

Del destino aciago al *eros* de la creación: apuntes sobre la cuentística de Virgilio Piñera

Por Lucila NAVARRETE TURRENT*

VIRGILIO PIÑERA (1912-1979) forma parte de una larga lista de cuentistas cubanos que, entre las décadas de 1930 y 1940, eclosionan sin precedentes este género en Cuba. Piñera, sin embargo, no sostendría ninguna clase de diálogo con las figuras o las poéticas de, por ejemplo, Enrique Serpa, Carlos Montenegro, Lino Novás Calvo, Félix Pita Rodríguez y Enrique Labrador Ruiz, por citar sólo algunos autores representativos del periodo. A diferencia de su poesía (*Las furias* de 1941 y *La isla en peso* de 1943), que tendría un carácter más público en los años cuarenta, en sus cuentos trabajaría en aislamiento casi radical. Su exilio voluntario e intermitente en Buenos Aires, entre 1946 y 1958, de algún modo marca el proceso de maduración y autonomía de su escritura cuentística, misma que inicia desde fines de los años treinta, junto a otros géneros en los que incursionó frecuentemente, como la dramaturgia y la ya mencionada poesía.

Un grueso significativo de las ficciones de Piñera manifiesta la experiencia de un confinamiento ineludible. No hay precedentes en la literatura cubana que registren esta percepción indoblegable y carcelaria del mundo. Se trata de una literatura insólita y universal por su profundo interés en indagar la condición humana.

El presente trabajo tiene por objeto analizar la configuración de un destino fatal en algunos cuentos de Piñera: “El conflicto” (1942), “El álbum” (1944), “La montaña” (1957) y “El que vino a salvarme” (1967).¹ Estos cuentos se caracterizan por la com-

* Doctorante en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México; trabaja una tesis sobre la cuentística del escritor cubano Virgilio Piñera; e-mail: <lucilanavarrete@gmail.com>.

¹ Las fechas entre paréntesis corresponden al momento en que dichos cuentos fueron escritos por Piñera. El primero es “El conflicto” y aparece en 1942 en edición autofinanciada de *Espuela de Plata* (La Habana). “El álbum” forma parte de *Poesía y prosa* (1944) bajo el cuidado de Serafín García en La Habana; comprende microrrelatos y poemas. Este mismo aparece en *Cuentos fríos* (1956), la edición argentina de Losada que consolida a Piñera como cuentista. “La montaña” y “El que vino a salvarme” pertenecen a la obra homónima de este último, publicada en Buenos Aires en 1970 por Sudamericana.

posición de un espacio-tiempo precario y carcelario, ante el cual los personajes principales resisten con frustración. Se trata de un espacio-tiempo que se subjetiviza como extraño, pero del que no se puede escapar. En compensación, el discurso se desplaza hacia una metadiscursividad que desenmascara las ilusiones de dicho mundo y reflexiona en la imaginación como único asidero de autoconocimiento y salvación.

I. *El destino aciago*

A diferencia de la tragedia griega en la que la desventura y felicidad son designios exclusivos de los dioses sobre las vidas de los héroes, el destino piñeriano responde a un tiempo insustancial al que “le corresponden cosas y actos indefinidos, cuasi-acciones en la frontera de lo voluntario”,² como dice Ernesto Hernández Busto sobre la pieza de teatro de Piñera *El no* (1994). Entendemos por *destino* la definición moderna que Walter Benjamin le atribuye en su breve texto “Destino y carácter”. El destino, dice el pensador alemán, aparece cuando una vida ha sido condenada, es decir, cuando “primero ha sido condenada y sólo a continuación se ha convertido en culpable”.³ La culpa no antecede al castigo, sino al revés, mientras que el destino es el contexto culpable en el que se vive. Los personajes de Piñera no pueden decidir con plena autonomía sobre su destino, debido a que las decisiones sobre su actuar no repercuten en un devenir, sino que dicho actuar varía sobre la base de un estatismo. No se manifiesta en estos relatos, como en la tragedia griega, el genio del héroe que desafía a los dioses; tampoco se muestra un propósito o destino forjado por el carácter, sino que el destino se supedita a una serie de leyes socialmente impuestas y normalizadas.

Mijaíl Bajtín señala que en la novela, a diferencia de la épica, “siempre queda un sobrante de humanidad no realizado, la necesidad de futuro y el lugar indispensable para ese futuro”.⁴ En la épica en cambio, dice Bajtín, la imagen del hombre es siempre

² Ernesto Hernández Busto, “Una tragedia en el trópico”, prólogo a Virgilio Piñera, *El no*, México, Vuelta, 1994, p. 8.

³ Walter Benjamin, “Destino y carácter”, en *id.*, *Ensayos escogidos*, México, Cooyacán, 1999, p. 134.

⁴ Mijaíl Bajtín, “Épica y novela (acerca de la metodología del análisis novelístico)”, en *id.*, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 482.

la misma, “está ahí por entero, desde el comienzo hasta el final, coincide consigo misma, es absolutamente igual a sí misma”.⁵ Como se verá, en el cuento piñeriano persiste esta imagen inmutable del ser, en la que además no se atisba una identidad cultural y se entrega, por añadidura, la imagen precaria y fragmentada del mundo y de sus seres.

El destino piñeriano efectivamente es ciego como en la tragedia griega, aunque difiere por su flujo incesante, repetitivo y monótono, tal como atribuiría Georg Simmel a la experiencia de la modernidad: ese eterno presente en el que “la vida no tiene sentido [y en el] que lo absoluto y final en que consiste la recompensa por vivir escapan siempre a nuestra comprensión”.⁶

A través de la expresión de una experiencia interior, Piñera profundiza en una crisis de la cultura universal debido a que “el elemento esencial del mundo exterior queda reducido a un flujo incesante y todos sus fugaces, fragmentarios y contradictorios momentos quedan incorporados a nuestra vida interior”,⁷ dice David Frisby, a propósito de Simmel. Las subjetividades piñerianas, como se verá, no son plenamente identificables en razón de una fragmentariedad que impide la síntesis de sus atributos.

Para emprender el análisis de esta insólita cuentística consideramos central el abordaje espacio-temporal como pauta de la configuración de un universo concéntrico y repetitivo.⁸ Para ello es imprescindible ubicar asimismo al ser y su quehacer en este mundo. Como dice Bajtín: la forma y el contenido de la obra “determina[n] también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura”.⁹ Este ser, como se verá, sólo podrá escapar a la lógica carcelaria por la vía del *eros* de la imaginación, tal como lo entiende Georges Bataille cuando señala que el lenguaje de la poesía es análogo a un suicidio, es decir, que la literatura tiene como finalidad recobrar la felicidad perdida.¹⁰

⁵ *Ibid.*, p. 479.

⁶ Georg Simmel citado por David Frisby, *Fragmentos de la modernidad*, Madrid, Visor, 1992, p. 89.

⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁸ Dice Arrufat: “Con pareja indiferencia su ordenamiento temporal lo mismo adelantaba que atrasaba. La sucesión para él [...] formaba parte del reino de la voluntad o del reino del deseo. El tiempo era, en gran medida, ejercicio de su anhelo imaginativo”, Antón Arrufat, *Virgilio Piñera entre él y yo*, La Habana, Unión, 2012, p. 41.

⁹ Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *id.*, *Teoría y estética de la novela* [n. 4], p. 283.

¹⁰ Georges Bataille, “La pura felicidad”, en *id.*, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, p. 388.

II. La precariedad del mundo y sus seres

UNA de las características que primero nota el lector del cuento piñeriano radica en el tratamiento abstracto del espacio; inorganicidad que asimismo caracteriza a los personajes, a quienes difícilmente se les puede ubicar psíquica o culturalmente. Se trata de seres aleatorios que yacen sobre un mundo en el que ejecutan acciones automatizadas. En estas narraciones se prescinde a su vez de concreción espacial: costumbres o arquitecturas que remitan a una época específica están prácticamente ausentes. “El conflicto”, ese magistral relato inaugural de Piñera de 1942 toma lugar en una cárcel y un patíbulo, como si se tratase de cualesquier cárcel y patíbulo. A Teodoro, el personaje principal, “lo fusilarían la semana venidera [...] ante el caso particular de su próxima ejecución no cabía alterarse o conmovirse o hacer de ella un centro de universal atracción, ya que estas ejecuciones se sucedían en el tiempo y el espacio con la misma regularidad con que el día sucede a la noche o la piel herida la salida de la sangre”.¹¹ Sobre Teodoro no se concede información ni de su procedencia ni de su memoria cultural. Además su vida se rige por la lógica de una sucesión inalterable. De este modo “el espacio funge como una prolongación, casi como una *explicación* del personaje [E]ntre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación”.¹²

Teodoro, entonces, sabe que será fusilado, pero se desconoce qué crimen ha cometido; se ignora por qué ha llegado a la cárcel. Lo único que se informa al lector es que su mujer es Luisa, la hija del director de penales. Teodoro sólo es un preso más, un eslabón del engranaje de la sucesión; y lo que le diferencia del pelotón de fusilamiento, de Luisa o de su suegro, e incluso del sacerdote que lo confiesa, es su determinación para jugar con un imposible: detener el tiempo “en su punto de máxima saturación”, es decir, desafiar la sucesión con la que “el chino fusilado el día anterior a miles de leguas, y el alemán, sacrificado el año anterior, y todos los hombres fusilados hasta ese momento, morían con esa misma igualdad que

¹¹ Cito por la edición de Virgilio Piñera, *Cuentos completos*, La Habana, Letras Cubanas, 2012, p. 90. En adelante las citas a los cuentos irán en el cuerpo del texto. Como información adicional, la editorial Lectorum ha encabezado la publicación de algunas de las obras de Piñera en México, entre las que destacan sus cuentos, cf. Virgilio Piñera, *Cuentos fríos*, México, Lectorum, 2006.

¹² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 2008, p. 79.

muestran dos frescas salchichas gracias a la insensibilidad de un engranaje correctísimo” (p. 90).

Los narradores-protagonistas de otros relatos como “El álbum” (1944), “El infierno” (1946), “La montaña” (1957) y “El que vino a salvarme” (1967), carecen incluso de nombre propio, por lo que la negativa a la denominación de atributos enfatiza sus identidades desdibujadas. Los personajes describen una experiencia subjetiva en el presente de la narración, muchas veces repetitiva como el protagonista de “La montaña”, quien repentinamente decide engullir diariamente un pedazo de montaña sin aparente motivo; o el de “El álbum”, de quien sólo sabemos que ha alquilado una habitación en una casa de huéspedes y rápidamente se mimetiza en la demanda colectiva de presenciar, durante meses, la exhibición de un álbum fotográfico.

Alberto Garrandés ha señalado sobre algunos cuentos de Piñera que “el yo no perdió todos sus atributos, aunque las intimidades que nos es dado contemplar suelen desdibujarse, son precarias”.¹³ Lo que distingue a estos protagonistas es que le expresan directamente al lector su extrañamiento del mundo, a diferencia de sus congéneres que se integran a la lógica planteada, o al menos les parece “normalizada”. De ahí el origen vocal de estas narraciones, caracterizadas por la focalización en la conciencia de narradores-personajes, quienes informan directamente sobre su resistencia al entorno. Sólo la conjetura y las posibilidades de la imaginación permiten atisbar en estos personajes ciertos atributos. Teodoro de “El conflicto” exhibe una recurrente “rareza”, por el hecho de afeerrarse a burlar el instante preciso de su fusilamiento. El personaje de “La montaña” decide masticar el relieve de su entorno natural, mientras que el de “El que vino a salvarme” se empeña en saber el momento exacto de su muerte.

III. La sucesión y la ruptura entre tiempo interior y tiempo exterior

“**E**L conflicto” se conforma de cuatro secciones: “I. Preludio”, “II. Transmutación”, “III. Interludio” y “IV. Fusilamiento”. En todas, el espacio es una cárcel, excepto en el “Interludio”, que transcurre

¹³ Alberto Garrandés, “Textos capsulares”, *La Gaceta de Cuba* (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), núm. 4 (julio-agosto de 2012), p. 11.

en el departamento donde residen Teodoro y su esposa Luisa. Los segmentos narrativos son temporalmente simultáneos o, dicho de otro modo, variaciones sobre un mismo hecho. Tanto la cárcel como el departamento se refieren mutuamente, ya que aquélla metafóricamente define el hogar de Teodoro como una celda.

Luisa, esposa de Teodoro, le ha ofrecido ayudarlo a escapar de la cárcel, por ser ella hija del administrador de penales. Ante esta petición Teodoro exclama únicamente “¡No, nunca, no!” (p. 91). Se niega a huir, se ovilla en su frazada, decidiéndose mejor por la reflexión filosófica: eludir la sucesión temporal, “saturar” el tiempo y conseguir así la contención de un instante. Morir le resulta secundario; su interés radica en salvar su alma y “la del mundo entero” (p. 99) y así anticipar una revelación universal: la libertad. Su cuerpo le parece prescindible (p. 109); lo sustancial es realizar su fusilamiento “que quedará detenido en su punto de máxima saturación” (*ibid.*). “La no ingestión del desayuno nada detendría porque contra dicha lógica se oponía una tiránica voluntad de poder” (p. 95).¹⁴

El segundo apartado, “Transmutación”, y el último, “Fusilamiento”, funcionan como espejo: el mismo principio les gobierna. Los lugares no se modifican —el patíbulo de la cárcel—, las acciones tampoco, exceptuando la conversación que sostienen Teodoro y el oficial, su verdugo; diálogo que varía en función de “realizar lo ineluctable” o por el contrario, dejar sin realizar “lo ineluctable”. Mientras que en el primero Teodoro le insiste al oficial que el objetivo es “impedir la realización del suceso” (p. 98), en el segundo Teodoro le ordena realizar los sucesos “sin dejar uno irrealizado”, y así rechazar “la presencia de lo ineluctable” (p. 108). Pero un segmento antes, en el “Interludio”, Teodoro aparece en su casa, aterrorizado ante la experiencia de permanecer detenido en el tiempo (p. 105). El “Interludio”, inferimos, toma lugar simultáneamente a lo que ocurre en la cárcel. La sobreposición de los hechos se incorpora a una composición lúdica, a través de la cual el narrador busca desplegar una metadiscursividad, o clave de lectura del cuento, como el hecho de revelar, a través de autorreferencias y repeticiones espaciotemporales, una vida regida por la aplastante ley de un destino aciago.

¹⁴ Sobre este relato se ha señalado: “Estar en el tiempo, para el protagonista, es algo más que un fenómeno fechable: es enfrentarse a una angustia disyuntiva que rebasa las abstracciones y conceptos, a través de los cuales identificamos al tiempo”, Alberto Abreu Arcia, *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*, La Habana, Unión, 2002, p. 44.

Tal composición le ofrece al lector una paradoja: plantear dos caras de un mismo problema que en lo formal parecieran contradecirse, cuando en realidad sólo enfatizan la fragmentariedad del mundo narrado, mundo que es inexorable e incognoscible, en el sentido en que la síntesis u ordenación mental, por decirlo en términos kantianos, no es posible. Hacia el final del relato, el personaje plantea que la saturación corre el riesgo de convertirse en la “imagen espantosa de un hombre que en mitad de un camino se contempla, retrocediendo en su avance y avanzando en su retroceso...” (p. 109), tal como le sucede a Teodoro en el “Interludio”. Detener un punto en su máxima saturación equivaldría “no [a] un suceso que se realiza sino [a] una duración que se enamora” (p. 101): el privilegio de abandonarse en la belleza, como puede ser “la conquista de las brillantes plumas del loro” (p. 100).

El narrador incurre así en una perspectiva ontológica del tiempo que escinde la capacidad sintética de la narración, eso que Ricoeur ha definido como lo que “contribuye a unir lo que la especulación desune”.¹⁵ “El conflicto” no compendia el binarismo irreconciliable entre el tiempo psicológico (agustiniano) y el tiempo aristotélico o del mundo, debido a que la experimentación temporal descoloca al sujeto respecto de las convenciones sobre el tiempo (kantiano). Esta escisión de la temporalidad y del conocimiento, es decir, la crisis de representación, se convertirá en un *leitmotiv* de numerosos relatos del autor de *La carne de René* (1952).

Abreu Arcia señala que “la descronologización del relato, mediante la repetición, implica, por una parte, la abolición de la lógica de lo temporal y, por otra, su profundización existencial”.¹⁶ Aquí la conciencia no es depositaria de memoria, ni tampoco fuente de conocimiento o aprehensión del mundo. Lo que le queda a Teodoro es sujetarse al tiempo del instante —atrapar la “viscosa lamprea” (p. 110)— con el único objetivo de experimentar la belleza, el placer, la sensorialidad, eso que Bataille denomina el “goce”.

De la realización o no realización del suceso nos remite este juguetón narrador a una problemática de segundo nivel: Teodoro se empeña en separar el poder inquebrantable de la ley de la suspensión del suceso “fusilamiento” en su punto de máxima saturación.

¹⁵ Al respecto nos remitimos al trabajo de Ricoeur sobre el tiempo agustiniano o psicológico y el tiempo cosmológico o aristotélico, cf. el capítulo “Tiempo del alma y tiempo del mundo”, en Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III*, México, Siglo XXI, 1996, pp. 643-661.

¹⁶ Abreu Arcia, *Virgilio Piñera: un hombre, una isla* [n. 14], p. 46.

Se trata de otro juego: separar dos componentes de un sistema axiomático en el contexto de un mundo donde la justicia ha sido abandonada por los dioses. La sucesión temporal aquí es engañosamente aristotélica. Más bien, como en Kafka, es constitutiva de la voluntad colectiva o ley. La sucesión diluye la identidad, hace prescindible la existencia porque lo que se manifiesta no es el genio del hombre frente a los dioses,¹⁷ sino el esclavo de la normatividad social. La conciencia sin memoria que se despliega a lo largo del relato es, al menos, conciencia crítica de lo inhabitable y expresión de una subjetividad fragmentada.

La justicia no es responsabilidad divina, la justicia es la de las cosas y las leyes como son. Tanto el héroe trágico como el antihéroe piñeriano obedecen, cual protagonistas de un destino aciago, a leyes externas en las que paradójicamente están implicados por el hecho de heredar el mundo y la culpa que les ha condenado. Este mundo y estas leyes son aparentemente abstractos, ya que obedecen al reino de una colectividad a la que estos culpables pertenecen. Teodoro no es cautivo de un espacio en el que participe de su ritmo y se solace armoniosamente con él; es habitante marginal de un mundo al que está atado por herencia. Bien ha señalado Reinaldo Laddaga que las estéticas de Piñera, Juan Rodolfo Wilcock y Felisberto Hernández son discursos de “una apatía secretamente atormentada” que prefieren el balbuceo a la comparecencia de un origen; que prefieren el placer “indigente” a testimoniar una matriz fundacional.¹⁸ La desgracia y soledad de estos personajes, su condición insular, es una característica que distingue a la literatura moderna legada por un poeta sumamente admirado por Piñera: Charles Baudelaire. El cubano emprende así la búsqueda tras “el extravío de la aureola”, una de las expresiones más emblemáticas sobre la pérdida de referentes fundacionales y la imposibilidad de la salvación.

Hasta aquí es posible aducir que Piñera logra convertir la soledad individual de Teodoro en un yo universal o, como le señalaría su amigo argentino Alfonso Fernández de Obieta: “El conflicto” es de una “metafísica irrefutable”.¹⁹ Se trataría de una pregunta

¹⁷ Benjamin señala que lo sublime de la tragedia griega radica en el nacimiento del genio en un hombre pagano que ha advertido a sus dioses que es mejor que ellos, *cf.* Benjamin, “Destino y carácter” [n. 3], p. 134.

¹⁸ Reinaldo Laddaga, *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000, p. 21.

¹⁹ Carta de Adolfo Fernández de Obieta a Virgilio Piñera, Buenos Aires, agosto de 1942, en Roberto Pérez León, pról., *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta: correspondencia 1932-1978*, La Habana, Unión, 2012, p. 41.

por el ser y su existencia, como distanciamiento del mundo que le aprisiona.²⁰

La vía de salvación que le queda al personaje es el desafío lúdico del mundo a través de las posibilidades. La posibilidad equivale aquí al don que la conciencia narrada posee para desplegar una composición lúdica del relato. Esta conciencia narrada se solaza en el deseo de aprehender la auténtica vitalidad que no se encuentra en el mundo sino en el sí.

“El que vino a salvarme” (1967), escrito más de veinte años después de “El conflicto”, reincide en la preocupación por el cálculo minucioso del tiempo: el narrador-protagonista desea averiguar la hora exacta en la que le llegará la muerte. Como Teodoro, busca mediar entre el tiempo “exterior” o de la sucesión enajenante, y el tiempo “interior” o de la libertad. De este narrador-protagonista sólo sabemos que, después de presenciar el asesinato de un hombre en los sanitarios de un cine, se obsesiona con tener la misma suerte de ese que llama un “ajusticiado”. La “justicia irregular” como él mismo la designa: la de asesinar por venganza, se introyecta en su deseo de conocer el tiempo de su final. No se tratará entonces, de una justicia otorgada por las euménides —motivo sobre el que Piñera elabora en su importante e inaugural poema *Las furias*.²¹ El segundero (la cronicidad) será su justicia regular, mientras que el deseo de conocer su final, la justicia irregular. El personaje quiere vengar su vitalidad, procurando ir tras los retazos de su identidad para asistir a una suerte de intratemporalidad,²² un hecho que se atisba apenas en el delirio final de su lecho de muerte, cuando confunde los rostros de un extraño y el de su padre en una fotografía y, posteriormente, a través del espejo “advierde la presencia de un joven” (p. 252) —¿acaso él mismo?— que le hunde una navaja en

²⁰ Como los existencialistas, Piñera pregunta por el ser, pues de lo que se trata es de resolver un problema metafísico no abstracto, sino subjetivo. Camus, contemporáneo de Piñera, habría dicho en 1942 que “en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño”, Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Alianza/Losada, 1997, p. 18.

²¹ Algunos versos de *Las furias* dicen: “Solicito las furias / que por la noche olvidan / la feroz existencia del recuerdo / y este remordimiento de morirnos / con la cuerda de mimbre del pecado”, en Virgilio Piñera, *La vida entera*, México, Lectorum, 2012, p. 71.

²² Dice Ricoeur: “la intratemporalidad, o el ser-‘en’-el-tiempo, manifiesta rasgos irreductibles a la representación del tiempo lineal [...] Ser-‘en’-el-tiempo es, ante todo, contar con el tiempo y, en consecuencia, calcular. Pero debemos recurrir a la medida, precisamente, porque contamos con el tiempo y hacemos cálculos; no a la inversa”, capítulo “La triple ‘mimesis’”, en Paul Ricoeur, *Tiempo y narración 1*, México, Siglo xxi, 1995, p. 127.

la yugular. La revelación no está dada en función de una historia personal o de una narrativa del propio tiempo lineal. La identidad fragmentada permanece hasta el final y sólo la imaginación ficcional, eso que el narrador designa como linde entre lo “irreal y “real”, personifica su libertad (*ibid.*).

IV. La resistencia al entorno

EN el brevísimo relato “La montaña”, de 1957, se hace patente también una resistencia al entorno. El narrador-protagonista decide devorarse, poco a poco, una montaña de mil metros de altura, deglutirla por el resto de sus días para trastornar el espacio, aunque los demás atribuyan la pérdida de “redondez y altura” a “trastornos geológicos” (p. 155). Su tragedia —nos confiesa— estriba en que no se le reconocerá su colosal empresa, aunque él esté seguro de ejecutarla por el resto de sus días: es la única alternativa que tiene para manifestar una insatisfacción de bajo perfil. Comerse la montaña es un acto menudo, repetitivo, diario, casi invisible y sin desenlace. A nadie ha comunicado su proeza, excepto al lector; tan sólo regresa a “casa con el cuerpo molido y con las mandíbulas deshechas” (*ibid.*), pues si le dijera a su “vecino de seguro que reiría a carcajadas o [lo] tomaría por loco” (*ibid.*). Solitario y “enloquecido”, el personaje ha escogido esta prueba definitiva: establecer una relación de deglución con un entorno que de antemano sabe indomable. Su mandato no logra quebrantar su aislamiento, por el contrario, le acentúa su silenciosa locura.

En este punto es pertinente preguntarse qué relación tienen tales narraciones con el espacio geocultural del autor y cuál es la crítica cultural que subyace a dichas estrategias compositivas. Algunos párrafos de las memorias de Piñera brindan luz al respecto. El autor llama la “Nada por defecto” al exceso de chatadura, de inactividad y ausencia de tradición: una propensión propia del trópico —piensa Piñera— que se define por la morfología de su naturaleza, eso que reduce a las personas a ser como la “vaca” o el “lagarto”, es decir, un “pasivo de la Nada”.²³ Por el contrario —comenta—, las culturas europeas se caracterizan por una

²³ Virgilio Piñera, “La vida tal cual”, *Unión* (La Habana), año III, núm. 10 (abril-mayo-junio de 1990), en DE: <<http://www.lajiribilla.cu/2002/nro66agosto2002.html>>. Consultada el 22-XII-2015.

“Nada por exceso”: una sobreabundancia de historia, de tradición y de “choque de posiciones”.

Esa Nada, surgida de ella misma, tan física como el *nadasol* que calentaba a nuestro pueblo de ese entonces, como las *nadacasas*, el *nadaruido*, la *nadahistoria*... nos llevaba ineluctablemente hacia la morfología de la vaca o del lagarto. A esto se llama el “pasivo” de la Nada, y al cual no corresponde “activo” alguno.²⁴

Piñera menciona la inestabilidad política de la Isla, así como su endeble e irrisoria condición geográfica, históricamente “provinciana”. Conduce su argumento hacia una especie de exhortación sobre la necesidad de establecer condiciones para suscitar el autoconocimiento, en la medida en que la imitación y la importación de conocimiento europeo impiden a la Isla trascender su carácter irrisorio en el mapa de la historia universal.²⁵

Luz Aurora Pimentel asegura que todo espacio “deviene espacio de representación en el momento en que los personajes o el propio narrador confrontan su estatus ideológico o de poder para dotarlo de nuevas atribuciones, nuevas significaciones y/o nuevas funciones”.²⁶ El espacio se vive y experimenta, pero también se imagina, se apropia y modifica. Piñera redimensiona su “nada” en una figuración austera del espacio-tiempo, así como en una ruptura entre la interioridad y el mundo que, como se verá a continuación, se transforma en revelación de vicios y costumbres que acentúan el confinamiento negativo de la cultura insular.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Al respecto es interesante revisar su ponderación sobre la literatura nacional, publicada en el segundo número de *Ciclón* (1955-1959), revista que funda con José Rodríguez Feo. “¿Para quién escribe x? Pues escribe para un grupo de amigos que, en justa reciprocidad, escriben para x. Mas ello no resultaría fatalmente estéril si como, por ejemplo, en el caso de Kafka, él escribía algo que no era escrito para sus amigos pero que leía a sus amigos [...] Ahora bien, en el caso de x ese “algo” se ha concebido, si no expresamente, tácitamente, para que funcione en un medio preparado al efecto. Es decir, que la obra de x, aparte de sus innegables virtudes formales —elegancia, fluidez, frases diamantinas— no se religa en absoluto con ningún tipo de realidad: en ningún momento comprobamos que la ornamentación esté en sus escritos en función de algo más que mero adorno”, Virgilio Piñera, “Cuba y la literatura”, *Ciclón* (La Habana), vol. 1, núm. 2 (marzo de 1955), p. 54. A lo largo de su argumentación Piñera busca que el lector reflexione que para posibilitar el surgimiento de una tradición cubana, en este caso la literaria, es imprescindible entregarse por entero a la reelaboración de lo propio, es decir al autoconocimiento, eso que en otro momento del artículo llama “el choque de las pasiones”, *ibid.*, p. 52.

²⁶ Luz Aurora Pimentel, “Modos de representación del espacio”, en *id.*, *Constelaciones 1. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*, México, UNAM, 2012, p. 186.

V. El juego de máscaras y la imaginación

REVISEMOS ahora la crítica que el cuento “El álbum” elabora respecto de ciertas formas de socialidad específicamente cubanas, procurando contribuir a la comprensión de esa “Nada por exceso”.

Se trata de un relato de 1944 narrado en primera persona. La historia transcurre únicamente en el interior de una casa de huéspedes. El espacio, en primera instancia, es concéntrico, sobre todo si se atiende que todo intento de salida por parte del narrador-protagonista se frustra, debido a las demandas que le impone el resto de los ocupantes.

La historia cuenta: “la casa de huéspedes era un hervidero” (p. 49). El portero había avisado a los inquilinos que por la tarde la dueña o “dama de carnes opulentas”, “enseñaría su álbum de fotografías” (*ibid.*). El portero, que “tenía perfectamente organizado un negocio con los asientos alrededor de la dama [...] iba de puerta en puerta proponiendo los puestos más estratégicos” (*ibid.*). El narrador-protagonista, de quien sólo se sabe que recién se ha instalado en dicha casa e iniciaría esa misma tarde un nuevo empleo como “lector de un rico anciano ciego” (p. 50), se ve gradualmente sumergido en la urgencia colectiva de ver el álbum, no sin manifestar una resistencia silenciosa. El narrador no quiere arriesgar su nuevo trabajo. A la invitación del portero responde que se encuentra con el tiempo justo para presentarse ante su nuevo empleador. Consternado, el portero le dice: “Nadie piensa aquí en ir al trabajo [...] Todas las actividades quedan suspendidas cuando ella anuncia una de sus exhibiciones” (p. 51). Esta suerte de huésped marginal, que expresa su extrañeza ante el desmesurado interés colectivo por presenciar la exhibición, será finalmente liberado de la exhortación y monólogo del portero, para después ser sometido al monólogo de su vecina, una mulata llamada Minerva. El protagonista no tiene más alternativa que abandonarse al curso de los acontecimientos por lo que se frustra todo intento por cumplir sus responsabilidades. Minerva, portadora de un discurso marginal, y no la dueña de la casa, es quien decididamente lo sujeta y lo hace pasivo, ya que el protagonista que primero es cautivo de Minerva, lo será después de la exhibición del álbum de “la dama de carnes opulentas” (p. 49). El protagonista resiste a las accidentadas exhortaciones del portero y al monólogo de Minerva; resiste para poder continuar con sus responsabilidades, aunque finalmente cede a la dinámica colectiva.

El monólogo de Minerva es una especie de versión marginal del álbum “oficial”, mientras que la exhibición de fotografías —que igualmente constituye un monólogo— refiere al mundo reputado, ordenado y refinado. El relato entonces, se desplaza entre lo marginal y lo prestigioso, sin que por ello se trastorne la enajenación de la voluntad en el protagonista: la yuxtaposición de estos dos mundos no trastorna el destino al que colectivamente se le ha sometido. La única diferencia entre ellos radica en que, tanto la breve exhortación del portero como el largo monólogo de Minerva sobre las desgracias de su vida, se caracterizan por un modo de enunciación desordenado, propio de ese “relajamiento de todos los vínculos y coyunturas que les dan a las cosas un aspecto articulado, una digna integridad”, como apunta Jorge Mañach sobre el “choteo” y los modos cotidianos de expresión en el cubano.²⁷ “¿Y usted sabe ya lo del álbum? —le dice Minerva al protagonista. Mire, ese sinvergüenza de portero es un chantajista. Su hija, hace un año que se fue con el nevero. ¡Quién me iba a decir que Alfonso se mataría!... ¿Y le gustaría ver el álbum?” (p. 55).

Enrique del Risco ha señalado sobre este cuento que el discurso de Minerva no es menos legítimo que el de la “dama de carnes opulentas”. Pero mientras Minerva

apenas puede transmitírselo a aquél a quien consiga atrapar, el discurso de la dueña del álbum, siendo más ajeno a la mayoría de los que asisten a su presentación, consigue que la felicidad de éstos sea [...] absoluta [...] El provincianismo, el ansia ávida de “lo otro”, la “nada por defecto” y, por supuesto, el ser la dueña de la casa de huéspedes, es lo que le permite a la propietaria del álbum asumir el papel central del que disfruta.²⁸

Por otra parte, el freno del tiempo presenta en este relato una serie de paradojas que profundizan en este destino a la “nada”. Durante la exhibición del álbum el narrador es sometido a una especie de presentificación del tiempo: la exhibición de fotografías se prolonga durante ocho meses. Como había advertido el narrador: “Se engañaría quien creyese que la exhibición duraba media hora o una

²⁷ Jorge Mañach, “Indagación del choteo”, en William Luis, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Caribe: Cuba, Puerto Rico, República Dominicana*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 513.

²⁸ Enrique del Risco, “Violencias de la geografía: nación e ideología en Virgilio Piñera”, *La Habana Elegante* (sección Café París), verano de 2000, en DE: <<http://www.habanaelegante.com/Summer2000/Cafe.htm>>. Consultada el 22-VII-2005.

hora a lo sumo. En modo alguno: a veces tomaba días enteros [...] Por ejemplo, si la dama mostraba aquella foto en la que aparecía vestida de blanco, paseando a la luz de la luna por las ruinas del Coliseo, durante su viaje a Italia en 1912, con toda seguridad este episodio consumiría un tiempo de tres días con sus respectivas noches” (p. 50). Si en un principio el tiempo del discurso es concordante con la historia, al comenzar la exhibición el tiempo de la historia se prolonga, mientras que el del discurso se apresura y sin embargo, la escasez de acciones lo ralentiza, lo “encapsula” en un presente que se prolonga ocho meses. Las acciones en esta parte del relato quedan reducidas a observar el álbum —en el caso de los huéspedes—, y a describir una fotografía —en el caso de la anfitriona. Es decir, se ralentiza por una suerte de “pausa descriptiva”, tal como se designa en narratología.²⁹

El tiempo, afirma Paul Ricoeur a propósito de Aristóteles, es algo constitutivo del movimiento. El movimiento de la naturaleza, el antes y el después, no sería posible sin el tiempo.³⁰ ¿Qué hacen estos seres piñerianos sino limitarse a escuchar y observar? De pronto defecan y comen para subsistir, pero sin que sus vidas se modifiquen ni transcurran como sucede fuera de la casa. Observan y admiran voluntaria y pasivamente, sin que les preocupe la enajenación de sus vidas. Sin moverse transcurren varios meses, por lo que se percibe un tiempo congelado en tanto movimiento.

El protagonista de “El álbum”, aunque marginal y en resistencia, termina siendo víctima de un destino al que, paradójicamente, se ha dejado sujetar. Para ilustrar esto valga citar unas palabras del protagonista del microrrelato “El infierno”: “¿quién renuncia a una querida costumbre?” (p. 76). El infierno —espacio metafórico— es esa angustia que de niños comienza con “el nombre del diablo puesto en la boca de nuestros padres” (*ibid.*), y con el paso de los años se transforma en aquella que “nos ponemos a describir” (*ibid.*). Con el tiempo los temores se convierten en una prisión, y aunque pasen “mil años” la querida costumbre nos seguirá sometiendo a su servicio. Similar al filme de Luis Buñuel *El ángel exterminador*,³¹ en “El álbum” los espectadores están igualmente posibilitados para abandonar el lugar, pero prefieren autodegradarse en algo que conciben “familiar” y además prestigioso.

²⁹ Cf. Pimentel, *El relato en perspectiva* [n. 12], p. 48.

³⁰ Cf. Ricoeur, “Tiempo del alma y tiempo del mundo” [n. 15].

³¹ Filme de Luis Buñuel de 1962, en el que los invitados a una opulenta cena no pueden salir del lugar, aunque no tengan impedimento para hacerlo.

El relato a su vez revela las claves de su lectura, una metadis-cursividad que se hace manifiesta en una puerta falsa que aparece en la fotografía de la anfitriona:

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

Lo que en este punto de la historia se busca develar es una ilusión: la “copia falsa” o la vida que se consume al interior de la casa de huéspedes, cuando es afuera donde la vida es una posibilidad, una elección.

Recuérdese la misteriosa aparición de “la mujer de piedra”, ésa que como los demás huéspedes asiste a la exhibición del álbum, pero antes le suplica al protagonista que le ceda su valioso asiento por el hecho de contar con cinco meses de vida en razón de su inminente osificación. Y efectivamente, “la dama de piedra murió a los cinco meses justos de haberse iniciado la sesión” (p. 62). El tiempo así transcurre frente a la exhibición de un acontecimiento ajeno, pero que catárticamente se desea por reputado. El tiempo transcurre y fosiliza el cuerpo; enajena la vitalidad por las pautas que impone el colectivo. Se trata de un tiempo que pautas el destino, una ontología insular exógenamente dependiente.

Piñera se desplaza así entre las formas cotidianas de interacción y la proyección colectiva de lo nacional. Para el escritor de *Pequeñas maniobras* (1963) la imitación ajena representaba un síntoma de levedad. Por ello es más íntimo y marginal el monólogo de la mulata Minerva, mientras que la exhibición “oficial” toma lugar del otro lado del proscenio.

En la vida diaria —dice Piñera sobre su obra de teatro *El trac*— lo que esencialmente hace todo hombre es desempeñar un papel [...] pero con raras excepciones, saben que están actuando. Y al no saberlo, uno está en la coyuntura de convertirse en una mera cosa, es decir se cosifica.³²

³² Virgilio Piñera, “Se habla mucho...”, *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* (La Habana), núm. 165 (octubre-diciembre de 2012), p. 58.

Piñera considera que el hombre (y la nación) debe saber que está parado en el teatro de la vida y que “desempeñar un papel en la vida equivale a jugar”.³³ El destino es una máscara reificadora: la vieja costumbre de la que habla el narrador de “El infierno”, y ante la que se deja extraviar porque la apabullante y monótona ritualidad encadena la vida a la sucesión. El teatro (la máscara) —considera Piñera a propósito de su vocación dramaturgica— debe brindar la posibilidad de adoptar una posición activa, a diferencia de la pasiva “Nada por defecto”. La realización del ser humano es un modo de jugar —tras proscenio— “a ser otro a través de sí mismo”,³⁴ y así derribar los muros de una sociedad que sobrevive entre costumbres prefabricadas.

En “El conflicto” la metadiscursividad se lee desde otro ángulo. Teodoro sería fusilado y el sacrificio del cuerpo le significaría “un factor secundario” (p. 98); lo relevante radicaría en que con el “método demoníaco de detenerlo todo [Teodoro] acaba por detener la vida. Si —le dice su verdugo a Teodoro—, detiene usted desde el beso a la amada hasta el ligero movimiento de una mano que toma la brillante pluma del loro” (pp.100-101). El propósito de Teodoro es llevar la reflexión a la libertad, una experiencia que no le es concedida al menos físicamente, pero sí en el acto de imaginar. De ahí que Teodoro emprenda un ejercicio de convencimiento que atraviesa tanto al sacerdote que lo confiesa, como a su verdugo. Había esperado convencer a aquél sobre la “realidad del punto de máxima saturación a través del desplome de su cuerpo” (p. 95), pero pronto descubre que en el confesor tan sólo habita “un sacerdote mecánico, que recitaba un disco, exactamente igual al desesperante rruiseñor mecánico poseído por cierto emperador de China” (*ibid.*). En el cuento de Hans Christian Andersen, “El rruiseñor”, el canto de un majestuoso pájaro artificial, fabricado con ingenio relojero, lleva al lecho de muerte al emperador de China, quien había desterrado a su verdadero rruiseñor, traído de entre los bosques. Sólo el canto maravilloso del verdadero pájaro le devuelve la vida a su amo. Lo que “El conflicto” profundiza, a través del intertexto con el relato de Andersen, es que la vida sometida al designio y el poder humano, la vida artificial propia de la cultura —y de la modernidad a su vez— es una imitación de la vida, o mejor dicho, es muerte abúlica. Sólo la desnuda belleza de las cosas —su autenticidad— es la vida

³³ *Ibid.*, pp. 58-59.

³⁴ *Ibid.*, p. 59.

en pureza; una vida que se ha liberado de la sucesión y pertenece a la “duración que se enamora”, es decir, a esa posibilidad de atrapar y solazarse en un instante.

A propósito de las reflexiones que hemos elaborado sobre el tiempo y el *eros* de la imaginación en estos relatos, Paul Ricoeur señala, junto a Victor Goldschmidt, que el placer “escapa a cualquier movimiento y a cualquier génesis, constituye un todo concluso que no puede ser más que una producción instantánea; la sensación, igualmente, se produce de un solo golpe; con mayor razón, la vida feliz que nos sustrae a las vicisitudes de la fortuna”.³⁵ El metadiscurso funciona así como fábula que reflexiona —activamente y frente a la pasividad del mundo— sobre la posibilidad de la ficción para deleitarse en la vida: el *eros* que se experimenta fuera del tiempo y del espacio de lo real-concreto. La “felicidad” equivale aquí a una suerte de instantánea, porque el lenguaje de la narración o el de la poesía, dice Bataille, sólo expresa “el efecto del dolor”.³⁶ La necesidad que sujeta al ser a la lógica del suceder. El lenguaje, dice este pensador francés, “tiene como objeto la acción, cuyo fin es *recobrar* la felicidad perdida, pero la acción no puede alcanzarla por sí misma”.³⁷ La conjetura, eso que compositivamente se devela en las posibilidades de la imaginación ficcional, es equivalente al anhelo de recobrar la pureza y abolir la esclavitud a la “escandalosa y monótona cronicidad”. Teodoro conjetura sobre las posibilidades de detener la sucesión, empleando también para tal empresa un metadiscurso —como el del sacerdote y su intertexto con el ruiseñor.

Arrufat ha dicho sobre Piñera que

en el esfuerzo de la imaginación, en su apuesta infatigable por abolir lo adverso de la realidad, se encuentra una parte del origen de sus narraciones. La imaginación se toma su desquite de la vida, de la vida que el hombre no ha podido vivir. A su vez, este ejercicio vindicativo de la imaginación tiene sus dichas, sus torturas y sus llamas.³⁸

La imaginación ficcional así, abre paso al genio o “carácter”, esa “visión [...] liberadora bajo todas las formas”,³⁹ como dice Benjamin, que permite a fin de cuentas integrar el sí, recuperarlo del

³⁵ En Ricoeur, *Tiempo y narración III* [n. 15], p. 660, n. 25.

³⁶ Bataille, “La pura felicidad” [n. 10], p. 388.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Arrufat, *Virgilio Piñera entre él y yo* [n. 8], p. 47.

³⁹ Benjamin, “Destino y carácter” [n. 3], p. 136.

enajenante suceder y de esa “vida en general que es pérdida constante de soberanía”, como el mismo Piñera advierte en su ensayo “El país del arte” (1947): “dependemos siempre de alguien, algo nos limita y conforma en algo que está fuera de nosotros”.⁴⁰

Dice Bataille: “no es el trabajo —sustento de la razón y de la sucesión—, *sino el juego*, el que tuvo un papel decisivo en la realización de la obra de arte”.⁴¹ El arte no pertenece al reino de la utilidad, sino al del placer, eso que la imaginación eterniza. El mundo de la producción, el mundo donde se satisfacen las necesidades y se ritualizan, el mundo donde las exigencias colectivas se estandarizan, se opone a la soberanía que anhela la poesía. Contemporáneo de Bataille, Piñera reflexiona en este sentido sobre las posibilidades del arte para recobrar la dicha y la vitalidad perdidas; recobrarlas de una sobreabundancia de la Nada que —según Piñera— impide a su nación y a sus sujetos la posibilidad de conocerse a sí mismos, de emerger plenamente en su genuina belleza.

⁴⁰ Virgilio Piñera, *El país del arte*, México, Conaculta, 1994, p. 138.

⁴¹ Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 65.

RESUMEN

El presente trabajo tiene por objeto analizar la configuración de un destino fatal en algunos cuentos de Virgilio Piñera: “El conflicto” (1942), “El álbum” (1944), “La montaña” (1957) y “El que vino a salvarme” (1967). Estos cuentos se caracterizan por la composición de un espacio-tiempo precario y carcelario, ante el cual los personajes principales resisten con frustración. Se trata de un mundo que se subjetiviza como extraño, pero del que no se puede escapar. En compensación, el discurso se desplaza hacia una metadiscursividad que desmascara las ilusiones de dicho mundo y reflexiona en la imaginación como único asidero de autoconocimiento y salvación.

Palabras clave: cuentística piñeriana, espacio, tiempo, autoconocimiento, máscaras.

ABSTRACT

This paper aims to examine the notion of fate in some of Virgilio Piñera’s short stories: “El conflicto” (1942), “El álbum” (1944), “La montaña” (1957), and “El que vino a salvarme” (1967). These stories are characterized by the conformation of a precarious space-time —from which there is no possible escape— in which the main characters struggle with frustration. This world, subjectivized as strange, may never be left behind. However, the discourse uses metafictional resources so as to reflect upon imagination as the sole provider of self-knowledge and redemption.

Key words: Piñerian short stories, space-time, self-knowledge, masks.