

**Virgilio Piñera como personaje:
maniobras para la reapertura del canon**

Ana Eichenbronner

I. INTRODUCCIÓN

La obra del escritor cubano Virgilio Piñera constituye una de las propuestas más singulares y extremas de la literatura latinoamericana. Rupturista, prefirió a Julián del Casal antes que a Martí, opuso a la estética del grupo *Orígenes* la "frialidad" de sus cuentos y construyó una isla de pesadilla y encierro frente a la Cuba idealizada del mar y las palmeras. Durante el llamado "quinquenio gris", no pudo publicar ni representar sus obras. En los noventa, el derrumbe del campo socialista desembocó en la crisis política y económica que se reflejó en el campo cultural.

Como bien ha notado parte de la crítica, en el ámbito literario se produjo una reconstrucción polémica del canon a partir de la lectura (o relectura) de Piñera: lo marginal, la valoración de la autonomía del arte, las teorías *queer*, el discurso gay, cobraron centralidad. Por otra parte, el escritor ha sido retomado también desde dentro de la ficción en una serie de novelas editadas a partir de los años noventa en las que aparece como personaje. El presente trabajo propone analizar este gesto, pensándolo como estrategia de los nuevos escritores para generar la reapertura del canon a la vez que refundar otro espacio desde donde enunciar.

II. VIRGILIO PIÑERA: LA MIRADA DESDE EL MARGEN

Piñera quiso que la suya fuera una poética de lo tenso hasta la incandescencia del límite del lenguaje (Garrandés, 2005: 149)

Podemos vislumbrar en la poética de Piñera una propuesta diferente. Su posicionamiento estético marginal lo coloca no sólo en los bordes del canon, sino también en los del propio uso del lenguaje literario. Trabaja en sus relatos con una escritura que se construye al límite de la representación y que tematiza las propias imposibilidades del

lenguaje. Sus personajes cuentan, como único medio para nombrarse, con un repertorio de signos que resultan inauténticos, una lengua ineficaz que aparece en primer plano y genera monstruosidades. Son seres marginales que se comportan de manera singular frente a cualquier tipo de sociabilidad. Los sujetos parecen no poder escapar de este entramado complejo, porque se encuentran inmersos en él. Observan el mundo con malicia, según señala Bianco (1970) en el prólogo a *El que vino salvarme*, porque lo escrutan desde una lente que distancia las buenas costumbres, la moralidad social, lo políticamente correcto. Son marginados que observan el mundo sospechando su maldad y que practican la locura como forma de lucidez (Calomarde 2012). Otra historia de poderosas microestructuras los limitan y conforman. En sus textos se habilitan espacios en que los marginales pueden no sólo crear su propio discurso, sino insinuar prácticas alternativas y transformadoras (nadar en seco, viajar en círculo, engendrar monstruos o regresar al vientre de la madre anciana, entre otras¹) Relatos en fuga hacia las fronteras y los márgenes, actos de deriva hacia el borde, Piñera desestabiliza el sistema literario porque propone, entre otras cosas, zonas de negociación alternas para el imaginario lingüístico. Julio Ortega dice al respecto:

(...) leerlo es entrar en un territorio donde se explora la negatividad del lenguaje, ese horizonte no de navegación sino de retracción, donde se hace camino al revés, desandando la posibilidad de las palabras de ser un mapa del mundo en construcción. La negatividad creativa es la subjetividad desasida, sin asidero, la que des nombra el mundo en construcción (...) Lo desarticulado ocurre en el lenguaje como delirio, esto es, como la pérdida de una imagen del mundo. (Ortega, 2012:7-9)

Podemos afirmar que Piñera instaaura un nuevo modo de narrar a partir de una reelaboración problemática y rupturista del discurso literario dominante de su época, y en consecuencia, de los modos convencionales y legitimados de leer y escribir literatura.

III. RESIGNIFICACIÓN DE LA POÉTICA DE PIÑERA. RELECTURAS

Algunos escritores cubanos que publican a partir de 1980 se proponen buscar otras zonas de negociación para el imaginario lingüístico a la vez que la subversión de los principios homogeneizadores. Ellos encuentran en el lenguaje heredado un obstáculo para la representación del absurdo y sinsentido contemporáneo, con la excepción de la “lengua de

¹ Para profundizar el análisis de lo monstruoso en los cuentos de Virgilio Piñera ver Eichenbronner, Ana (2013).

lavandera” (Cristófani Barreto, 1998) de Virgilio Piñera. Estos escritores desafían los criterios de legitimación cultural inherentes al imaginario nacional cubano.

Podemos observar un correlato entre la oposición al lenguaje oficial y el consecuente estallido ontológico de la oralidad en los narradores de los años ochenta y noventa. Graciela Salto opina que “en la medida en que el sueño del común tronco lingüístico- literario (y por supuesto, ideológico) se deteriora (...) la lengua “fría” de Virgilio, sus pesadillas, su nada, su vacío, comienzan a ocupar el espacio enunciativo” (Salto, 2004:28) Por su parte, Amir Valle, destaca el gesto de “búsqueda rabiosa de nuevas zonas putrefactas de la realidad” como tema de los textos de los narradores cubanos más destacados de las últimas décadas (Valle, 2001: 57).

Los elementos con los que trabaja Piñera- la ironía, la subversión del mito clásico, la revisión de la épica, el empleo de la parodia, el prosaísmo, la encarnación del vacío- lo vuelven antecesor de la poética de finales del siglo XX en Cuba. El poeta y crítico cubano Víctor Fowler se refiere a este fenómeno en el ensayo que dedica al escritor: “Los años 80 fueron una época de gran complejidad en la cultura cubana: habrá que analizar algún día el impacto que tuvieron (...) las reediciones de autores como Lezama Lima o Piñera, de los cuales sólo en susurros habíamos escuchado hablar” (Fowler, 1999:34)

La escritura del absurdo, el uso de la estética del grotesco, la ironía, la desacralización, son rasgos de su propuesta retomados por algunos de los nuevos narradores. Los cuentos de la década de los cuarenta y cincuenta abordan temas todavía contemporáneos como la frustración, los conflictos alrededor de la insularidad y la carne, lo monstruoso, que resultan cercanos a los paradigmas estéticos de las últimas décadas. Debido a esto, podemos decir que Piñera fue, como ningún otro, el escritor que ocupó el centro del canon de la literatura cubana de este período (Fornet, 2006)

En la década de los noventa el gesto se acentúa y la recuperación de la propuesta de Piñera, entre otras cosas, ilumina el nihilismo que cierta literatura cubana propone. Algunos narradores continúan y profundizan esta tendencia poniendo de relieve en su escritura zonas que resultan incómodas para la conciencia social en diversas escalas.

La prédica insular de Piñera produjo una importante influencia en los procesos artísticos- literarios de finales del siglo XX en Cuba marcando un punto de giro: de la utopía a la heterotopía. Es a partir de Piñera que lo insular deja de representar lo

paradisíaco para volverse perturbador. Algunos de los rasgos mencionados se pueden observar en escritores como Reinaldo Arenas, Jorge Ángel Pérez, Leonardo Padura, Antonio José Ponte, Ena Lucía Portela, Margarita Mateo Palmer, entre otros. En todos aparece la búsqueda de liberación del lenguaje en la puesta en escena de sus propias incapacidades. Por otra parte, en un gesto de ruptura con el canon, hacen visibles temas como la sexualidad, la problemática gay, el psicoanálisis, el poder del cuerpo.

IV. VIRGILIO PIÑERA COMO PERSONAJE

Otra de las maniobras de reapertura del canon es el ingreso de Piñera como personaje literario en textos de las nuevas generaciones de escritores cubanos: En *Máscaras*, de Leonardo Padura; *El color del verano*, de Reinaldo Arenas; *Fumando espero*, de Jorge Ángel Pérez, por citar solo tres ejemplos.

La novela de Padura contiene en su primera página una "Nota de autor" en la que aclara que ha citado a una serie de escritores: encabeza la lista el nombre de Virgilio Piñera y la cierra el propio Padura. En este gesto, el escritor revela sus linajes y se inscribe dentro de una tradición en la que aparecen escritores como Abilio Estévez y Severo Sarduy, dos de los discípulos de Piñera cuyas posiciones dentro del canon cubano han sido también complejas y marginales. El epígrafe que Padura coloca en primer lugar (hay tres) es de un fragmento de la obra de teatro *Electra Garrigó* (Piñera, 2002) que resuena a lo largo de la novela, ya que el personaje asesinado, la víctima, muere la noche en que sale travestido con el vestuario teatral de Electra. Otro de los personajes principales, Alberto Marqués, se presenta como el diseñador de vestuario de la obra y contiene una serie de características que lo emparentan con Piñera: intelectual censurado, homosexual, irreverente, sarcástico, entre otras.

Con *Máscaras*, Padura da un giro respecto de la novela policial revolucionaria desarrollada en Cuba durante las décadas del 70 y 80². Padura invierte sus premisas: el criminal ya no es un agente de la CIA ni un contrarrevolucionario, sino que queda del lado

² Según las bases del concurso que el MININT impulsó en 1972, la novela policial debía mantener los rasgos esenciales del género, pero apuntar a un nuevo sentido de la defensa social: "es legal lo que es justo". Sin descartar la función de entretener, debía proponerse una labor educativa, ahondando en las causas sociales y psicológicas y borrando diferencias entre delito común y contrarrevolucionario. El crimen sería generalmente cometido por un agente de la CIA o por un civil a su servicio, verdad y justicia irían de la mano y el enigma serían resueltos con la ayuda de los CDR (Comités de Defensa de la Revolución) En Fontana, Hugo disponible en: <http://sub-urbano.com/la-narrativa-policial-en-america-latina-crimenes-sin-castigo/> (Fecha de consulta, 1 de marzo de 2014)

del poder representado por el padre del artista homosexual travestido como personaje piñeriano. Este padre es, además, un alto funcionario del gobierno. Pero hay otro crimen, que es el de la censura al intelectual Alberto Marqués (doble de Virgilio Piñera) y con él a esas otras voces silenciadas y reprimidas durante las décadas del sesenta y setenta por la política cultural de la revolución cubana. En uno de los interrogatorios que Conde realiza en busca del esclarecimiento del crimen (o los crímenes), un personaje dice respecto de Marqués:

Un cabrón héroe, eso es lo que ven ahora... Lo más terrible de todo esto es que el tipo tuvo que comer de un palo como diez años de silencio y de soledad. De esos doscientos adoradores de ahora, si acaso cuatro o cinco siguieron viéndolo después que lo tronaron, cuando el lío de los maricones y los desviados y los idealistas y extranjerizantes y toda aquella descarga del realismo socialista y el arte como arma ideológica en la lucha política... Al tipo lo sacaron de circulación y lo mandaron de *fly* para una librería o cosa así, no sé bien. Del carajo: una pila de años sin que una línea suya se publicara en la más insignificante revista, se prohibió que los críticos lo mencionaran cuando se escribía teatro, desapareció de las antologías y hasta de los diccionarios de autores. Nada: dejó de existir. (Padura, 1997: 63)

No es casual que Conde, escritor frustrado, retome sus proyectos literarios (frustrados por un episodio también relacionado con la censura) luego de conocer a Marqués. El contacto con el personaje literario que emula a Virgilio Piñera, produce la caída de las máscaras despertando otra vez en Conde el deseo de escritura.

La novela póstuma de Reinaldo Arenas, *El color del verano*, transcurre en vísperas de los festejos del carnaval con que la revolución celebrará medio siglo en el poder y las "locas", las "pajaritas", aprovecharán la oportunidad para vestirse con sus trajes regios y exponerse como tales en el espacio público. Mientras tanto, en secreto, la población intenta roer la plataforma insular para que toda la isla navegue a la deriva, objetivo que se cumplirá hacia el final gracias al cadáver de Virgilio Piñera cuyo féretro al ser sepultado termina de desprender la isla:

No fue la caída de un féretro sobre la tierra lo que se escuchó, sino el chapoteo de algo que cae en el agua (...) todos comprendieron que la isla había sido al fin separada de su plataforma y que aquel chapuzón fúnebre era el aviso de una liberación total. (Arenas, 2010: 445)

Ubicada temporalmente en el futuro, reenvía una y otra vez al pasado. La novela vuelve a empezar reiteradas veces, ficcionaliza el proceso de escritura como una actividad riesgosa atravesada por la censura y la delación, y clausura la posibilidad de cualquier tipo de unidad: de tiempo, de espacio, de género, de historia. La escritura de Arenas es fragmentada, hecha de anécdotas, poemas, cartas, juegos de palabras, representaciones dramáticas. La pequeña y disparatada pieza teatral que da inicio a la historia, transcurre a un mismo tiempo en tres espacios: el malecón habanero, Cayo Hueso y Miami. La representación reúne a los artistas y a los funcionarios que ordenan resucitar escritores para luego asesinarlos. Virgilio Piñera está entre ellos y es obligado a retener en Cuba a la poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda (ícono de la cubanidad) que ha emprendido en lancha la huída de la isla. Más adelante reaparece teatralmente en el episodio en el que se recupera la anécdota (también relatada por Abilio Estévez) de las tertulias poéticas organizadas en la casa de Yony Ibáñez ("La ciudad celeste") en las que en tiempos de censura Virgilio leyó a los íntimos lo que estaba escribiendo. La escena de lectura ficcionalizada en la novela de Arenas crea un efecto que transforma lo grotesco en sublime:

Mientras el poeta leía, un manto mágico, una suerte de encantamiento, un hechizo único cayó sobre todas aquellas figuras aterrorizadas y grotescas. Los rostros se volvieron apacibles, los ojos se llenaron de lágrimas dulces, los cuerpos adquirieron una serenidad, un reposo que desde hacía muchos años el terror les impedía disfrutar. Todos fueron envueltos por el éxtasis de la belleza. (Arenas, ob. cit.: 141)

Arenas insiste en colocar su nombre en epígrafes, dedicatorias y personajes a lo largo de toda su obra porque encuentra en Piñera la sensibilidad afín que lo dota de referente y tradición (Velazco, 2012) y que le permite radicalizarse en la progresiva desacralización de todos los valores e instituciones asentadas en la tradición: la religión, las normativas sexuales, las ideologías.

Fumando espero, la novela de Jorge Ángel Pérez asedia la figura de Virgilio Piñera para armar una autobiografía ficticia. La operación que realiza es apropiarse de personajes reales y someterlos a un minucioso proceso de ficcionalización. Mateo Palmer (2003) opina al respecto: "travestidos, mutantes, dotados de una identidad que se difumina en la espesa red intertextual de la ficción, los caracteres de esta novela se mueven en un plano de ambigüedad que enriquece sus trayectorias". Se trata de un texto en que dialogan

personajes reales e imaginarios para reconstruir los posibles pasos de Piñera en Buenos Aires durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, una etapa decisiva en la vida y la producción del escritor. Piñera es en la novela un joven intelectual y pobre que llega a Buenos Aires no sólo en busca del reconocimiento que no obtiene en la isla, sino que vive obsesionado por la permanencia de sus manos de escritor. Debido a ello intenta establecer contacto con un famoso embalsamador que podría asegurarle la trascendencia de esa parte de su cuerpo.

(...) famoso, porque eso soy yo, un escritor famoso, divino: eterno. Las manos del grafómano, las más excelsas manos de la literatura cubana, con las que escribiera tantos poemas, y obras de teatro, y cuentos, y novelas. Mis manos, desprendidas del cuerpo, un poco más allá de las muñecas, blancas sobre un cojín rojo. (Pérez, 2003:20)

Los posibles recorridos de Piñera que Jorge Angel Pérez traza jugando con materiales de todo tipo: cartas, anécdotas, mitos, chismes, letras de tangos que organizan los capítulos y el título, fragmentos de obras del escritor; arman un relato híbrido y a la vez, construyen de manera singular al personaje Piñera, listo para ser leído de otro modo por los nuevos y viejos lectores que se acercan a la obra para descubrirla o releerla. Este gesto le permite a Pérez modelar, a su vez, a los lectores de su propia obra. "Para Virgilio, el más grande de mis héroes", proclama la dedicatoria de este escritor joven que construye su obra en espejo con Piñera: entremezclando las voces (la del autor, el narrador, el personaje), las funde, y para hacerlo utiliza un tono confesional propio de las Memorias. Se trata de una memoria ajena, usurpada con la que propone un juego transgresor de identidades como estrategia de recuperación del pasado. Como Arenas, Pérez propone una filiación entre ambos, y se asigna un linaje. La temática gay constituye otro de los ejes centrales en esta genealogía. Con gesto sin dudas provocador, se detiene en la descripción de escenas de iniciación homoerótica que recuerdan la propuesta de Arenas: el tratamiento de la sexualidad como posible espacio en el que el deseo libera el lenguaje y las formas de escritura.

En todos los casos, la incorporación de Piñera como personaje literario posibilita a los nuevos escritores indagar en los mecanismos de recuperación problemática del pasado, visibilizar el conflicto entre la historia oficial y las que han quedado en los márgenes, cuestionar el lugar del intelectual, a la vez que realizar una relectura de la tradición que

dispare la búsqueda de otras identidades, de otros modos de representarlas y de nuevos lenguajes posibles.

BIBLIOGRAFÍA

- Arenas, Reinaldo, *El color del verano*, Barcelona, TusQuets, 2010.
- Bianco, José, "Piñera narrador" en Virgilio Piñera, *El que vino a salvarme*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- Calomarde, Nancy, "La mirada atroz. Experiencias argentinas de Virgilio Piñera", *La siempreviva*, n° 15 (2012), pp 38-43.
- Cristófani Barreto, Teresa, *A libélula, a pitonisa. Revolucao, homossexualismo e literatura em Virgilio Piñera*, San Pablo, Iluminarias, 1998.
- Eichenbronner, Ana, "Sueños de la razón: retornos monstruosos en los cuentos de Virgilio Piñera" en *Boletín Hispánico Helvético* N°21, (2013), pp. 265-280.
- Fornet, Jorge, *Los nuevos paradigmas*, La Habana, Letras cubanas, 2006.
- Fowler, Víctor, "Los cuentos fríos de Virgilio Piñera", *Hispanamérica*, n°71, (1999), pp 23-48.
- Garrandés, Alberto, *Presunciones*, La Habana, Letras cubanas, 2005.
- Mateo Palmar, Margarita, "Contratapa" en Jorge Ángel Pérez, *Fumando espero*, La Habana, Letras cubanas, 2003.
- Ortega, Julio, "Expresionismo y melancolía en Virgilio Piñera", *La siempreviva*, n° 15 (2012), pp 7-9.
- Padura, Leonardo, *Máscaras*, Barcelona, TusQuets, 1997.
- Pérez, Jorge Ángel, *Fumando espero*, La Habana, Letrascubanas, 2003.
- Piñera, Virgilio, *Teatro completo*, La Habana, Letras cubanas, 2002.
- Salto, Graciela, "Debates geopolíticos en la literatura cubana", ponencia leída en II Congreso Internacional *CELEHIS*, Mar del Plata, 2004.
- Valle, Amir, *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*, La Habana, Extramuros, 2000.
- Velazco, Carlos, "Vigilia vigilada de Virgilio (herencia de Piñera en Reinaldo Arenas y Abilio Estévez)", *Tablas*, n°4, (2012), pp107-113.