La Habana, Serafín García, 1944.

“Textos futuros”, *Ciclón*, n° 1, (enero de 1955).

“Ballagas en persona”, *Ciclón*, vol. 1, n° 5, La Habana, septiembre, 1955.

*Cuentos fríos*, Buenos Aires, Losada, 1956.

“Cada cosa en su lugar” en *Lunes de Revolución*, vol. II, n° 39 (14 de septiembre de 1959), 11-12.

“Las plumas responsables”, *Revolución*, 1959.

“Aviso a los escritores” *Revolución*, 10 de diciembre de 1959.

*Teatro completo*, La Habana, Ediciones R., 1960.

“Notas sobre la vieja y la nueva generación” *La gaceta de Cuba* 1/2, 1962.

“Al lector argentino”, *Revista Panorama*, Buenos Aires, diciembre de 1970.

*El que vino a salvarme*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970.

*Pequeñas maniobras y Presiones y diamantes*, Madrid, Alfaguara, 1985.

“Distancias”, *Albur*, año III, no, especial V/ 1990, p. CXLV.

“La vida tal cual”, *Unión*, nº 10, La Habana, abril de 1990.

*Poesía y crítica* (prólogo de Antón Arrufat), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

*Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1999.

*La isla en Peso*, Obra poética, Barcelona, Tusquest Editores, 2000.

*La carne de René*, Barcelona, Tusquets, 2000.

*Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, Vicente Cervera y Mercedes Serna (eds.), Madrid, Cátedra, 2008.

## **BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE VIRGILIO PIÑERA**

### **Libros**

ADSUAR, María Dolores, *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2009.

AGUILU DE MURPHY, Raquel, *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Madrid, Pliegos, 1989.

ARRUFAT, Antón, *Virgilio Piñera: entre él y yo*, Ediciones Unión, La Habana, 1994.

———, “Un poco de Piñera”, en *Piñera, Virgilio, Cuentos completos*, Ed Ateneo, La Habana, 2002.

### **Artículos**

ANDERSON Thomas F, “Piñera y la política: escritura en *Revolución y Lunes*”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, núm. 226, Enero-Marzo, 2009.

BALDERSTON, Daniel, “Estética de la deformación en Gombrowicz y Piñera”, en *Explicación de textos literarios*, vol. XIX-2, 1º ordinario (1990-1991), pp. 1-7.

———, “Lo grotesco en Piñera: Lectura de “El álbum”, *Texto crítico*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literatura, año XII, números 34-35, enero- diciembre de 1986, pp. 174-178.

BARCHINO PÉREZ, Matías, “Lecturas y continuidades de José Lezama y Virgilio Piñera en los escritores cubanos de hoy” en *Orientaciones: Revista de Homosexualidades*, n° 6, 2003, pp. 117-126.

———, “El peso de la isla en la literatura cubana actual: pervivencia conjunta de las figuras de Virgilio Piñera y José Lezama Lima”. En *La isla posible*. Actas de III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, pp. 51-60.

BIANCO, José, “Piñera, narrador”, en Piñera, Virgilio, *El que vino a salvarme*, Buenos Aires, Sudamérica, 1970.

BOUDET, Rosa Lleana, “Virgilio Piñera en su mar de utilería”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2005.

CAISSO, Claudia, “Sobre Virgilio Piñera” en, *Literatura y Lingüística*, n° 15, Santiago (2004). Página web: <http://www.scielo.cl/scielo.com>

CALOMARDE, Nancy, “La ficción sin límites (la ruta argentina de Virgilio Piñera), *Tinkuy* n° 13, Sección d’Etude hispanique Universidad de Montréal, 2010.

CERVERA, Vicente, “Electra Garrigó de Virgilio Piñera. Años y lenguas de un mito teatral”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm, 545, 1995, pp. 148-156.

———, “La salvación por locura”, capítulo del libro *En torno a la obra de Virgilio Piñera*. Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers 1996, pp. 65-76.

———, “Los cuentos de Virgilio Piñera en el aire frío cubano”, publicada en *Monteagudo*, 3ª época, nº 4, Murcia, 1999, pp. 47-64.

———, “Virgilio Piñera, el poeta que quiso ser ínsula”, publicada en *ínsula*, nº 748, abril 2009, pp. 29-31.

———, “Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera”, publicada en *Rassegna Iberistica*, nº 91, aprile 2010, pp. 123-125.

———, “La furia lírica y los paraísos reversibles en la poesía de Virgilio Piñera”, en el libro *A través de la vanguardia Hispanoamérica* Eds. Manuel Fuentes-Paco Trovar. Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2011, pp. 363-372.

CRISTÓFANI BARRETO, Teresa, “Los cuentos fríos de Virgilio Piñera”, *Hispanamérica*, 71, pp. 23-33.

———, GIANERA Pablo y SAMOILOVICH Daniel, “Virgilio Piñera. Cronología desde la obra de Piñera”: <http://www.islaternura.com>

ESPINOSA DOMINGUEZ, Carlos (ed.), “Virgilio Piñera en persona”, *Quimera*, 98 (1990).

———, “El poder mágico de los bifés (La estancia argentina de Virgilio Piñera)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 471, septiembre de 1989, pp. 73-88.

ESTENOZ ALFREDO, Alonso, “tántalo en Buenos Aires”, *Revista Iberoamericana*, vol LXXV, nº. 226, Enero-Marzo, 2009.

FORNARINA, Fornaris, “Cuentos fríos”, *Nuestro Tiempo*, julio-agosto de 1957, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1989, pp. 273-274.

GARCÍA CHICHESTER, Ana, “Superando el caos: Estado actual de la crítica sobre la narrativa de Virgilio Piñera”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLII, nº 1, 1992, pp. 132-147.

GIANERA Pablo A., RÚSSOVICH, Alejandro, *Diario de poesía*, Dossier de Virgilio Piñera, Buenos Aires-Rosario, 1999.

GOLDMAN, Dara E., “Los límites de la carne: Los cuerpos asediados de Virgilio Piñera”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, num. 205 (Octubre-Diciembre 2003), 1001-1015.

GOMBROWIZ, Witold, “Reseña a *Cuentos fríos*”. *Unión*, “Especial: Virgilio, tal cual”, La Habana, año III, núm. 10, abril-mayo-jun., 1990.

KOCH, Dolores M., “Virgilio Piñera, cuentista”, *Linden Lane Magazine*, I, 4, octubre-diciembre 1982. Cf. también página web:

[www.iacd.oas.com](http://www.iacd.oas.com)

———, “Virgilio Piñera y el neobarroco”, *Hispanamérica*, 13, 37, abril, 1984, pp. 81-86.

LEYVA GONZÁLES, David, “El convivium grotesco” en *República de las Letras* n° 114 Octubre de 2009, PP.72-77.

LÓPEZ RAMÍREZ, Tomás, “Virgilio Piñera y el compromiso del absurdo”, *Areíto*, 34, 9, 1983, pp. 38-40.

MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén, “De Virgilio Piñera a Reinaldo Arenas: homosexualidad o disidencia” en *Revista Hispano Cubana*, n° 4, 1999, pp. 77-86. Cf. también página web: [www.hispanocubana.com](http://www.hispanocubana.com)

MATAS, Julio, “Infiernos fríos de Virgilio Piñera” *Linden Lane Magazine*, 4, n° 2, abril-junio de 1985, pp. 22-24.

MORELLO-FROSCH, Marta, “La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera”, *Hispanamérica*, 7, n° 23 – 24, 1979, pp. 19-34.

Moro, William, “Los cuentos de Virgilio”, *Revista Unión*, IV, n° 1, enero-marzo de 1965, pp. 148-152.

NARVÁEZ, Carlos, “Lo fantástico en cuatro relatos de Virgilio Piñera”, *Románica*, 13 1976, pp. 77-86.

NEUMAN, Andrés, “El cuerpo del fantasma (Virgilio Piñera)”: [www.andresneuman.com](http://www.andresneuman.com)

RODRÍGUEZ FEO, José, “Virgilio Piñera, cuentista”, *Hispanamérica*, XIX, n° 56-57, 1990, pp. 107-113.

———, “Hablando de Piñera”, en *Notas críticas*, Primera serie, La Habana, Ediciones Unión, 1962, pp. 41- 52.

———, *Notas críticas*, primera serie, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1962

SANTIAGO, Héctor, “Especial, Virgilio Piñera: un personaje de sí mismo”: [www.elateje.com](http://www.elateje.com) .

SCHÓO, Ernesto, “Virgilio Piñera: *Cuentos fríos*”, *Sur*, 245, marzo-abril de 1957, pp. 108-111.

## **BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983.

———, ¿Qué es lo neofantástico?”, *Mester*, XIX, nº 2, 1990, pp. 21-33.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, 1970.

ARENAL, Humberto, *Del agua mansa*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1982.

ARENAS, Reinaldo, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1996.

ARRUFAT, Antón, “En el alero del existencialismo”, *Ciclón*, vol. 1, nº 3, mayo, 1955, pp. 49-51.

———, “El futuro después de las vísperas”, *Ciclón*, vol. 2, nº 3, mayo, 1965, pp. 53-54.

——— y MASÓ Fausto, *Nuevos cuentistas cubanos. Casa de las Américas*. La Habana. 1961.

AYUSO, José Luis, *Trastornos de angustia*, Martínez Roca, Barcelona, 1988.

ARDENT, Hannat, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1998.

- , *La condición humana*, Barcelona, Piadós, 1993.
- ARGULLOL, Rafael, *Aventura, Una filosofía nómada*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Qué es novela. Qué es cuento*, Universidad de Murcia, 1998.
- , *Antología de cuentos contemporáneos*, Barcelona, Labor, 1964.
- BAJTIN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 2002.
- BARONIAN, Jean-Babtiste, “La notion de fantastique”, en *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978, pp. 17-52.
- BARRENECHEA, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 38, n° 80, julio-septiembre 1972, pp. 391-403.
- , “El género fantástico entre los códigos y los contextos”, en Morillas Ventura, Enriqueta (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 1991, pp. 87-89.
- , “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”, en *El espacio crítico en el discurso literario*, Buenos Aires, Kapelusz, 1985, pp. 43-54.
- BÉGUIN, Albert, “Creación y destino I”, en *Ensayos de la crítica literaria*, México, Fondo de cultura Económica, 1986.
- BELEVAN, Harrey, *Teoría de lo fantástico*. Barcelona, Anagrama, 1976.
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y Práctica*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1982.



- BARYLKO, Jaime, “Apariencias del absurdo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 275, mayo 1973, pp. 175- 289.
- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique. La poetique de l'incertain*, Paris, Larousse, Université, 1974.
- BIANCO, José, *Borges en Sur 1930-1980*, Emecé Ediciones, Barcelona, 1999.
- BIOY CASARES, Adolfo, “La ficción: Materia y forma” en Cross Esther y Della Parlera Félix (Ed.), *Adolfo Bioy Casares a la hora de escribir*, Barcelona, Tusquets, 1988, pp. 5-91.
- , Prólogo a *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé, 1953, pp. 11-15.
- , Silvina Ocampo y Borges, Jorge Luis (eds.), Prólogo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana, 1976, pp. 7-14.
- MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional*, Colección Ariel, Marzo de 1987.
- BLANCHOT, Maurice, *La escritura del desastre*, Monte Avila Latinoamericana, 1987, Título original *L écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1983.
- , *La amistad*, “El rechazo”, Madrid, Editorial Trotta, 2007.
- BORGES, Jorge Luis, “El arte narrativo y la magia”, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1976, pp. 71-79.
- , y BIOY CASARES, Adolfo, *Cuentos breves y extraordinarios*, Rueda, Buenos Aires, 1967.
- , *Ficciones*, Prólogo de José Luis Rodríguez Zapatero, 1995.
- , “Insomnio”, en *Sur* 27, 1936.
- , *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1976.
- BOSCH, Juan, “La forma en el cuento”, *Revista Nacional de Cultura*, enero-febrero, 1961.

- BOTTON BURLA, Flora, *Los juegos de lo fantástico: Estudios de los elementos fantásticos en cuentos de tres escritores hispanoamericanos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1971.
- BOZZETTO, Roger, “Le fantastique moderne”, *Revista Europa. Fantastique*, (Marzo 1980), pp. 64-75.
- BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Labor, 1995.
- BRIÑOL TURNES, Pablo, IBÁÑEZ DE LA CORTE, Luis, y BECERRA GRANDE, Alberto, *Qué es persuasión*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2008.
- BRUCKNER, Pascal, *La tentación de la inocencia*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- BRUNO, Latour, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Argentina, Siglo XXI Editores, 2007.
- BUENO, Salvador, *De Merlín a Carpentier*. La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1977.
- , “Cuentos cubanos del siglo XX”, *Unión*, 1975, pp. 84- 96.
- BUTLER, Judith, *Mecanismo psíquicos del poder. Teoría sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, 2001.
- CABRERA INFANTE, Guillermo, *Mea Cuba*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- , *Cuerpos divinos*, Barcelona, Glaxia Gutenbergg, Círculo de Lectores, 2010.
- CAILLOIS, Roger, *Imágenes, imágenes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- CALLEJA PÉREZ, Severino, *Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca de “el otro”*, Madrid, Ediciones de la torres, 2005.

CAMPRA, Rosalba, “Verosimiglianza e sintassi nel racconto fantástico: La costruzione come senso”, *Studi spanici*, 1981. Trad. en cast.: “Fantástico y sintaxis narrativa”, *Río de Plata*, 1 (1985), 95-111.

———, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en Morillas Ventura, Enriqueta (ed), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 1991.

CAMUS, Albert, *Obras 3*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

———, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, 1953.

———, *Essais*, Paris, Gallimard, 1965.

CARILLA, Emilio, *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova, 1968.

CARROLL, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas, Alicia a través del espejo. La caza del snark*, Barcelona, Plaza y Janés, 4ª edición, octubre, 2003.

CASTRO, Fidel, *Palabras a los intelectuales*, Buenos Aires, Editorial Papel y Tinta, 1965.

CIRLOT, Juan Eduardo, “Introducción al surrealismo”, Madrid, *Revista de Occidente*, 1953.

———, *Diccionario de símbolos*, Madrid, 1997.

CLASTRES, Pierre, *La sociedad contra el estado*, Traducción de Pizarro Caracas Ana, Monte Ávila Editores, 1978.

CORTÁZAR, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, *Casa de la Américas*, II, 15-16, (noviembre. 1962- feb. 1963), pp. 3-14.

———, “Algunas consideraciones sobre el cuento”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, 1971, pp. 403-416.

———, “Del cuento breve y sus alrededores”, *Último Round*, México, Siglo XXI, pp. 35-45.

———, “Teoría del túnel: notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo”, en *Obra crítica / 1*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 31-137.

- COX, Gary, *Cómo ser un existencialista*, Barcelona, Ariel, 2011.
- CRUZ, Julia, *Lo neofantástico en Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1988.
- CRUZ GONZÁLEZ, Iván, *Diccionario. Vida y obra de José Lizama*  
Lima, Valencia, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura I  
Educación, 2000.
- DEHENNIN, Elsa, “De lo fantástico y su estrategia narrativa”,  
*Iberomania*, 19, 1984.
- Diccionario de la Real Academia Española*, 21º ed, Madrid, 1992.
- Diccionario de la literatura cubana*, La Habana: Ed. Letras Cubanas,  
1980 y 1984, (2 vols).
- DURKHEIM, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa*,  
Madrid, Akal, 1992.
- ELIADE, Mircea, *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1989.
- , *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Editorial, sección  
Humanidades, 1982.
- ESSLIN, Martin, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1996.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos  
literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- EVERITT, Anthony, *El expresionismo abstracto*, Barcelona, Labor,  
1975. En Mario Fabián Maure, “Aproximaciones semióticas a El pozo,  
de Juan Carlos Onetti”, *Artes y Diseño*, nº 2, 2002, pp. 128-138.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, “La narrativa cubana del siglo XX. Notas  
para la reconstrucción de un proceso”: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)
- , “Del lado del misterio: Los relatos de Silvina Ocampo”,  
*Anales de literatura Española* nº 16, 2003, pp. 215-232.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (Ed). *Borges A/Z*, Madrid, Siruela,  
1988.
- FERNÁNDEZ–Abascal, Enrique G. (coord.), *Manual de Motivación y  
emoción*, Madrid, Ed. Centro de Estudios Ramón Areces, 1995.

FERNÁNDEZ, Francisco Alonso, *Cuerpo y comunicación*, Ediciones Madrid, Pirámide, 1982.

FORNET, Ambrosio, “El cuento”, *Casa de las Américas*, IV, n° 22-23, enero-abril de 1964, pp. 3-10.

———, *En blanco y negro*, Instituto del libro, La Habana, 1967.

FLORES Ángel y CÁCERES, Raúl Silva, *La novela hispanoamericana actual*, Compilación de Ensayos críticos, 1971.

FOUCAULT, Michael, *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

———, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*, Madrid, Taurus, 1989.

———, *El pensamiento del afuera*, Paris, 1986.

———, *Vigilar y castigar, Siglo XXI*, S.A., Madrid, 1975.

FRANKL, Víktor, *El hombre en busca del sentido último. El análisis existencial y la conciencia del ser humano*, Barcelona, Ediciones Piados, 1999.

FREUD, Sigmund, *Una dificultad del psicoanálisis, Obras Completas*, Tomo III, Madrid. Biblioteca Nueva, 1981.

FROMM, Erick, *El miedo a la libertad*, Buenos Aires, Editorial Piados, 1977.

———, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea, Hacia una sociedad sana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

———, *La revolución de la esperanza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

FUNK Rainer, Página Web: [/www.vitral.org/vitral/vitral43/lec.htm](http://www.vitral.org/vitral/vitral43/lec.htm).

GARCÍA Vega, Lorenzo, *Los años de Orígenes*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1978.

GERARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1983.

GIARDINELLI, Mempo, *Así se escribe un cuento*, Buenos Aires, BEAS, 1992.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, “Lo grotesco literario y su función crítico-social en la literatura hispanoamericana. Un esbozo”, En *Horas de Estudio*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, pp. 113-32.

GOMROWICZ, Witold, *Ferdydurke*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964.

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana, “De lo fantástico y de la literatura fantástica”, *Anuario de Estudios Filosóficos*, XII, Cáceres, 1984.

GOYTISOLO, Juan, *En los reinos de taifa*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Panorama histórico de la literatura cubana*, Puerto Rico, Ediciones Mirador, 1963.

HESS Rainer, Siebenmann Gustav, Frauenrath Mireille, Tilbert D. Stegman. *Diccionario terminológico de las literaturas románticas*, Madrid, Gredos, 1995.

HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma de México, 1990, pp.100-190.

HEIDEGGER, Martín *¿Qué es la metafísica?*, versión española de Xavier Zubiri, Santiago de Chile, Cruz del sur, 1963.

HERNÁNDEZ Mondragón, José Antonio (coord.), *Gran diccionario de psicología*, Madrid, Eds. Del prado, 1992.

IONESCO, Eugène, “Dans les armes de la ville” *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault*, n 20, octubre 1957.

LEPP, Ignace, *La existencia auténtica*. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1963.

- JACKSON, Rosie, “Lo oculto de la cultura”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco, 2001, pp. 141-52.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, *La trampa en la Sonrisa: Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.
- JUNG, Carl Gustav, *El yo y el inconsciente*, Barcelona, Luis Miracle, 1964.
- KAFKA, Franz, *Obras completas, tomo I. Preparativos de una boda en el campo*, Barcelona, Edicomunicación, 1987.
- , *Informe para una academia*, en [www.elpaís.com](http://www.elpaís.com)
- KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Machado Grupo de Ediciones. 2010.
- KIERKEGAD, Soren, *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- KING, John, *Sur, Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- KÖNING, Irmtud, *La formación de la narración fantástica hispanoamericana en la época moderna*. Frankfurt, Lang, 1984.
- LACAN, Jaque, *Posición del inconsciente*, en *Escritos 2*, México, Siglo XXI, 1991.
- LANGOWSKI, Gerald J, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1982.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1962.
- LEMOGODEUC, Jean Marie, “Orígenes, Ciclón, Lunes: una literatura en ebullición”, en Machover, Jacobo (dir.), *La Habana, 1952-1961*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

- LEVINAS, Emmanuel, *Entre nosotros: ensayos para pensar en otro*, Valencia, Pre-textos, 1991.
- LLOPIS, Rogelio, “Recuento Fantástico”, *Casa de las Américas*, VII, nº 42 (mayo-junio 1967), pp. 148-155.
- LEZAMA Lima, *Imagen y posibilidad*, (selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross), La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.
- , “Después de lo raro, lo extraño”, *Orígenes*, nº 6, verano, julio de 1945, pp. 51-55.
- , “Sobre divertimientos de Eliseo Diego”, *Orígenes*, Verano, La Habana, 1946, pp. 45-46.
- MACHOVER, Jacobo (dir), *La Habana, 1952-1961*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- MAÑACH, Jorge, *Indagación del choteo. La crisis de la alta cultura en Cuba*, Miami, Ediciones Universal, 1991.
- MACHADO PINHEIRO, Roberto, *La estética del absurdo en la narrativa Hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- MAQUIAVELO, Nicolás, *El príncipe. El salvador*, Editorial Jurídica Salvadoreña, 1999.
- MANN, Thomas, *La montaña mágica*, Barcelona, Ediciones, Edhasa, 2005.
- MARÍAS, Julián, *Persona*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- MARINA, José Antonio, De la Válgoma, María, *La lucha por la dignidad. Teoría de la felicidad política*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- , *El misterio de la voluntad perdida*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- MÁRQUEZ, Gabriel García, *Vivir para contarla*, Circulo de lectores, S. A (Sociedad Unipersonal), 2002.



MARSAL, Maurice, *¿Qué sé? La autoridad*, Barcelona, Oikos-tan. Ediciones, 1971.

MARTÍN Casamitjana, Rosa M., *El humor en la poesía de vanguardia*, Madrid, Gredos, 1996.

MARTÍNEZ VICTOR, Luis Javier, *Relaciones irónicas en la obra de Oscar Wilde*, Universidad Complutense, Madrid, 1990.

MATAIX, Remedios, “Orígenes: una vanguardia sin vanguardismo” en *Barataria, Pliegos de la Insula. Revista de Filología y Creación Literaria*, n°4 (1994), pp. 51-70.

———, “De la revolución vanguardista al estallido de la revolución. Notas sobre poesía y política entre 1930-1959”. Universidad de Alicante, página web:[//72.14.203.104/](http://72.14.203.104/)

MAUSS, Marcel, “Sobre una categoría del espíritu humano: la noción de persona y la noción del ‘yo’”, en *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1979.

MENTON, Seymour, *La narrativa de la revolución cubana*, Madrid, Edics. Playor, 1978.

———, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, Universidad Veracruzana, *Fondo de Cultura Económica*, México, primera edición, 2002.

MERTON, Robert, *Teoría y estructura sociales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

MIRANDA, Julio. *Nueva literatura cubana*. Madrid, Ed. Taurus, 1971.

MORA, Gabriela, *El cuento modernista hispanoamericano*, Latinoamericana Editores, Lima, Berkeley, 1969.

NIETZSCHE, Friederik, *Así habló Zaratustra*, “Las tres metamorfosis”, Madrid, Editorial EDAF, 2010.

———, *La genealogía de la moral*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

- , *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, 1916.
- , *El anticristo*, Madrid, Editorial Alba, 1999.
- OLIVA Fernán, Pérez, *Diálogo de la dignidad del hombre*, Barcelona Ediciones de Cultura popular, 1967.
- ORTEGA, Julio, “Sobre la narrativa cubana actual”, *Nueva narrativa hispanoamericana*, 2, n°1, 1972.
- OVIDIO, Nasón, *Metamorfosis*, Libro VIII, Clásicos de Grecia, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 265-268.
- PACHECO, Carlos y Barrera, Luis, *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, 1939, 2ª ed, 1997.
- PALLS, Terry L., “El carácter del teatro cubano contemporáneo” en *Latin American Theatre Review*, 12/1, (Summer 1980).
- PARDO, Jesús, *Las preguntas que movieron el mundo*, Madrid, Ediciones Temas de hoy, 1999.
- PAZ, Octavio, *Las peras del Olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- , *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Fundamentos, 1983.
- , *El laberinto de la soledad*. 1950, México, FCE, 1970.
- , *La llama doble: Amor y erotismo*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- , *El mono gramático*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.
- PÉREZ, León, *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Ed. Unión, 1995.
- PORTUONDO, José Antonio, *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, La Habana, Ministerio de Educación, 1960.
- , *El heroísmo intelectual*, Tezontle, México, 1955.
- , “Itinerario estético de la Revolución cubana”, *Unión*, n° 3, 1975, pp. 4-27.
- PRINI, Prieto, *Existencialismo*, Barcelona, Luis Miracle, 1957.
- QUIROGA Horacio, *Los desterrados y otros textos*. Ed. Jules Lafforgue, Madrid, Castalia, 1990.

- REDONET, Salvador, “Informe(n) se por favor: jóvenes cuentistas cubanos”, *Posdata*, nº 10-11, Puerto Rico, San Juan, 1995, pp. 168-170. en *Para el siglo que viene: (Post) novísimos narradores cubanos*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.
- , *Vivir del cuento*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1994.
- REEVE, José María, *Motivación y emoción*, Madrid, Mc Graw Hill, 1995.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana, “Voces y conciencias en el relato literario-ficcional”. En *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, pp. 227-249.
- RISCO, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987.
- ROBERTO, Salazar Ramos, *Filosofía contemporánea*, Barcelona, Universidad Santo Tomás 1989.
- RODRÍGUEZ FEO, José, *Aquí 11 cubanos cuentan*, Montevideo, Arca, 1967.
- , “Carta desde la Habana” en Machover, Jacobo (dir), *La Habana, 1952- 1961*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- ROJAS, Rafael, *Tumbas sin sosiego*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- ROWLANDS, Mark, *El filósofo y el lobo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2009.
- SÁBATO, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1963.
- , *Sobre héroes y tumbas*, Literatura Contemporánea, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- , “Sartre contra Sartre o la misión trascendental de la novela”, en *Sur*, Buenos Aires, n, 311 mar/abr de 1968.

- SAINZ DE MEDRANO, Luís, “Cien años de literatura fantástica”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 1991.
- SAN AGUSTIN DE HIPONA, *Confesiones*, Madrid, Ediciones Generales, 2010.
- SARAMAGO, José, *El cuento de la isla desconocida*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 1998.
- SARTRE, Jean–Paul, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 1966.
- SENNETT, Richard, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1997.
- SIEBERS, Tobin, *Lo fantástico romántico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- SILVA, María Guadalupe, “¿Una vanguardia sin vanguardismo? José LezamaLimaylarevistamOrígenes”:  
<http://72.14.207/search?q=cache:3mIxgn9diw0J:163.10.30.3/congresos/orbis/Mar...>
- SLOTEDIJK, Peter, *Eurotaoísmo. Aportaciones a la crítica de la cinética política*, Barcelona, Seix Barral, 2001.
- , *Crítica de la razón cínica*, II, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.
- SKINNER, Burrhus Frederic, *Ciencia y conducta humana*, Barcelona, Fontanella, 1969.
- SONTAG, Susana, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2003.
- SOREL, Andrés, *Vida y obra de Che Guevara*, Madrid, Libros Dogal, Libersoc SL. 1978.
- SORRENTINO, Fernando, *Siete conversaciones con J. L. Borges*, Buenos Aires, Losada, 1973.
- SOURIAU, Étienne, *Diccionario de Estética*, Madrid, Akal, 1998.

- SCHMID, Wilhelm, *En busca de un nuevo arte de vivir*, Traducción: Germán Cano, Pre- textos, 2002.
- STOCZKOWSKI, Wiktor, *Para entender a los extraterrestres*, Madrid, Acento Editorial, 2001.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy, México, 1980.
- , *El miedo a los bárbaros*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2010.
- TOLLER, Eckhart, *El poder del ahora*, Madrid, Gaia Ediciones, 2001.
- UNAMUNO, Miguel, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Alianza, 2004.
- VALERA, José Luís, “El mundo de lo grotesco de Valle-Inclán”, en CEG, 25, 1970.
- VAX, Louis, *Arte y literatura fantástica*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- VERDEVOY, Paul, “Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en Río de Plata”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9 (1980), pp. 283-303.
- VITIER, Cintio, “La aventura de *Orígenes*” en *Para llegar a Orígenes*. *Revista de Arte y Literatura*, (primavera 1944), pp. 66- 96.
- VOLPI, Franco, *El nihilismo*, Traducción de Cristina I. del Rosso y Alejandro G. Vigo, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005.
- WAAL, de Fans, *Le singe en nous*, Paris, Fayard, 2006, p. 15. Traducción en español: *El mono que llevamos dentro*, Barcelona, Tusquets, 2007.
- WALTER, Kasper. *El Dios de Jesucristo*, Salamanca, Sígueme, 1990.
- ZARAZAGA Esteve J. M., *Autoridad, obediencia y educación*, Madrid, Nancea, 1976.