

El centenario de Virgilio Piñera en Venecia

Fabiola Cecere

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract In a year during which some of the most leading figures in Latin American literature were celebrated on their centenary of their birth, (Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Octavio Paz), I would like to remember a belated centenary, due to a real 'rebirth' in the cultural and literary Cuban scene. I'm going to propose an excellent Cuban writer, Virgilio Piñera (1912-1979), who became the subject of growing critical and popular attention in recent years. His singular stories – or better still, his whole existential adventure – answer to a deep-rooted obsession with *authenticity*, that insidious zone where each character and situation denude his author and the ghosts tormenting him. His writing, being a continuous paradox, is the instrument through which he wants to fight the trivial and the meaningless. His troublesome literary voice was reconsidered after his death, and his first official centenary, in his native country, was commemorated only three years ago, in 2012.

Keywords Virgilio Piñera. First homage. Cuban literature. Demystification.

La historia de la producción literaria de Virgilio Piñera, con sus constantes introspecciones que dibujan caminos siempre diferentes en el alma de su autor y en el imaginario del lector, es la historia de una escritura que nace de la necesidad de crear – sobre todo para sí mismo – una nueva sensibilidad, destruyendo todo lo que hasta entonces se consideraba respetable.

El panorama literario y editorial italiano ha heredado poco de su obra, sólo la novela *La carne di René* (Il Quadrante Editore, 1988), ahora fuera de catálogo. La circunstancia fue debida sobre todo a la valoración literaria que el mismo Piñera recibió con dificultad en su país en vida.

Los estudios críticos y literarios sobre el autor aumentaron después de su muerte en La Habana en 1979: a finales de los ochenta varios escritores desde la isla se consagraron a una 'operación' de rescate a favor de Virgilio Piñera (Antón Arrufat, el albacea literario de Piñera, Abilio Estévez, Antonio José Ponte, entre otros) que alcanzó tonos oficiales hace tres años, en 2012, cuando la Cuba artística e intelectual homenajeó por primera vez toda la obra del autor a través de conferencias, congresos, lecturas y nuevas ediciones de sus escritos y representaciones de sus piezas teatrales. La reciente reubicación en el canon cubano de Piñera y su primer tardío centenario en la isla explican su voz literaria marginal en vida, considerada problemática por los críticos contemporáneos a él. Y ésta es la razón del homenaje veneciano.

Mi contribución se aleja de las que recuerdan los autores conmemorados hoy, pero quiere poner el acento sobre la obra de un escritor igualmente notable en la historia de la literatura cubana del siglo XX, cuya maestría ha sido reconocida tarde. Virgilio Piñera es el autor del que me ocupó en mi tesis doctoral y aprovecho la ocasión de un congreso sobre 'camino centenarios' para presentar su talento indiscutido aquí en Venecia, donde nadie se ha interesado en él.

La disposición de ánimo de este autor, que a menudo se transformaba en vacilación e indecisión, contribuyó, por lo menos en parte, al fracaso de su recepción pública también al extranjero. En 1964 Piñera se encontraba en Italia negociando la traducción de algunas obras, firmó un contrato con Feltrinelli Editore, pero, después de seis años de demoras, el escritor perdió toda esperanza en ver sus obras editadas en italiano. De hecho todo se quedó en nada y tampoco nuestro país tuvo momentos conmemorativos para leerlo, representarlo, interpretarlo o para demostrar que su obra está viva, continuando su camino, a pesar de ir contra todo lo que se pueda ir.

Mi investigación quiere ser sobre todo esto. A distancia de tres años de su primer centenario oficial en Cuba, lo vuelvo a proponer en Venecia entre otros más conocidos, y espero que este momento no permanezca aislado, reduciendo la distancia entre él y sus lectores italianos. El estudioso Thomas Anderson,¹ que ha dedicado muchas investigaciones a Virgilio Piñera, está convencido que existen traducciones al italiano, que puedan remontar al período de los sesenta de la estancia italiana del cubano y sus pesquisas toman ahora esta dirección.

Virgilio Piñera se dedicó a las artes en todas sus declinaciones: fue poeta, narrador, dramaturgo y ensayista, aislado y aborrecido por buena parte del medio intelectual cubano en el período más próspero de su producción, porque, además de homosexual y ateo, estaba muy lejos de autores canónicos como Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, escapando al mecanicismo simplista que hasta los primeros años de la década del ochenta prevalecía en el ámbito teórico-crítico cubano (Abreu 2002, p. 11) y abrazando ideas políticas poco compartidas, antes y después de la Revolución. Sin embargo, a pesar de su rareza en un campo intelectual predominantemente católico y burgués – no es casualidad que eligiera un exilio voluntario intermitente en Buenos Aires – Virgilio Piñera dio un aporte fundamental y enriquecedor a la literatura cubana en las primeras décadas de su producción, es decir entre 1941, cuando su primer poemario, *Las furias* fue publicado en la revista *Espuela de Plata* dirigida, entre otros, por José Lezama Lima, y 1969 cuando obtuvo el premio Casa de las Américas, otorgado por su pieza

¹ Thomas Anderson es autor de *Everything in its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera* (2006), el primer estudio monográfico sobre el escritor cubano y un excelente documento de crítica sobre los cuentos, las novelas y las piezas teatrales del autor en inglés.

teatral *Dos viejos pánicos* de 1968. En 1969 *La vida entera* fue su último cuaderno de poesía publicado en vida.

A partir de los Sesenta, su exclusión creció poco a poco y sus obras, con el paso de los años, dejaron de imprimirse y representarse, hasta desaparecer de los escenarios y de las antologías de literatura cubana. Debido a su elección sexual y a su condición de escritor ‘no comprometido’ en la política, el amigo Antón Arrufat opinó que Virgilio Piñera sufrió una ‘muerte civil’. En una intervención del Coloquio Internacional sobre Piñera en La Habana en 2012, el mismo Arrufat señaló: «Poco le importó que su persona de escritor fuera puesta en el espacio en blanco de la marginación, y su parte de ciudadano quedara integrada a la vida laboral de su país. [...] Hasta la hora de su muerte estuvo convencido de que la exclusión que padecía y le había sido impuesta, tendría fin». Esto fue verdadero sólo en parte, ya que murió antes de que su rehabilitación se iniciara. Sin embargo, a pesar de la completa oscuridad en la que cayó – y también murió –, Piñera siguió escribiendo con una fuerza oculta siempre renovada, esperando ‘su’ momento. Fue su mayor paradoja: la misma imposibilidad de publicar lo libraba de compromisos literarios y extraliterarios, que ya no comprendía, y en la ‘extraña latitud’ – para citar otra vez a Arrufat (2012) – en que se encontró, se reconocía como realmente era, centrado sólo en su creación literaria y en su fe para ella, porque esto quería comunicar al lector: sólo confiaba en el universo ficticio que se extendía desde su pluma, en la única ventana abierta hacia lo todavía posible, hacia la autenticidad como única elección.

Piñera se entrega totalmente a la escritura, en sus géneros más distintos, y, en su opinión, el artista sólo debería conocer ese camino:

Porque entendámonos, a esa literatura respetuosa le faltan dos cosas sin las cuales no es posible que un escritor sea reputado por tal y que sobreviva: la primera, el respeto de sí mismo y de su propia obra; la segunda, valentía y coraje para arriesgar todo, incluso la propia vida. (Espinosa 2003, p. 100)

Exigiendo ser un escritor auténtico, tiene una postura íntegra frente al hecho literario, de suma honestidad. Escribir – y escribirse – no es un simple ejercicio, sino una intensa vocación que se concretiza en el papel y en los numerosos interrogantes íntimos que ese acto hace surgir y que llevan el rastro de filósofos existencialistas.

En su inconclusa autobiografía, él mismo reconoció las tres gorgonas de su calvario: miseria, homosexualidad y arte. Las consideraba «tres cosas bastante sucias como para no poderse lavar jamás de las mismas» (Piñera 1990b). Cuando Fidel Castro, en 1961, durante su discurso a los intelectuales y artistas de la isla, dijo ‘dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada’, sólo Virgilio Piñera intervino en voz baja y confesó: «Yo

quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo ese miedo pero es todo lo que tengo que decir» (Cabrera Infante 1998, p. 332).

El escritor ya percibía su destino, la 'pavorosa nada' a la que se sentía predestinado. Una 'nada' advertida a la manera de Heidegger que provoca angustia e introspecciones en el hombre, pero, al mismo tiempo, lo lleva hasta un proceso de 're-conocimiento' de sí, de inmersión en su verdadero ser a través de la angustia. Piñera reflexiona mucho sobre el concepto de la Nada, como una dimensión íntima de la cual no puede prescindir como letrado y como hombre de su tiempo, y que se origina de un innato escepticismo y de la conciencia que incertidumbres y amenazas perjudican al individuo en su cotidiano de distintas formas. Es hecho bastante conocido que los años 40, percibidos en su desasosiego sobre todo en Europa por las consecuencias del conflicto mundial, habían sido aniquiladores para todo tipo de arte. Sin embargo, nos interesa en relación con lo que advierte y escribe Virgilio Piñera, porque en una época en que muchos escritores latinoamericanos parecen otorgar a la literatura una función catártica, encontrando en ella compensación y autodefinición, él fue el primero en observar la decadencia de los grandes paradigmas (Abreu 2002, p. 53) y en rechazar el afán de una vida otra o de una segunda naturaleza posible sólo en la ficción.

Por esta razón, el escritor muestra preocupación por problemáticas relacionadas al ser, a las posibilidades que éste va buscando a lo largo de su existencia, a los interrogantes que necesariamente conducen a otras dudas y confusiones. Él siempre escribió con aprensión. No es casualidad que muchos de los *Cuentos fríos* (1956) empiecen con una confesión de miedo o con la conciencia de ser un hombre desdichado:

Siempre tuve un gran miedo: no saber cuándo moriría. (Piñera 2008, «El que vino a salvarme», p. 416)

He preguntado al hombre que me lustra los zapatos si no tenía miedo de sí mismo. (Piñera 2008, «El enemigo», p. 312)

Temo mortalmente a la risa. (Piñera 2004, «La risa», p. 384)

Pues viví, salvo algunas satisfacciones de tono menor, como un miserable. (Piñera 2008, «Cómo viví y cómo morí», p. 209)

Es lamentable, pero no me queda otro remedio que confesarme derrotado: ninguna mujer me ha querido. (Piñera 2008, «Amores de vista», p. 307)

La lectura de los *Cuentos fríos*, publicados por primera vez en Argentina (en la revista dirigida por Borges *Anales de Buenos Aires*), ya puede acercarnos al cosmos de ficción piñeriana que pone su autor en un espacio

crítico y problemático del discurso literario canónico. La ausencia de una teleología de carácter nacional en los escritos marca el punto de divergencia para la obra de Virgilio Piñera que, por eso, muchas veces, encontró puertas cerradas en su país de origen. Para muchos de sus amigos cercanos la biografía explica un poco su literatura. Quizá la relación exacta es inversa, ya que el peso de su perspectiva escritural probablemente fue la condición determinante de su mala existencia. También rechazaba presenciar en la celebraciones oficiales, a defensa de su única fe.

En los cuentos piñerianos el placer de contar, de ampliar los relatos con descripciones y de robarle páginas al silencio está remplazado por una escritura desnuda y compacta. El autor reduce y sintetiza, dejando en el texto sólo el brillo de una idea, de un suceso. Un mensaje breve e intenso, que el lector tendrá que releer y repensar para alcanzarlo. Es una estrategia radicalmente distinta a la de aquellos narradores locuaces, una estrategia cimentada en las antípodas de ese barroco nacional que ejercieron con oficio Alejo Carpentier y José Lezama Lima.

Los textos piñerianos, en cambio, se plasman sobre una aguda ironía y la desproporción de los acontecimientos presentados, entre la ruptura de la lógica y el metaforismo excesivo, propuestos a través de un lenguaje frío y melancólico a la vez. Los cuentos son un ejemplo elocuente. Son 'fríos' porque se limitan a exponer los 'puros hechos', como los define el autor, así como acontecen, con una exposición clara y directa: «la vida no premia ni castiga, no condena ni salva, o para ser más exactos, no alcanza a discernir esas complicadas categorías. Sólo se puede decir que se vive» dice el escritor (Piñera 1956, p. 7). El espacio literario de Piñera es el espacio de lo literal, porque los acontecimientos pierden su fuerza recuperadora, humanizadora, con la que la cultura podría atribuirle un sentido. Todo es artificio, ficción. Y ahí radica su horror, en los hechos puramente literarios.

Léase, por ejemplo, «En el insomnio», un cuento brevísimo en que la lógica del absurdo es llevada a su extremo: es la historia de un hombre que decide matarse por su pérdida de sueño. «El hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido» (Piñera 2008, p. 194), escribe Piñera al final. Una muerte sin sueño es una muerte sin trascendencia, sin metamorfosis y sin posible resurrección. Una muerte que se queda de este otro lado, inmanente y literal. No hay rayos de esperanza ultraterrenal, ni posibilidad que deje entrever un 'algo más' en esta vida. Una perspectiva desmitificadora. Todo lo que ocurre es un hecho, puro, acabado. Además, el protagonista del cuento permanece en una condena que se vuelve eterna – el no poder dormir – afectando así al ámbito del cotidiano.

Un asunto que también encontramos en «El infierno», donde el autor comienza por exponer sucintamente las diversas ideas que el hombre se hace de ese lugar desde la infancia hasta la vejez, para entonces describir el modo en que, tras la muerte y durante un largo milenio de tormentos, el dolor y el sufrimiento se le vuelven rutinarios. Cuando al fin ese hombre

puede abandonar el infierno, el final llega con una pregunta rara: «¿quién renuncia a una querida costumbre?» (Piñera, 2008, p. 195). El espacio del inframundo de castigos se parece a la vida, llena de dificultades y se vuelve cotidiano. Es la negación de toda trascendencia. En su breve ensayo sobre Kafka, Piñera especifica el asunto: el secreto de Kafka reside en que es un literato, es decir construye su credo desde la literatura. Para el escritor cubano sólo existe la verdad literaria cuando los escritores son capaces de crear una «sorpresa por invención», que se podría definir como una imagen literaria inédita capaz de expresar una dimensión ficticia absolutamente ignorada antes. Lo notable es la capacidad imaginativa del autor y su investigación en ella (Arrufat 1980, pp. 116-119).

Virgilio Piñera fue un insólito personaje, un escritor negador y destructor de una tradición literaria marcada por la sobriedad de las buenas costumbres, por eso inventor de manifestaciones siempre escandalosas. Se piensen en la locura de sus personajes, una locura paradójica, porque regida por un extraño rigor: en «Una desnudez salvadora» el protagonista sugiere a su homicida la posibilidad de matarlo con las manos ya que se encuentran ambos desnudos en una celda, pero éste rechaza cumplir la acción sin un arma, no sería un verdadero un homicidio. Los hombres parecen decir que sólo la total y loca desnudez puede ser la salvación delante de una circunstancia infernal, aquí absurda. Además, encontramos un tema muy desarrollado por el escritor: la presencia de los 'dos' hombres funcionan como dobles, la desnudez es la clave para entender la relación de espejos entre ellos y proyectar el texto, a lo mejor, en una dimensión onírica: «Medio dormido todavía, veo parado frente a mí a un hombre que, como yo, también está desnudo» (Piñera 1956, p. 294).

Otro ejemplo podría ser «El viaje», que introduce el tema del viaje completamente distorsionado, un viaje que no tiene sentido lógico, en un medio de transporte extravagante y sin algún objetivo: en el cuento un hombre de cuarenta años, la edad en que «cualquier resolución que se tome es válida» (Piñera 2008, p. 212) decide hacer un viaje en un cochecito de niños. Sin embargo, el protagonista aclara con énfasis que el suyo no va a ser un viaje precipitado, sino bien estudiado, organizando todo de manera muy meticulosa: los horarios, las etapas, las niñeras que van a ser su choferes. El sinsentido de las acciones se combina con la racionalidad de una explicación detallada y la justificación de los planes para no aparecer un personaje raro.

En un texto ensayístico de los años 40, *De la destrucción*, inédito hasta hace poco tiempo, Virgilio Piñera explica sus ideas: él reacciona contra la aceptación de supuestos sociales o estéticos que debemos deshacer para construirnos nuevamente. La ruptura y la fragmentación son los principios de su ingenio, pero no son simplemente negaciones o la destrucciones de una perspectiva de un modo arbitrario como muchas veces se ha afirmado. Se trata de incluir otra visión igualmente legítima, digamos, por contras-

te y totalidad. Desde esta lógica «La isla en peso» (1943) es un ejemplo notable y por eso muchas veces no es apreciado: el poema posee todas las componentes escondidas en un país y Piñera las escribe impecablemente. Además, con los versos de «La isla en peso» se distancia de manera definitiva del discurso lezamiano y de la majestuosa isla 'origenista', como para no quedar anclado en ella. La deformación de los espacios y el cambio radical del lenguaje, puro artificio, sirve para construir *su* isla, donde no existen dioses ni potencias celestiales, sino presencias terrestres, las únicas que habitan sus ficciones.

En las tres novelas que escribió, los protagonistas se instalan, con conciencia, a contracorriente de los actos naturales y en la marginalidad de un espacio social donde sus conflictos tienen origen entre las imposiciones del entorno y los deseos personales. La actitud negativa de los personajes piñerianos – el *no* que firmemente pronuncian – no es solamente inconformista sino quiere provocar y cuestionar modelos impuestos, crear algo nuevo, un universo 'otro'. René de *La carne de René* (1952) fracasa en el intento: de antihéroe él quiere evadir, sin éxito, la lógica – que es sobre todo una condena heredada – del mundo grotesco y macabro en que vive, donde sólo el dolor sobre el cuerpo permite la sobrevivencia de quienes los habitan. El cuerpo – mejor dicho, la carne del cuerpo – es el eje entorno al cual se construye y se desarrolla todo discurso en esta novela, y se convierte en la única vía que pueda permitir al protagonista el conocimiento de sí. El cuerpo de René se distorsiona y se desdobra, lleno de sangre o de flechas, y cada doble es una parte del sí mismo heterogéneo luchando con sus dilemas y con su tantas máscaras, que también son provocaciones en ese proceso de aprendizaje; también esta categoría está vinculada al camino necesario al protagonista hasta el entendimiento de sí. Asimismo, todos los demás se relacionan con él exclusivamente a través de su cuerpo, de muchas maneras que desde el principio René desconoce y repudia: su cuerpo es anhelado por todos, es imaginado en distintas representaciones por el padre y Dalia, entre otros, y también los profesores de la Escuela del Dolor intentan 'educarlo' según métodos y técnicas de tortura física. Sin embargo, nadie va a concretar ese deseo del todo (sólo los dobles de René pueden ser sometidos), porque la posesión del cuerpo del Otro es imposible, el cuerpo de René está envuelto por una atmósfera evanescente que rodea a todo deseo y porque la postura del protagonista responde a la de su autor y a su rechazo: no hay alusión a la dualidad armónica de cuerpo-alma o de lo material-espiritual, todo es carne. Al final René se da cuenta que está hecho de carne y hueso, nada más que carne, porque nada más existe.

Por otro lado, el mismo Piñera tenía una relación poco amistosa con su cuerpo, manifiesta en su «Discurso a mi cuerpo»:

sentía que nadie me era más ajeno, extraño e insoportable que tú; que tenía que padecer todas las horas y minutos de la existencia; asistir

cruzado de brazos a tu yantar, a tu yacer; a tus gástricas o pulmonares calenturas. En casa se armaba gran confusión cuando me oían exclamar: «Lo voy a bañar...» por «me voy a bañar...»; o «Tiene fiebre...» por «tengo fiebre...» [...]

Y el problema no lo era de enemistad, porque nunca antes hubiéramos participado de amistad; tampoco desligamiento. Sí creo que seamos la contradicción que necesita contradecirse. La pregunta era: ¿Hasta qué punto, límite o frontera me extendía yo? ¿De ti provenía la armonía o eras el desconcierto? ¿Era yo alguna de ellas? Flotando entre tales interrogaciones crecía cada vez más, como un desmesurado aerostato, la distancia y la indiferencia. Ésta era la verdad. (Piñera 1990a, pp. 35-36)

Sebastián de *Pequeñas maniobras* (1963), en cambio, es un sujeto más cínico: su vida consiste en alejarse y negar responsabilidades, compromisos, explicaciones que toda relación humana implica. La negación de una realidad opresiva se convierte en el motivo de su sobrevivencia y el miedo que confiesa tener en el motor de su aspiración, que no es la muerte, sino la continuación de ese tipo de vida.

A pesar de todas las interpretaciones equivocadas y opuestas que en los años la obra piñeriana obtuvo, el lector, al estudiarla junto a su biografía, siempre tendrá dudas sobre la influencia que las dos ejercieron recíprocamente y de una manera muy íntima y compleja. Su verdadera refutación radica en apartarse de las imágenes bellas que persistían en las letras cubanas, sin ningún conflicto ni problemática. Su historia es una lucha contra un pensamiento pasivo, explorando espacios ex-céntricos por no estar en lo 'natural común y absoluto'.

Abilio Estévez, que en Venecia recordó al amigo y al maestro, fue uno de los primeros y continúa con una actividad de recuperación a través de la que puede también defender su linaje y el de otros discípulos del escritor. Concluyo con una cita suya de *Tuyo es el reino*: en el libro, Estévez afirma que Virgilio escribía «con terquedad, con rabia, con desesperación, sin esperar nada, salvo quizá, como él decía en serio y en broma, 'la dudosa reparación de la posteridad'» (Estévez 1997, p. 328).

Bibliografía

- Abreu, Alberto (2002). *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*. La Habana: Ediciones Unión.
- Anderson, Thomas (2006). *Everything in Its Place: the Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburg (PA): Bucknell University Press
- Arrufat, Antón (2009) «Un poco de Piñera». *República de las Letras: Revista de la Asociación Colegial de Escritores de España*, 114, pp. 99-145.
- Cabrera Infante, Guillermo (1998). *Vida para leerlas*. Madrid: Alfaguara.

- Espinosa Domínguez, Carlos (2003). *Virgilio Piñera en persona*. La Habana: Ediciones Unión.
- Estévez, Abilio (1997). *Tuyo es el reino*. Barcelona: Tusquets.
- Piñera, Virgilio (1956). *Cuentos fríos*. Buenos Aires: Losada.
- Piñera, Virgilio (1990a). «Discurso a mi cuerpo». En: «Virgilio, tal cual». *Unión*, 10 (III), pp. 35-36.
- Piñera, Virgilio (1990b). «La vida tal cual». En: «Virgilio, tal cual». *Unión*, 10 (III), pp. 22-35.
- Piñera, Virgilio (2004). *Cuentos completos*. Editado por Antón Arrufat. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Piñera, Virgilio (2008). *Cuentos fríos: El que vino a salvarme*. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas.

