

# Avatares de la crueldad: Artaud en Virgilio Piñer

Claudia Caisso

## AVATARES DE LA CRUELDAD: ARTAUD EN VIRGILIO PIÑERA

**Claudia Caisso**

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

¿Sabe Ud. qué es con exactitud la crueldad?

De ese modo no, no lo sé.

Antonin Artaud, *para terminar con  
el juicio de dios y otros poemas* (1975, 28-29)

En la vida diaria el hombre esencialmente desempeña un papel; desde los papeles más encumbrados a los más humildes, todo hombre desempeña el suyo. Pero, con muy raras excepciones, sabe que está actuando. Y al ignorarlo, se encuentra en la coyuntura de convertirse en cosa, de cosificarse. El hombre tiene, si quiere preservar su existencia, que saber ante todo dónde se encuentra parado, y está nada menos que parado en el teatro de la vida.

Virgilio Piñera "Los dos cuerpos"  
(1994, 301-302)

TOTA – ¿Yo? ¿Odio yo? No me hagas reír. A mí la juventud me enternece. Además, nunca miro para atrás. Lo pasado, pasado. Ahora lo único que me interesa es el presente. (*Se pasa las manos por todo el cuerpo. Ríe grotescamente, agarra a Tabo por un brazo y lo aproxima a su cara.*) Mira. (*Mientras habla se va tocando la cara.*)

Mira, por aquí arrugas, y por aquí más arrugas, y por aquí patas de gallina, y por aquí bolsas, y por aquí cráteres, y por aquí zanjas. (*Vuelve a reír*). Y por aquí. (*Se toca los senos*) Me llegan a la barriga, y las manos, ¡mírame las manos: no pueden más con la artritis (*Pausa*). Y tú estás peor que yo.

Virgilio Piñera *Dos viejos pánicos*  
(1968, 27-28)

## I.

**E**n el ensayo “Terribilia meditans” (1994, 170) aparecido en la misma época que el poema “La isla en peso” (1943) de Virgilio Piñera, este último afirma que la escritura de José Lezama Lima estaría signada por los efectos de un movimiento ambiguo, encendido por las acciones de *conquista* y *vasallaje*. Como sustento positivo del primer valor jugaría la originalidad de la obra lezamiana puesta en escena hasta la aparición del poemario *Enemigo rumor* de 1941. Novedad en la que, al decir del autor de los *Cuentos fríos* (1956), intervendría la capacidad de la poética lezamiana para atravesar el “impasse” emplazado por las voces de Emilio Ballagas y de Eugenio Florit. Cierta poder para concederle a la literatura cubana contemporánea vías de crítica, hasta entonces vacías, así como la intensidad de la imaginaria a nivel de la composición poética, por cuanto aquella borda un corte genuino respecto de la literatura inmediatamente anterior. Como efecto negativo, Piñera destaca, en cambio, la repetición de varios de los vectores de la poética lezamiana a partir del territorio ya afirmado, a la que no duda en calificar rápidamente de “cómoda”. “Significaba repetirse genialmente – escribe Virgilio –, pero repetirse al fin y al cabo” (1994, 173).

Entre el reconocimiento de la dimensión inaudita de la palabra poética instaurada por el autor de “Muerte de Narciso” (1973) y el señalamiento de una apelación excesiva a las inflexiones teóricas que Piñera cuestiona como si se trataran de meras consignas, Virgilio diseña una singular toma de distancia respecto de la “teología de la insularidad” trazada por Lezama en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937). Un ir más allá de los fines o “hipertelos” que, según sabemos, impregna la poética lezamiana desde sus comienzos, abriendo la argumentación acerca de la soberanía de la lengua poética. Afirmación de la profusión verbal que la metáfora emplaza como valor inquebrantable, en tanto y en cuanto se deja leer como mediación

absoluta, liberada de la misión de testimoniar la realidad, así como también, de intervenir sobre ella.

El pacto con lo ignoto que tal concepción abre, según sabemos, problematiza en varios momentos de la prosa y la poesía del autor de *La expresión americana* (1957) el vínculo que entre nominación y referencia la escritura patentiza, a tal punto y con tal intensidad, que la lengua está dada permanentemente a desbordar el horizonte meramente representativo.

En la grieta que entre la conquista y el vasallaje postula Virgilio Piñera en el ensayo que comentamos, se produce una toma de distancia respecto de los vectores que en la poética lezamiana afirman la potencialidad de la lengua poética. Tal movimiento, recurrente en varios de los textos del autor de *Dos viejos pánicos* (1968) afirma la sobriedad de un estilo que, mientras se nos presenta reactivo respecto del barroco lezamiano, suele poner en entredicho las marcas canónicas del realismo, aunque desde otro lugar.

Una búsqueda de la palabra literaria por medio de la cual se exponen huellas de adhesión y rechazo generadas por la escritura del etrusco de La Habana, por las que Piñera apuesta a intensificar el horizonte de desmitificación de la cultura. Vasta tachadura de los ritos solemnes que, enfrentada a nociones tales como las de trascendencia, religiosidad, o la exaltación de los momentos sublimes del arte, nos lo muestra empecinado en destacar los detritus de un lenguaje al que se lo ha despojado de un cuerpo real.

En ese marco, la veneración de lo poético se configura como un magma absolutamente paradójico, capaz de metamorfosearse e interactuar entre los diversos géneros, ya se trate del teatro, el relato, el ensayo, o el poema. Y no sólo nos habla, según intentamos señalar, de un largo ejercicio de distanciamiento respecto de la poética lezamiana (como lo han señalado, entre otros, Antón Arrufat, 1994-1998; Guillermo Cabrera Infante, 1998; Cristófani Barreto, 1999, y Antonio José Ponte, 1999), sino también de la construcción tenaz de formas variadas del absurdo. Paso que debe su eficacia, nos parece justo recordarlo, a la desacralización del arte que Piñera había aprendido cerca de la ironía de Witold Gombrowicz y que requiere ser revisado a la luz de algunas de sus actitudes vitales e intelectuales respecto de Alfred Jarry, Ionesco, Breton y Artaud<sup>1</sup> (Cristófani Barreto, 1996). Puesto que Piñera, participa en su primera estancia en Buenos Aires, en el año 1946 de la gesta del “ferdidurkismo”, cuando es designado “jefe” de los integrantes del grupo de escritores que sin saber polaco acometen la traducción del *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz (Dossier *Diario de poesía*; Carlos Espinosa Domínguez, 76-79). Treinta y tres años después, prologaría en Cuba el libro de Artaud *El teatro y su doble*, con un trabajo cuyo título es “Artaud, fundador de una nueva vanguardia” (Cristófani Barreto, 1996, 160-161). Y más de un estudioso de la obra de Virgilio ha considerado que su texto teatral *Falsa alarma* – publicado en la revista *Orígenes* en 1949 – debe ser considerado como precursor del teatro del

absurdo en América Latina, anterior al estreno en París de *La cantante calva* de Ionesco (<http://www..geocities.com/Paris/Salon/4092/entorno5.htm>).

Más allá de algunas precisiones historiográficas, de las descripciones puntuales de zonas de convergencia y divergencia que es posible trazar entre momentos de la obra de Piñera con el surrealismo, el teatro de la crueldad y la excentricidad explorada por la literatura de Gombrowicz, que por razones de espacio no trabajamos aquí, nos interesa enfatizar que la intransigencia de la ficción en Piñera, encuentra en aquellas experiencias transgresoras, una referencia insoslayable.

A la hora de pensar en la dimensión crítica que asume el absurdo en su obra se hace necesario reflexionar en algunos lugares en los que trabajan los puntos de estallido de la lógica racional, así como también en las interpelaciones constantes que es posible reconocer en su cuestionamiento de lo que se ha dado en llamar “modernidad”. Nos referimos al grito que revela el fracaso de las ideologías rectoras en el marco del siglo XX. Pero también, nos parece necesario atender a la inclusión de los rictus de la bajeza – la alusión al mundo del crimen y de la fecalidad, entre otros–, por medio de los cuales este escritor realza las muecas grotescas de la cultura para cuestionar los sectores y los rasgos aristocratizantes de la cultura.

Su literatura pone así en escena una serie de huellas discursivas que en más de una oportunidad remiten a acciones gestuales por las cuales Piñera se permitió volverse cabalmente uno de los más talentosos excéntricos, y, a contracorriente, un genuino marginal. Un excluido, diremos, y un autoexcluido de los “brillantes paradigmas latinoamericanos”, tal como señala Antón Arrufat en “Un poco de Piñera”, prólogo a sus *Cuentos completos* (1999, 31).

Dichas estrategias, nos lo muestran como un provocador, un escritor dado a captar cierta inmediatez de la realidad por la cual se conmueve esa “otra voluta más”, o se erosiona la proliferación del significante exaltada por Sarduy a la hora de caracterizar el Neo-barroco cubano y latinoamericano (1972, 170).

En ese marco, a veces se vuelve un parodiador del estilo de los otros, o un maestro en el oficio de la farsa que, particularmente alto en el teatro y en el arte de narrar, suele irritarse ante la “concentración” y la intensidad, no alcanzada muchas veces por sus textos, pero advertida en el buen decir de otros poetas.

Así, en “La isla en peso” cuya escritura exacerba en la monótona repetición de algunas frases la experiencia del hastío impuesta por la isla marcada por la “maldita circunstancia del agua por todas partes” (1998, 33), la voz de Piñera, enviscada en la imitación deceptiva, chilla ante el tiempo amalgamado, la tensa sobredeterminación de la ordinalidad del habla lujosa ofrecida por el poema “Noche insular: jardines invisibles” de Lezama<sup>2</sup>. Máscara del remedo que, al tiempo que se burla del estilo de Lezama, lo

exalta en ausencia mientras se condena reactivamente a subordinarse a él. Varias décadas después, en el bello soneto “El hechizado”, escrito en 1976, dedicado al autor de *Paradiso* luego de su muerte (1998, 193) depondría la virulencia verbal y el excesivo experimentalismo del comienzo. Piñera había podido desistir ya del proscenio antipoético inicial, el excesivo y peligroso prosaísmo, al decir de uno de sus mejores comentaristas (Arrufat, 1994, 27). Antes que atacar la poesía, la escritura del poema está destinada a abrir un puente, a sostener en actitud siempre atenta respecto del valor de los textos, el ejercicio de una vindicación de su aventura que parece haber conquistado las marcas de indecibilidad de una imaginación menos nihilista.

Así, a poco que se trace un arco contrastivo entre “La isla en peso” (1943) y el poema “Isla” (1979), último de la serie que integra “Una broma colosal”, la pérdida de semblanteo del habla lezamiana, a la que bajo ningún aspecto nos interesa proponer como progresiva, abre una escena en la que se han simplificado y extremado los recursos para nombrar la cubanía sin renunciar al horizonte artaudiano de “salvarse del cielo” (Piñera, 1998, 35).

Sobre el telón de fondo de la diferencia dibujada en “Poesía cubana del siglo XIX” entre “poetas concentrados” – entre los que Martí y Casal constituyen dos modelos incuestionables – y “poetas de ocasión”, Piñera decide formar parte de la legión de estos últimos (1994, 188). Y allí donde desiste de los ataques especulares primeros esgrimidos en contra de la escritura de Lezama, puede abrir el espacio de un movimiento autónomo, donde se desatan los efectos de cierta “naturalidad” como región negativa, decididamente distante respecto de la sobrenaturaleza ponderada en las reflexiones de Lezama.

Antón Arrufat ha señalado:

En los poemas que abarcan la década del setenta pese a la ironía punzante y al sarcasmo que los recorren como una paradójica llama fría, resulta evidente que Piñera ha desplazado su apreciación: el artista se instala en su obra como creador supremo de algo decisivo para el hombre. Aunque mutilado, detestado, pero en verdad eficaz, es el descifrador de la irrealidad, como él mismo diría, que se desprende de lo real. Así, su escritura, a pesar de los diversos géneros que empleó y cuyas fronteras a veces desaparecen, se cierra en una síntesis de plena sabiduría con la integración de ambos polos del dilema. O con más exactitud: con su fusión en una unidad, en las que se anulan como entidades antinómicas (1998, 12).

Hay un gesto de amistad inteligente en Arrufat: hablar de Virgilio, mostrándolo en su cabal estatura ética a través del fecundo “excursus” cavado – salirse del curso de las prácticas culturales prestigiosas–. Nadar a contracorriente impugnando las poses y el “bronce” para vincularse con zonas intranquilas del arte, las más cotidianas, para que eso que se llama arte

fuera al fin y al cabo una cita definitiva con las pulsiones raigales de la existencia humana.

Acaso sea posible valorar el horizonte con el que Arrufat<sup>3</sup> nos cuenta acerca de la ejemplaridad de la vida de Piñera, su arrojado en medio del miedo para no renunciar a la escritura de ficción como una vía de superación de lo que jamás podría ser superado. Aquella tensión, justo es señalarlo, abre zonas de figuras gemelares, atraídas por la impregnación<sup>4</sup> y el rechazo: la actitud reactiva de la letra de Piñera ante los textos de los otros, la configuración de un exilio extraño marcado por cierta falta de fe en la labor poética, que al tiempo que señala un vigoroso escepticismo cita, a veces, su reverso: la veneración de lo poético como un valor, tal vez el más libre en su condicionamiento, porque depende de la exploración e invención de representaciones de la carnadura plural del cuerpo. A expensas de aquella, el cuerpo gana deriva, pierde originalidad, organicidad y órganos, y puede al fin ser diseminado. Nada más lejos de la hostia y del espesor emblemático de cuerpo de Cristo. Nada más lejos de la espera de redención, o de salvación. Es en esa ausencia absoluta de religiosidad donde transcurre la opresiva repetición de un cuerpo dado a la metamorfosis degradada y degradante de “La isla en peso”; o la “eterna miseria” del futuro encerrado en las cuatro paredes del provincianismo para Oscar en la obra autobiográfica *Aire frío* (1960, 276): el peso de la frase que violentamente señala la práctica de la poesía al lado de un ventilador desvencijado que apenas revuelve el aire.

Hacia allí se deslizan, también, los giros de la carnicería – el negocio de la carne – con la amenaza y la consumación del canibalismo, “el servicio del dolor”, las consideraciones sobre “el cuerpo humano” en sus variantes de tumefacción, carne permufada, chamuscada, asfixiada, aireada, la “carne de gallina”, los juramentos, los círculos de la crueldad como umbrales de iniciación y los ritos libidinosos de la lengua elongados hasta el paroxismo en *La carne de René*. Un “hágase la carne”, según leemos en las primeras páginas de la novela (2000, 65) que realza la dimensión absolutamente secular de la creación, una suerte de contracreación en la que “–conseguir a otro por la carne” – consejo que la portera le da a Luisa en “El conflicto” – implica mostrar aquello que la civilización obliga reprimir para imponer algún dogma en otro lugar. La portera le dice acercándose a Luisa

–Hija mía (...), su marido está más loco que un trompo, pero no se angustie. Consígalo por la carne. ¡Vaya, vaya! – y empujaba a Luisa hacia Teodoro, vaya y cállelo a besos, ¿no sabe lo que son los besos? – y haciendo cumplir la orden conducía a Luisa junto a Teodoro. Ella dejóse llevar. – ¡Ahora! Ni pierda tiempo – se escuchaba la voz de la portera como el mugido de una vaca –; béselo” (1999, 127).

La carne es el lugar de sanción divina y simultáneamente una fuente de gozo incomparable. Piñera prueba allí la construcción de una mirada incisiva sobre lo humano que al tiempo que desnuda actitudes negadas en favor de la “buena conciencia” como causa imperial, ofrecen una suerte de fuente genesíaca de las fuerzas de gesticulación que su proyecto literario requiere. Así la negación de la “grafomanía”, la tentación compulsiva a escribir sin para y adorar la “bella letra”, irrumpe tras el rechazo ceñido con un golpe de humor sarcástico, dado a tiempo por medio del cual Piñera ironiza en vastas zonas de su poética la monumentalidad, o las zonas sublimes de inmensurabilidad asignadas al arte.

En “Un jesuita de la literatura”, primer relato que compone el libro *Muecas para escribientes*, editado 1987, se lee “Ya estoy temblando. ¿Acaso un colega? ¿Va a confiarme que él también es un novelista? Lo miro, lo escruto. No, no puede serlo. Su apariencia es enteramente choferesca. ¿Será un enmascarado? ¿Es posible que de esa boca desdentada brote algo así como: “Kafka es mejor que Proust”? Y tanto más pienso que pueda decirlo, cuanto se ha sumido en esa actitud que corresponde a la expresión “religioso silencio”. Y los silencios religiosos son como momentos de éxtasis, y el éxtasis es la ensoñación, y la ensoñación es la imagen, y la imagen es la metáfora; **y yo no quiero que este chofer me metaforice**, ni yo a él, porque yo – ya se ha visto – estoy huyendo, y no es el caso enfrentarme con un posible colega; de modo que, mostrando mi dinero, pregunto, al abrir la portezuela...” (1999, 354)<sup>5</sup>.

Venderse por hambre, comerse hasta las hendiduras, según leemos en el relato “La carne” (1999, 38), volverse tontamente devoto, mostrar la necia fetichización de las cosas sin sentido, entre las cuales por supuesto se encuentra por supuesto la literatura, articulan una serie de “muecas” que nos llevan a pensar en el hacedor de ficciones como un escriba. En ese marco también juega su rol la irónica y magistral mirada tendida sobre la ridiculez sin límite que para Piñera exhiben las poetisas, las amantes de la poesía en algún capítulo de *La carne de René*. Movimiento que encuentra una pormenorizada articulación en la descripción del valor del “ímpetu”, el “salto” y la “versificación” en la revisión de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1994, 145). Arrufat lee, a partir de allí, la tendencia a “jugar a la candelita” de la mayoría de los poetas cubanos con los poetas europeos, a excepción de José Martí, entre los cuales se encuentra la Gómez de Avellaneda (1994, 26). Describe, así, con especial prolijidad la reescritura de algunos motivos de Zenea, la reescritura del tópico de la nieve de la poética de Julián del Casal, o los movimientos de una lengua que apela a la jitanjáfora y a las “palabras escritas al revés” en el seno de su trazado de la cubanía, cuando refuta la actitud contemplativa, acodada, de Jacinto Milanés en el poema “De codos en el puente” escrito en 1842 (Arrufat, 1994, 29-30).



“De coditos en el tepuén” escrito en 1970, es un texto que, como muchos de Piñera está dado a la réplica a un quebrantamiento de los cánones tradicionales de recepción de poesía.

Mester Decoditos socio sucio,  
 – escribe Piñera – ciocio suso y subalterno,  
 luco sucio y cioco luso,  
 alterno sub en bus y vimoviento” (1998, 148).

La secuencia responde a zonas del grito, a una anterioridad del idioma cuya dimensión lúdica nos lleva insistentemente a reparar en el astillamiento del lenguaje y las posibilidades que en contra de la aserción autoritaria del sentido, abren los juegos del sonido en torno de la metáfora de “el socio sucio”, en aquella invención. El despliegue de una suerte de dialecto cuya base es aliterativa y se propone como salida de las gravitaciones fatales de la realidad: a medias subjetivo, a medias colectivo, que en la alteración y permutación de las unidades fonemáticas y sintácticas del lenguaje pone a las palabras en el territorio de una “inocencia” alógica. Una suerte de nebulosa que es el deseo de hacer ver el lenguaje en las zonas extremas del sonido casi sin sentido, por el que se festeja la posibilidad de que el habla permanezca, todavía, en algún estado de víspera.

Arrufat nos invita, por su parte, a comprender que el artesanado del disparate verbal, de la jitanjáfora en Piñera – nombre que, según sabemos, Alfonso Reyes acuñó en 1929 a propósito de las magníficas invenciones verbales de Mariano Brull – merece ser encuadrado en la

“gran tradición de jerigonzas poéticas en la que figuran Góngora, Lope de Vega, Sor Juana, Creto Gangá, Ballagas, Nicolás Guillén (...) y las prodigiosas jitanjáforas de Brull. Igualmente ciertos momentos en la poesía de Huidobro y una página de Cortázar en *Rayuela* (“Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso...”), podrían además, – nos dice – integrar esa tradición... (1994, 29).

Pero al mismo tiempo dibuja, particularmente en las “Notas prologales”, breve introducción que oficia de umbral en la antología *La isla en peso* cierta contradicción en la búsqueda poética piñeriana que no deja de parecernos acertada.

Antón Arrufat destaca allí respecto de Piñera que “su afán de escribir una poesía diferente a la de su época sentimental o lezamiana, ponía en tensión sus fuerzas. Con frecuencia – agrega – esta tensión lo hacía, según acostumbraba decir, “romper la vajilla”. Cuando en 1968, a instancias reiteradas de José Rodríguez Feo, consintió en recoger en *La vida entera* poemas que había publicado en su juventud y un corto número de inéditos, escritos con posterioridad, precedió la recopilación de una noticia en la que

públicamente declara que no se consideraba un poeta en toda la línea, sino “un poeta ocasional” (1998, 10).

## II.

Entre los umbrales creativos de Piñera que ya hemos mencionado, tales como la invención de una lengua del revés que en la dislocación y nueva combinatoria prueba la necesidad de desfosilizar el lenguaje, dan prueba, entre otros pasajes, la carta-programa “Contra y por la palabra” (Piñera, 1994, 265). Texto que, al decir de Teresa Cristófani Barreto (1996, 162) operó como una suerte de manifiesto rector respecto de la exploración sostenida por el escritor en los textos de 1970 que componen “Si muero en la carretera”.

Allí Piñera se inventa la ficción de origen de un lenguaje liberado de retórica donde se subvierte el orden de primariedad y secundariedad que tan opresiva, obsesiva y vigorosamente existe en Occidente entre la idea de un lenguaje recto que pre-existiría y condicionaría las posibilidades de conocimiento e invención que ofrece la metáfora, entre otras figuras poéticas, en el marco de un lenguaje al que se considera “desviado” del primero, o más potente que aquél cuando se realiza su potencialidad visionaria.

Son por cierto vastas las reminiscencias que a propósito de aquellas cuestiones se abren aquí respecto del desplazamiento que en su posición Piñera abre respecto de las respuestas elaboradas por los origenistas – en particular Cintio Vitier – frente a la escuela filológica de la generación del veintisiete española<sup>6</sup>.

Argumentos que, al tiempo que claman por la libre manifestación de una gestualidad reprimida en el lenguaje, operan como exaltación de una suerte de enunciación directa, tendiendo varias líneas irónicas sobre la metáfora como figura privilegiada del discurso poético, para poner en su lugar, “la exposición geométrica de las ideas” destacada por Arrufat a propósito de toda su ensayística (1994, 21). Una suerte de aleación del lenguaje literario y el habla coloquial como base de la palabra literaria, por los que el mundo deviene el sitio donde la abyección, el horror y el caos serán sometidos a leyes estrictas de relojería y reversibilidad.

Rodeado de un bobo, un mudo y un ciego  
 – adornos monstruosos del negocio –,  
 – leemos en el poema “reversibilidad” que integra *Una broma colosal* –,  
 esperas tu turno en la barbería.  
 Ellos te llevan la ventaja  
 de estar fuera del tiempo.  
 Sagrados y consagrados  
 por una muerte en vida,

nada podría herirlos.

Pero tú existes, existes a medias,

en una extraña manera de existir.

(...) Y mientras embellezco al prójimo,

me voy afeando hasta adquirir la máscara grotesca

de quien existe a medias, sufre en el cepo de sus días

imaginarios, y su máscara corroe su cara verdadera” (1998, 209).

Anteponer, dividir, alterar, extenuar el rostro usual de las palabras es el paso que bien cerca del pensamiento de Artaud sobre la necesaria desfosilización del lenguaje, esgrimido en las cartas escritas a comienzos de la década del treinta, reunidas en *El teatro y su doble*, abraza en Piñera “la prioridad del lenguaje de los gestos sobre el lenguaje de las palabras”. Impronta sobre la que emerge, insistentemente, el llamado a recurrir finalmente al “desarreglo de todos los sentidos” rimbaldiano (1994, 268). Deseo de otra escena en la rebeldía de la ficción, cuya fuerza crítica sea capaz de redoblar, en otro lugar, la constancia y capacidad de convicción con que el mal vence al bien, al deseo de bien, es este mundo.

Por esas vías, entre otras, la literatura se nos presenta como un cuerpo situado, mirado, teatral, *en medio de* y *en contra* del mundo. De ese modo plural, no sólo el catolicismo – la serie de emblemas que a Piñera le molestaba compartir en el seno de los rituales del origenismo<sup>7</sup> –, sino también las voces excesivamente tutoriales de algunos autores, el culto de las “obras maestras”, el prestigio de algunas revistas culturales<sup>8</sup>, el trasfondo mítico y trascendente de la poesía, las “correspondencias” que para las poéticas modernas el poeta en su misión visionaria, casi demiúrgica, debería desocultar entre los seres y las cosas como analogías ocultas a cavar en rumbos de epifanía, y el hieratismo asignado a la lengua poética, son sometidos a una minuciosa labor de corrosión. A la contrarréplica que a la menesterosidad del mundo le ofrecen las máscaras grotescas de las criaturas en un lenguaje que, si a veces ofuscado, en los diálogos teatrales, se hace sencillo, en el ensayo y el relato.

Tal operación, sin lugar a dudas es constitutiva de su concepción ética y estética de un arte a la medida del hombre: una concepción de la vida como mero suceder, vibra en su obra a expensas de poder señalar, de desocultar los vértices que en la cultura formarían parte de una necrosis generalizada. Es esta intensificación del descubrimiento de una herida profunda entre la palabra y la acción, que sin embargo carece del horizonte utópico constitutivo de las prácticas vanguardistas; es la revelación de una alienación excesiva respecto de la cual nada pueden ya los grandes estilos, menos aún las ideologías, lo que parece guiar a Piñera en su apropiación en su lectura de la tradición literaria cubana y latinoamericana.

Desempeñar un papel en la vida – escribe – equivale a jugar. En ciertas lenguas, la palabra “actuar” equivale, en su localización teatral, a jugar. En francés, *jouer*, en inglés, *to play*. El hombre de mi pieza, inventa por ello un juego. Él juego, *il joue, he plays*. ¿Y a qué juega este hombre? A ser otro a través de sí mismo. Es decir, juega a realizarse como ser humano (1994, 302).

Piñera lejos de interpretar el mundo, o de evaluar intelectualmente el curso de los acontecimientos de la historia, trabaja con constancia ejemplar para desnudar los conatos más arteros de la hipocresía y de la astucia. El tropel de circunstancias que, siempre a distancia de una concepción aurática de la creación, invitan a habitar la existencia como una vivencia tanto más intensa cuanto menos coaccionada por la opresión unívoca de alguna causa: la irrupción del absurdo que es capaz de presentárnosla, sin más, como una puesta en perspectiva eficacísima.

De allí que Teodoro, el personaje encarcelado, condenado a muerte en el magistral relato “El conflicto” (1999, 109) nos lleve a celebrar el despliegue del “instante en su punto de máxima saturación”; la paradoja de poder poner a justa distancia la ejecución, una dilación extrañamente equilibrada de la bifurcación intelectual de los acontecimientos que preceden a la muerte, a medida que ella es más acuciante, o está cada vez más cerca. De allí que Tadeo, en el cuento que lleva el mismo nombre en *Un fogonazo* “al cumplir los sesenta años” cansado de trajinar con los avatares de costumbre, decida abandonar el traje de su “muerte en vida” de “buen trabajador, buen padre y buen esposo y buen amigo...” (1999, 316) y se decida a dormir bajo los puentes y comer las sobras, para arrojarle finalmente luego de haber adelgazado *in extremis*, en un gesto de pueril inermidad, a los brazos de cada transeúnte que “se prestara a cargarlo” (1999, 321).

– También sería posible – dice Tadeo a su hijo – que la gente comprendiera, comprendiera como lo comprendo yo: si un ser humano me pidiera que lo llevara en brazos, lo haría gustoso. Y, sobre todo, no lo angustiaría con sus preguntas. Éste es el problema, hijo mío: la infinita comprensión (1999, 319).

Teodoro y Tadeo: seres vulnerables como Tota y Tabo de *Dos viejos pánicos* sobre los que Piñera tiende una mirada a un tiempo marcada por el sarcasmo y por cierta economía inexorable con la que desnudar y perfilar el eco ignoto por excesivamente conocido, con que nombrar la excepcionalidad de sus actos. Puesto que en todos y cada uno de ellos insiste cierta marca que los vuelve grotescos, que los saca de la amenaza de formar parte del sentido común siendo, sin dudas, seres que forman parte de lo que rápida y fácilmente podríamos caracterizar como del orden de lo más común., Un delirante que teme su inmediata ejecución, un hombre fatigado por la

costumbre y la opacidad de su vida, dos viejos que se lastiman en los gastos y fastos fantasmales de la “vida” matrimonial. Entonces: ¿dónde reside su excepcionalidad? Nos parece que su excepcionalidad habla, allí, donde ellos son la presencia de cierto desgarramiento ineluctable que concede lo real, la construcción lógica de cierta naturalidad dada a hacer revelar, ya estallar, paradójicamente toda lógica, un poner a distancia los sucesos, la inteligencia con que la espera y la desesperación, acción y reacción por medio de las cuales se talla el agón del cuerpo teatro y el cuerpo cosa, hasta que ambos forman parte de lo imposible inmediato: un ámbito común, la entrañable ambigüedad que atraviesa como un cuerpo sellado, cifrado, por excesivamente penetrado, las conductas de todos esos seres.

Tota y Tabo encarnan la monstruosidad de mostrar las máscaras tan vanas como necesarias con que se disfraza el vacío interior, un juego especular cuyo ritmo, repetición e intensidad nos habla menos del vigor característico de dos viejos que se soportan sin soportarse desde hace muchísimos años, que del dispositivo siniestro que en su médula articula el pánico, una fuerza tenaz e invencible en tanto es capaz de proliferar, escindir a otro, desdoblarse y persistir por sí sólo como una máscara (del lat. *personae*, máscara): personaje donde se abisma el psicologismo.

En ese perpetuo enfrentamiento, en esa dialéctica como método de pensamiento que requiere de la arruga, la violencia que la ruina del cuerpo como destino tiende sobre la mirada para que ella deponga su cobardía, asistimos a la negación de todo rastro de automatismo,, también al borramiento de los atributos del carácter: desautomatización de la percepción de las formas de ser. Puesto que en lugar de dos caracteres como formas de ser, las de Tota y Tabo, la pieza de Piñera (alentada por el teatro de la crueldad, en un arco que incluye desde algunas piezas de Samuel Beckett hasta el cubano José Triana en *La noche de los asesinos* de 1966) pone en su lugar las máscaras dúctiles, extremadamente ricas de las pulsiones primitivas.

Tota y Tabo, son dos viejos, qué duda cabe, la percepción exasperada del lugar en el que termina frecuentemente el matrimonio como institución, una camisa de fuerza con la que se extermina la libertad, orbe que nos dice mucho, más allá del tallado de sus respectivas edades: en más de un sentido, ellos son las muecas de un quehacer como vínculo indisoluble que funda, fija y abre el miedo. Desde allí, veinte años después de escrita la obra “Falsa alarma” (1948), sostienen el ojo vigilante, severo, sobre el hojaldramiento infinito de la hipocresía que es posible descubrir en la conducta humana a condición de que nos exhiliemos. Es decir: a condición de que nos despojemos del falso consuelo que insiste en las valoraciones morales, como orden relativo al imperativo que emana de todos y cada uno de los “juicios” que engendran, implacables, las “buenas conciencias” que practican, inconscientes, el eco desvaído del “juicio de dios”.

En más de una oportunidad, Tota y Tabo nos hablan, hasta donde somos capaces de soportar sus frases cortas, permanentemente interrumpidas por la furia de una exposición que parece no ganar fin, de la inermidad necesaria, cuando la inermidad es una suerte de ejecución – conjetura sin concepto –, la exposición de la miseria abierta, dada al abrigo extraño de una intemperie última a ganar cuando nos despojamos de todos y cada uno de los juicios de índole moral. En ese ateísmo que implica simplemente hablar sin eufemismos, Tota y Tabo levantan el velo entre el espectáculo y la vida para revelar la falsedad de esta última. Son el grito de guerra, la estrofa boba, la súplica que se revuelve desesperada por hallar algún instante que fuera todavía de ternura, de la memoria quebrada, el persistente desasosiego que impide amalgamar la experiencia de muchos años en la compañía áspera de estar sin sostener ningún hacer eficaz sobre el otro. En el juego en el que desde el comienzo hasta el final se animan a mirarse los rostros, vuelven a presentar el ritual por el que se desdoblan hasta enfrentar sin trasvasar, la pesadumbre y el asco. Un aquelarre en el que la sed de matar nace más allá o más acá, según se quiera, de su condición de saberse ya, aunque todavía hablantes, bien muertos; cuando lejos de aspirar a librarse de la aspiración moral, o de la culpa, aspiran a arruinar sin pereza el camino omnisciente del realismo tendido entre la causa y la consecuencia.

TOTA – Vuelve a tu materia. Mírate: hueso y pellejo. (*Con ternura.*)  
 Vamos, Tabito, acuéstate. (*Lo lleva a la cama, lo acuesta, le canta.*)  
 Duérmete cretino, duérmete mi horror, duérmete pedazo de mi corazón.  
 (*Tarareando va a su cama, se acuesta.*) TABO – Tota, ¿qué vamos a comer mañana? / TOTA – Carne con miedo, mi amor, carne con miedo.  
 / TABO – ¿Otra vez? Ya no la resisto. / TOTA – ¿No la resistes, de verdad que no? Pues entonces comeremos miedo con carne (*Pausa*) Y ahora, duerme, mi amor. Hasta mañana”. (Piñera, 1968, 71).

Entrar en materia, o mejor: dejar que la materialidad del pánico retorne sin las argucias de la razón, un hilado denso de apetitos, desgarramientos, falso semblantes...

### III.

En tal sentido, no parece ocioso señalar que a la fe poética aprehendida en el contrapunto entre causalidad y sobredeterminación, al “creo porque es absurdo” lezamiano desplegado en varios de los ensayos teóricos tales como “La dignidad de la poesía”, “Introducción a un sistema poético” y “Preludio a las eras imaginarias”, entre otros, Piñera le opone el trazado de un suelo tan simple y reactivo, como sofisticado. Nos referimos a la pregunta persistente acerca de qué vuelve excepcionales a los seres, a las

cosas y a las acciones, cuando ellos han sido despojados de la dimensión sublime del “memento mori” – horizonte respecto del cual son paradigmáticos los cuentos “La muerte de las aves” (1999, 269) y “El que vino a salvarme” (1999, 263) –. En un pasaje de aquel último relato, leemos:

El avión era una pluma en la tempestad, y todo eso que se dice de los aviones bajo los efectos de una tormenta: pasajeros aterrados, idas y venidas de las eromozas, objetos que se vienen al suelo, gritos de mujeres y de niños mezclados con padrenuestros y avemarías, en fin, ese *memento mori* que es más *memento* a cuarenta mil pies de altura” (1999, 263).

O cuando ellos han sido desprovistos del heroísmo y de la elevación que les concedería la apelación a los dioses mitológicos. (“El caso Acteón” en los *Cuentos fríos* (1955) y “El caso Baldomero” que juega como contrapunto en *Muecas para escribientes* (1987).

Sin embargo, de lo que Piñera y sus personajes no se despojan nunca, es de la fuerza agónica que nutre a la vida concebida como un transcurrir cuyo fondo de unidad y de dispersión es, básicamente, trágico. Puesto que el humor en Piñera, al que con facilidad podríamos acercarnos en algunos momentos de su trabajo, al valor del humor negro preconizado por algunas poéticas tales como el surrealismo, es un humor que devastando los haces que construyen el horizonte del esplendor verbal que sobre la articulación de una polémica entre “areteia” y “aristía” liga la dimensión proscriptiva del estilo a una ética de escritura en el origenismo, nunca renuncia, sin embargo, al sentido trágico de la vida.

Cierta lógica finita, cierto planteo y ceñimiento sencillo de los argumentos y los sucesos, ofrecen en sus textos en prosa el envés de una pregunta incisiva y prolongada acerca de la falta de causa que insiste en el caos, así como de la dimensión inconveniente del horror, cuando el horror irrumpe como una marca que es una suerte de resto de los rituales puntualmente investidos, desde el comienzo hasta el fin, por la extrañeza.

En el cuerpo plagado de orificios narrado con maestría sin igual en “La carne”, dado a un infinito que la economía verbal del relato contradice “con gran sencillez, sin afectación” (1999, 38); en el desvelo irreductible más allá del suicidio que la misma falta de sueño engendra, narrado en el brevísimo relato “En el insomnio” (1990, 90); Piñera parecería probar una y otra vez, la coexistencia rara del límite y el golpe necesario concedido por la revelación que concede la liberación de la carne impregnada por la intensidad que le concede un final trágico, pero carente de sentido. O para decirlo de otro modo: que la dimensión absurda de la existencia requiere de la invención en la existencia de una lengua natural, que parece estar allí, casi a mano, y desde siempre. Puesto que ella debe ser capaz de mostrar “fríamente” sin solemnidad ni abstracción, a cierta distancia que se nos presenta como milimétricamente calculada, el envés de un mundo que en su

auténtica carnalidad no somos capaces de observar. Mucho menos aún, de nombrar.

Como en “El secreto de Kafka”, “El País del Arte”, “Nota sobre literatura argentina de hoy”, “*La pata de palo*”, “Los dos cuerpos”, para mencionar sólo algunos de sus ensayos, Piñera apela a la construcción de un espacio para la ficción cuyo horizonte es negar en la carne, los rituales más variados de la sacralización. La carne, entonces, no sólo deviene un soporte privilegiado de la exploración del cuerpo, allí donde el cuerpo deja de ser una parte, el fragmento subordinado al alma, cuyos deslices recrea tan irónicamente *La carne de René* (1952), en su expansivo relato de un camino de iniciación en el dolor que subvierte las vías de la mística, ampliando los motivos que trabajan en “La carne” (1944) reunido en *Cuentos fríos* (1956) que antes mencionábamos.

Se trata del cuerpo, nos interesa señalar, como ensayo de la crueldad, si aceptamos entender este último concepto, marcado por las notas de Artaud en *El teatro y su doble*. Una cita con el mal, el peligro, la ausencia, cuando la audacia ha dejado, ya, de formar parte de los móviles nobles, o del heroísmo. Un modo secular de estar en medio del mundo y en contra de él, según decíamos, a expensas de un cuerpo cuya carnadura, precedera, transida de apetitos (la mayoría muy bajos) es implacable. Es decir, de un cuerpo que a expensas del teatro del pensamiento critica, perturba, desautomatiza cada vez que es capaz de mostrarse como materialidad desgarrada, vibrante en sus conjuros.

La carne, el “cuerpo sin órganos” artaudiano inscripto en la “Conclusión” del texto “para terminar con el juicio de dios”, es poesía en combustión, negativa, un encuentro con la espera en acto, en ocasión de hacer retumbar un texto primitivo, el magma de inconmensurabilidad detenido en las partes hediondas, el coro desarticulado de voces, el implacable mal. Allí donde, después de haberse colocado todo “en un orden / casi fulminante” – según nos dice Artaud en la primera página de un texto que no quiere terminar siendo un libro (1975, 10) –, asalta la afirmación de la “inutilidad de los órganos” (1975, 31), o se sobreimprime el gesto de que lo que merece ser sabido, es siempre del orden del extremo y de la intensidad que se resiste a la organicidad, un rechazo ígneo respecto de lo que aprendemos en vano a soñar como “perfectamente acabado”. Rituales de los “soles negros”, desdeñosos de melancolía aunque transidos por ella, duelos con el más allá que se presentan vinculados a la decisión de chillar de frente ante el invento de eternidad, “los buenos sentimientos”, la bondad a secas sin sus opuestos disimétricos y exasperadamente necesarios, tales como la peste y el mal (1979, 15-32). Salvarse del cielo, entonces, como una lucha empecinada por dejarse de las falsas promesas, para intercambiar el fácil adorno de la bondad hipócrita por la lucidez.



## IV.

Tal concepto del absurdo en Piñera, al tiempo que rige una ficción de origen del lenguaje, sobredetermina el horizonte del valor poético, relevante a la hora de reflexionar sobre el rechazo trabajado respecto de la dimensión visionaria de la lengua poética, la monótona excepcionalidad de sus criaturas, la experiencia de intensidad que explora su malestar, o el ejercicio de un pesimismo desgarrado, que, cuando relata el mundo es para proponerlo en su montaje percursivo de orbe extraño, opositivo, pero curiosamente a mano.

## NOTAS

1 Los datos bio-bibliográficos ofrecidos por Teresa Cristófani Barreto en su libro *A libélula, a pitonisa. Revolução, homosexualismo e literatura em Virgílio Piñera* son sumamente interesantes e instrumentales a los efectos de puntuar en la biografía de Piñera, las prácticas culturales que este último sostuvo en relación con los escritores mencionados. Cf. pp. 160-164.

2 No deja de sorprendernos, al respecto, que Reinaldo Ladagga en “Un elogio de la insuficiencia”, capítulo de su libro *Literaturas indigentes y placeres bajos*. Rosario: Beatriz Viterbo. (2000) omita leer “La isla en peso” en contrapunto con “Noche insular: jardines invisibles” de Lezama. El olvido, nos parece, priva al estudio de reflexiones que serían aún más agudas de las que ya ofrece. Cf. Claudia Caisso (2001) “Sobre Virgilio Piñera” *De vértigo, asombro y ensueño: ensayos sobre literatura latinoamericano*. Rosario: Vites. pp. 373-393.

3 Cf. Antón Arrufat *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: Unión, 1994.

4 Nos referimos a la relación entre Lezama y Piñera. Descripta, entre otros, por Guillermo Cabrera Infante en *Vidas para leerlas*. Algunos escritores cubanos de generaciones más actuales han destacado algunas de las vías fecundas que la actitud reactiva de Piñera ante el barroco lezamiano ha abierto para las jóvenes generaciones. La crítica ha insistido en señalar, por otra parte, que Lezama y Piñera serían los mejores escritores del origenismo. Tal afirmación, nos parece, obedece menos a evaluaciones de índole histórico y estético, que a una necesidad de reparar el olvido en que ha estado subsumida hasta hace algunos años la obra de Piñera. Pero nos hace pensar, además, en una falta de conocimiento más intenso por parte de la crítica de otros escritores del origenismo tales como García Marruz, Vitier, Gastelu, Gastón Baquero, etc.

5 Un cuestionamiento del “erzats” de placer producido por la literatura o por las “bellas letras” ya había aparecido en el relato breve “Grafomanía” de *El que vino a salvarme* (1999, 149).

6 Al respecto puede verse en particular “Sobre el lenguaje figurado” de Cintio Vitier reunido en su libro *Poética*. Ensayo polémico respecto de varias de las concepciones en torno del lugar de la metáfora esgrimidas por Carlos Bousoño y Dámaso Alonso.

7 Tal rechazo de la religiosidad de los origenistas puede encontrarse, entre otros textos de Piñera, en las marcas de ironía desplegadas en “Una velada bajo la advocación del Santo José”. Carlos Espinosa, *Cercanía de Lezama Lima*. La Habana: editorial Letras Cubanas, 1986. pp. 37-39.

8 En el *Diario de Poesía* no. 51 pueden consultarse las ediciones facsimilares de las plaquetas “Aurora” de Witold Gombrowicz y “Victrola” de Virgilio Piñera (1947). Transcribimos un párrafo de la portada: “A mediados de 1947 Gombrowicz empezó a urdir junto a Piñera (que había presidido el “Comité de traducción” de su novela *Ferdydurke*) una revista destinada casi íntegramente a burlarse de Victoria Ocampo y su entorno; eligió como título *Aurora*, palabra que se le antojaba particularmente ridícula. Sin embargo, a poco andar Piñera decidió hacer su propia revista, *Victrola*, que preparó en secreto y editó justo un día después de la salida de *Aurora*. Se hicieron cien ejemplares de cada una, en la misma imprenta del barrio porteño de Once; junto a esta edición, en separata, se reproducen ambas, mimando prolijamente el diseño, la tipografía (y aun las erratas) de las originales”.

#### OBRAS CITADAS

Ej. Genette, Gérard. *Figures I*. Paris: Ed. du Seuil, 1961. (Este es el modelo para la versión definitiva para la edición Actas de las XV Jornadas).

Arrufat, Antón (1994) “Prólogo” a *Poesía y crítica* de Virgilio Piñera. México: Conaculta.

— (1998) “Notas prologales” a *La isla en peso* de Virgilio Piñera. La Habana: U.N.E.A.C.

— (1999) “Prólogo” a *Cuentos completos* de Virgilio Piñera. Madrid: Alfaguara.

Artaud, Antonin (1972) *Textos 1923-1946*. Bs.As.: caldén.

Artaud, Antonin (1975) *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Bs.As.: caldén.

— (1979) *El teatro y su doble*. Bs.As.: Sudamericana.

Cabrera Infante, Guillermo (1998) *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara.

Cristófani Barreto, Teresa (1996) “A Cuba de Virgilio Piñera. Una cronología” en *A libélula, a pitonisa. Revolução, homossexualismo e literatura em Virgilio Piñera*. Apresentação João Alexandre Barbosa. San Pablo, Iluminuras.

— (1999) “La protohistoria de la frialdad” en *Rev. Diario de poesía* nro. 51. Bs.As.: primavera de 1999.

Derrida, Jacques (1975) “La palabra soplada” en *El pensamiento de Antonin Artaud*. Bs.As.: Edic. Caldén.

Dossier "Virgilio Piñera" en Rev. *Diario de poesía* nro. 51, Bs.As.: primavera de 1999.

Espinoza Domínguez, Carlos (1989) "El poder mágico de los bifés (La estancia argentina de Virgilio Piñera)". *Cuadernos Hispanoamericanos* nro. 471, pp. 73-88.

Introcaso, Inés (1997) "El autómata, la momia (*sobre Antonin Artaud*)" en Actas del II Coloquio de Literatura Francesa y Francófona. Rosario: F. de H. y A., pp. 129-139.

Montes, Analía "La lectura de Artaud o el cuerpo afectado" en Actas del II Coloquio de Literatura Francesa y Francófona. Rosario: F. de H. y A., pp. 140-143.

Piñera, Virgilio (1969) *Teatro completo*. La Habana: ediciones R.

—, (1994) *Poesía y crítica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

— (1998) *La isla en peso*. La Habana: U.N.E.A.C.

— (2000) *La carne de René*. Barcelona: Tusquets.

Sarduy, Severo (1972) "El barroco y el neobarroco". A.A.V.V. *América Latina en su literatura*. México: siglo xxi.