

La ficción sin límites (la ruta argentina de Virgilio Piñera)

Nancy Calomarde
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

El trabajo se centra en la indagación de la escritura del escritor cubano Virgilio Piñera durante su periplo porteño de doce años, con el objetivo de problematizar el tejido de representaciones y escrituras que se ponen en juego en el contacto continental y las maneras en que un escritor cubano puede leer y escribir en el contexto argentino. Los modos de lectura sesgada que se operan en las referencias piñerianas ponen en escena el carácter problemático del diálogo latinoamericano.

Résumé

Le travail se concentre sur l'étude de l'écriture de l'écrivain cubain Virgilio Piñera durant son périple de douze ans à Buenos Aires, avec l'objectif de problématiser le tissu des représentations et des écritures qui sont mises en jeu dans le contact continental et les manières avec lesquelles un écrivain peut lire et écrire dans le contexte argentin. Les formes de lecture biaisée qui s'opèrent dans les références *piñerianas* (de l'écrivain Piñera) mettent en scène le caractère problématique du dialogue latino-américain.

La “conexión argentina” que traza en la literatura cubana la obra de Piñera, y su anverso, la ruta cubana dentro del contexto de la literatura argentina, se diseña en un desordenado corpus textual que bifurca y dispersa la posibilidad de una narrativa concebida en los términos de una “historia intelectual”. En cambio, ofrece un modo peculiar de ficcionalizar los campos literarios para poder “hablar” menos de sus centros que de sus permeabilidades y periferias. Lo que intento señalar son los modos en los cuales la escritura piñeriana (en ensayos, cartas, ficciones), recortada en la trama de “la ruta del sur”, escribe un relato de los campos literarios -argentino y cubano- a través de una cartografía descentrada e intersticial que elude la lógica determinista del modelo y postula una metaficción latinoamericana, como frontera y como fuga.

La primera pregunta que surge, entonces, es la de la “nacionalidad” de la escritura piñeriana. Si el hecho de haber vivido doce años en Buenos Aires y haber escrito buena parte de su obra en esta ciudad, hace de él una especie de “escritor argentino”, tal como ha sido considerado por Sarduy¹, esa localización caprichosa abre más bien a una escritura fronteriza, a un cuerpo textual elaborado desde un ojo narrador situado en el borde cuestionador de ambos sistemas. La escritura piñeriana descentra, disloca

¹ Sarduy (Fondebrider, 1991:18) ha afirmado que “Piñera es un autor cubano y a la vez argentino, por la influencia que recibió de ese otro autor argentino, Gombrowicz, y por su larga estadía en Buenos Aires”.

y astilla la ficción de un corpus literario sujeto a los límites de una genealogía nacional.

La ruta de Piñera en Argentina ha sido, en más de un sentido, el gesto propio de un escritor que no se deja subsumir en la economía del sistema literario. Paradojalmente, parece siempre un exiliado en su propia patria textual pero también en la que lo acogerá por doce años -en sucesivas e interrumpidas estadías- en el extremo austral del continente. Su primera huella en la literatura del sur antecede al largo periplo porteño y data de 1944 cuando Obieta le publica en la revista que dirigía, *Papeles de Buenos Aires*² (1943-1945.), su primer texto, *Poema para la poesía*. De modo que cuando llega, dos años más tarde, a Buenos Aires, el poeta ya había iniciado, antes de *Orígenes*, una relación personal³ con el hijo de Macedonio, quien sería el único vínculo que lo ajustaría a la literatura argentina. El “atajo Obieta” le permite aproximarse primero a Macedonio y más tarde a Borges⁴, en una tensa relación estética, hecha sobre encuentros y desajustes. Por lo demás, ese vínculo se teje en la cadena semántica de la secuencia que Piñera venía construyendo en la relación conflictiva con Lezama desde las revistas *Espuela de Plata* (1939-1941) y la disidente *Poeta* (1942-1943). El poeta de la *Isla en peso*⁵ cede paso, en el exilio porteño -exilio que es también una respuesta estética y vital a su tránsito literario-, al narrador de los *Cuentos fríos*, y en esa parábola se forjan nuevos desajustes entre lo que Virgilio lee (y escribe) en el sistema literario cubano y lo que descubre (y también escribe) en el argentino.

² Es preciso atender a esa primera emergencia del cubano en la literatura argentina, ya que tiene lugar en un espacio literario que buscaba deliberadamente quebrar lanzas con el tono regular de las publicaciones afines. Así lo señalan Lafleur-Alonso-Provenzano: “Una noche de 1943, los despreocupados visitantes de esas insomnes librerías de la calle Corrientes sintieron, seguramente, un agradable sobresalto: entre sus manos se hallaba, recién nacida, una revista nueva. [...] Era como si de algún lugar oculto de la ciudad porteña saliera a la calle ese espíritu zumbón, irónico, sonriente pero grave en lo profundo (Lafleur, Alonso y Provenzano, 2006:184)

³ Relación que continúa a lo largo de toda su vida como muestran las cartas entre Piñera y Obieta (Piñera, 1999:51:26), recopiladas en el “Dossier Virgilio Piñera” de *Diario de poesía* (1999, 51: 7-35).

⁴ En el capítulo 2 de su libro sobre Piñera titulado “From the Outside Looking in: Exile in Argentina”, Thomas Anderson (2006, 45-85) plantea que el primer significativo contacto de Piñera con la literatura argentina se realiza cuando el cubano envía a la revista *Sur* “El muñeco” (1946) para un concurso de cuentos (Anderson, 2006:50). Su excelente estudio, que incluye un minucioso trabajo de archivo, sin embargo no aporta mayores precisiones al respecto y en mis investigaciones no he hallado los documentos que me permitan probar este envío. Es probable que Anderson se haya referido al único concurso de cuentos que organiza la revista, en el año 1948, cuyo primer premio es obtenido por “Hundimiento” de Juan Rodolfo Wilcock (1948, 164-165: 110-121). Efectivamente, ese trabajo, que parodia la figura de un dictador, podría perfectamente asimilarse a la mirada sobre el peronismo que el “sector-riñón” de la revista expondría públicamente después del año 1955. Pese a tal coincidencia, no acuerdo con su interpretación respecto de la importancia de este acercamiento – señala el autor: “Piñera’s first significant contact with Borges took place at a perfect moment, that is, shortly after Piñera submitted his story “El muñeco” (Anderson 2006, 50)-ya que los textos ganadores del evento exponen precisamente el modelo de la ficción rigurosa y condensada de la *constelación Borges*, que -a diferencia de otros relatos piñerianos- difícilmente pueda ser leída en este cuento.

⁵ Recordemos la tensión planteada entre antillanía e insularismo que dibuja la polémica Vítier-Piñera.

Paralelamente, Macedonio es el único escritor argentino que se recorta acabadamente en la publicación cubana, no solamente con un texto de su autoría, “Psicología del caballo de estatua ecuestre” (Fernández 1948, 19:IV:19), sino también como objeto de una reseña escrita por el propio Rodríguez Feo (1944, 4), donde se hace foco en un problema que preocuparía a Virgilio respecto de los modos de construcción de su literatura: el camino del absurdo y el humor en la ambigua encrucijada de la(s) modernidad(es) americana(s). Es preciso leer esta factura -la de Piñera, interceptando dos universos literarios- en la doble dinámica: la representación piñeriana de *Orígenes* y las maneras específicas de configuración del canon dentro de la publicación, por una parte, y por otra, el espacio de la literatura argentina que funciona en el registro del cubano, y que se recorta tanto en las elecciones de autores y textos que se activan en su construcción como escritor cubano-argentino, como en los modos en que la dinámica de esa escritura comienza a tallar en el sur para “ubicarlo” en el repertorio de lo propio.

En el primer movimiento aludido, la cuentística de Piñera es sometida a un proceso de negación en la revista que él mismo representaba. Ninguno de sus cuentos aparecen publicados en *Orígenes*, sí, en cambio, en la revista que dirigía Borges, *Anales de Buenos Aires* en 1946, donde publica “En el insomnio” y “El señor ministro”. Años más tarde, en la selección de *Cuentos breves y extraordinarios* (1954)⁶, realizada por el dúo Borges-Bioy, se publica nuevamente “En el insomnio”. Posteriormente, en el año 1972, *Sur*⁷ edita una antología donde recoge textos narrativos que habían sido publicados en las páginas de la revista. En esa selección incluye “La gran escalera del Palacio Legislativo”, que había sido publicado en el número 251 de 1958, sin realizar precisiones respecto de los criterios del recorte (Moliner 2002, 467).

En ambas antologías se eluden las razones de la selección, lo que termina finalmente arrojando al lector a la necesidad de una reconstrucción de la cartografía poética que la subyace. Dicha cadena semántica -que visibiliza e invisibiliza a autores y textos como producto de su propia coherencia sintáctica-, puede ser sometida a interrogación, y entonces la escritura piñeriana muestra su radical descentramiento. Sin embargo, en lo que respecta a mi interés específico, esa operación de inclusión y exclusión hace visible cierta dificultad para leerla dentro del corpus, y al mismo tiempo, hace visible una “coherencia interna” que permite intuir una presencia significativa, particularmente en un escritor como Borges cuyas elecciones han sido siempre “tan ajustadas” a su literatura.

La efectiva y tensa presencia de Piñera en la literatura argentina y la casi omisión en la cubana⁸, hacen emerger un tipo de ilegibilidad que lo vincula en más de un sentido

⁶Precedida por la publicación de *La carne de René*, en 1952.

⁷Los cuentos de Piñera que se publican en la revista *Sur* son: “El enemigo” (Piñera, 1955:236:52-57), “La carne” (1956: 242. 17-19), “La caída” (1956: 242: 20-21), “El infierno” (1956: 242:21-22) y “La gran escalera del palacio legislativo” (1958: 251: 25-27).

⁸Ilegibilidad que se invierte hacia finales de los ‘80 cuando comienza a revisarse también la herencia origenista en su conjunto.

a los debates del espacio argentino y lo abisma en los de la isla. En otros términos, el Piñera narrador se recorta de manera ambigua en el canon nacional argentino y se desdibuja en el cubano. Sus publicaciones en los cuarenta y cincuenta muestran una débil articulación en la narrativa del sur y una ausencia fantasmática en la isla. Por otra parte, el “Prólogo” de Bianco (1970, 8-19) a *El que vino a salvarme*, llamado “Piñera, narrador”, para la edición argentina de los cuentos, fija un determinado canon respecto de la retórica cuentística del cubano en el espacio argentino. Años más tarde, la revista *Diario de Poesía*, publica, en 1999, el “Dossier Virgilio Piñera” que, sumado al Homenaje realizado en el MALBA sobre su obra, fija una forma de la presencia del cubano en la literatura argentina⁹.

La primera vez en que se menciona a Piñera -más de una década después de la escritura de aquellos textos- en una antología cubana, es casi simultánea a la de Borges y Bioy, en 1953, cuando Salvador Bueno en su *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*, incluye “El baile” sin ninguna mención a su autor, más que la referencia a una línea de la literatura cubana que se distancia del canon realista, donde seguramente habría incluido a Piñera. El hecho de que los cuentos de Piñera fueran publicados en revistas argentinas, *Anales* primero y más tarde *Sur*, y que su primer volumen de cuentos, *Cuentos fríos*, también apareciera en Argentina, muestra el lado problemático que aporta la escritura piñeriana, para el canon cubano y, en particular, para el origenista. Precisamente es la selección de Bueno la que marca el punto de escisión, pues, como ha señalado Rojas, los modos de canonización cubana representan “la autorización estética del texto de acuerdo con la densidad que alcanza la narrativa nacional en su interior” (Rojas 2000, 49); es decir, un proceso de legitimación liderado por las élites ilustradas y fundado en una visión teleológica sobre la que Piñera constituía una excedencia y un punto de fuga.

Frente a la narrativa cubana centrada en el *telos* nacional- y canonizada en la obra de Martí- Piñera configura una textualidad adversa a esa racionalidad, que antes que operar la apertura al futuro, se centra en su fisura- como lugar particular en el tejido literario- e inventa su propia escritura, lo que Rojas, tomando de Bhabha (1994, 1-7), denomina “narrativas narradoras”, es decir, escrituras que desplazan el centro de la enunciación nacional y se narran a sí mismas, en un proceso de “desnacionalización del texto” (Rojas 2000, 55). La escritura cuentística de Piñera desborda aquel centro, desnacionalizando su texto, resemantizando una periferia que le permite operar una escritura fronteriza en la isla, pero también en la capital porteña. Si Vitier había suspendido, desde las páginas de *Orígenes*, la lectura de su poesía, precisamente por “no cubana” (Vitier, 1944), el radical silencio sobre sus cuentos marca el punto máximo de la ilegibilidad origenista. El canon de la revista de 1944, sin duda, sustitutivo del canon oficial dominante en esos años, señala otro sistema de

⁹El 5 de octubre de 2005 se llevó a cabo en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, un evento denominado “Homenaje al escritor cubano Virgilio Piñera”. En esa ocasión, pudo asistirse a una puesta teatral del director cubano Luis Enrique “¿Bar Piñera! ¿Virgilio Bar...?”; además de a dos conferencias de intelectuales cubanos sobre su vida y su obra: Litay Luna y José Antonio Más.

canonización que no excluía el debate de lo nacional (tópico, por lo demás, largamente desarrollado por Vitier).

Si Lezama implica, en esta lectura, uno de los métodos -el poético- de construcción de ese centro nacional, Piñera desplaza radicalmente la escritura teleológica, se transforma en “narrativa narradora”, en escritura de sí mismo, en la medida en que diseña su lugar al margen no de la discusión sobre el sujeto nacional, sino de los términos de su enunciación. La ausencia de una teleología de carácter nacional marca el punto de la divergencia y sustituye la propedéutica por una escritura ensimismada en lo literario, exploradora de los modos en que la palabra se hace cargo de otra zona y, en ese sentido, clausura su posibilidad de lectura en el sistema nacional de las antologías cubanas que habían tenido como eje la función política de lo nacional¹⁰ pergeñada a través de la literatura.

1. Piñera a viva voz

Que Borges haya sido el primero en publicar en Argentina un cuento de Piñera, no puede resultar un hecho menor. Y que Borges lo haya hecho después de haber escuchado por radio su artículo sobre literatura argentina, donde se exponía su hipótesis del tantalismo de los escritores argentinos¹¹ -artículo que al año siguiente sería publicado en *Orígenes*, pero también en *Anales de Buenos Aires*, con el título de “Nota sobre literatura argentina de hoy”-, no parece un dato que ofrezca pocas posibilidades de lectura. ¿Qué lee Piñera en la literatura argentina? ¿Qué le interesa a Borges de esa lectura y escritura?

Cuando el “corresponsal origenista” llega por primera vez a Buenos Aires, se encuentra con un campo intelectual superpoblado por escritores argentinos y extranjeros provenientes de diferentes sectores, ideologías y espacios culturales. Esta diversidad no pudo menos que convertirse en un espejo que le devolvía la imagen empequeñecida de su propia “cultura de capilla”. Este espejo deforme operará sustitutivamente en el campo de sus políticas editoriales, entre lo que deseaban los directores y lo que efectivamente Piñera -pero principalmente Rodríguez Feo desde la lejanía- obtuvieron¹². En el recado origenista de conseguir publicaciones para

¹⁰ Existen otras secuencias de la polémica con Vitier librada en las páginas de la misma *Orígenes*. Por ejemplo la disidencia que expone Vitier en su reseña (Vitier 1945, V) a *Poesía y Prosa* de Piñera, a lo que Piñera responde con su artículo “El secreto de Kafka” (Piñera 1945, 8:104-107), cuyo objetivo consiste en desenmascarar la teleología a la que había subsumido Vitier toda actividad literaria, para relocalizar a Kafka -y a su propia escritura- como “no (es) otra cosa que un literato”, lo que equivale a afirmar la ausencia de una poética teleológica. De modo tal que entre el rol que Vitier imagina para un escritor “ordenando” una narrativa nacional (el telos) y la concepción de Piñera de la autonomía literaria, media el largo debate que toca el centro de lo que una sociedad considera literatura; un debate, por otra parte, que se había iniciado en la polémica entre Lezama y Mañach desde *Diario de marina* profundizado en la escisión *Orígenes-Ciclón*, y expandido en el plano continental, a través de la posterior pelea librada desde *Lunes* (1961) y el “caso Padilla”.

¹¹ Cabe mencionar además, que Thomas Anderson aborda este ensayo en su trabajo sobre Piñera donde considera la decisiva influencia de las hipótesis de Gombrowicz sobre su análisis (Anderson 2006, 51)

¹² Esta función de Piñera mediador, en cambio se hará efectiva cuando, en tiempos de *Ciclón*, se produzca una nueva fluidez en los vínculos, favorecidos por la real presencia de Feo en su visita a Buenos Aires.

Orígenes se encontraba implícito el deseo de aproximarse al grupo de Borges, Mallea y Victoria, de manera central, que eran quienes poseían cierta visibilidad continental. En la descripción del autor de *Aire frío*, se advierte su deslumbramiento por lo que él denomina “gente tan culta, informada y brillante”; pareciera que su juicio transparentara aquí la idea del escritor argentino dueño de una vasta y abierta enciclopedia, habituado a diferentes lecturas y al tanto de las novedades y modas que provenían de los centros culturales más prestigiosos. Pero también, su sorpresa se vincula a la proliferación de escritores de diferentes edades y matrices que poblaban bares y cafés. Sin embargo, esta selección de nombres a los que circunscribe, en su primer contacto, la “verdadera” literatura argentina, no formará parte de los vínculos del escritor, y ni siquiera de las efectivas colaboraciones que iría logrando para su revista. El recorte aquí se reduce a enunciar los nombres de personajes muy vinculados a la revista de Ocampo, pero también su diversidad específica: ensayistas, narradores, sociólogos provenientes de corrientes de pensamiento distintas. Este recorte evidencia, por un lado, la predeterminación que le había sido impuesta, la de vincularse a intelectuales de *Sur*, pero, por otro lado, el carácter de su deslumbramiento.

Piñera se enfrenta en Buenos Aires a la dinámica y heterogeneidad de un campo cultural latinoamericano que, en tanto le resulta familiar, no deja de abismar sus ideas previas respecto de cierta totalidad que vincularía como un *hilo de Ariadna* los dos extremos, las dos cartografías antagónicas del puerto y de la isla. Familiaridad, entonces, que convoca otro descentramiento: el escenario de la literatura del Plata es también muy distinto del habanero. De modo que su “deslumbramiento” como espectador se corresponde con el exceso -como desviación- que la vida literaria del sur inscribe en sus textos, en sus lecturas, en sus dinámicas intrínsecas y en las formas de posicionarse en el diálogo cultural; excedente que no solo expone el carácter desajustado de esa cultura (brillante y múltiple pero desacertado en el tono “tantálico”), sino que muestra la proximidad con la situación cubana. Tampoco los del sur podían hallar *La expresión americana* que reclamaba Lezama. Entonces, en su diagnóstico, Piñera deja traslucir la bien conocida hipótesis respecto del mal de las dos Argentina, en una evidente analogía con el diagnóstico que un año más tarde Zambrano expondría en la “Cuba secreta” (Zambrano 1948, 63-69), pero que ya estaba presente en el *Coloquio*¹³ de 1937. Así, Virgilio lee, a través de Zambrano, una tradición familiar para el lector argentino en la línea de Mallea, Martínez Estrada y Murena, que la misma *Sur* había venido publicando.

A partir de estas ideas iniciales, los textos de Piñera se construyen como una parábola del pensamiento cubano sobre la literatura argentina, pero también del pensamiento argentino que se lee en la estela continental y en el juego de relaciones desiguales y conflictivas entre los sistemas que componen el escenario heterogéneo de las literaturas de la región. Uno, el que escribe para *La Nación* con el título “Los valores más jóvenes de la literatura cubana” (Piñera, 1946); el otro, escrito entre 1946 y 1947 para *Orígenes* “Notas sobre literatura argentina hoy” (Piñera 1947, 13: 48). Entre

¹³ Me refiero al *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, llevado a cabo en La Habana en 1937.

ambos media una zona del pensamiento latinoamericano hecho sobre el desajuste entre lo que trae Virgilio Piñera como idea previa y lo que efectivamente puede encontrar en la literatura argentina. “Otra zona”, la del diagnóstico de la cultura de llegada a la que el escritor pretende “volcar” las escrituras de un sujeto latinoamericano, que colocándose como pariente próximo, no deja de ser un “otro” con quien es posible el diálogo, pero a través de un tipo de conversación que refiere, de manera incesante, el carácter utópico y descentrado del encuentro.

En este caso, la distancia se dibuja en lo que ve (y lo que no encuentra) en la lectura argentina para hacer traducibles las escrituras cubanas y entonces volver proteico el encuentro. Pero también en lo que ve (y tampoco encuentra) en su propia cultura insular, tal como la había caracterizado Cintio Vitier, y que la cita rioplatense vendría hipotéticamente a restaurar, siempre en una relación compensatoria entre lo que se cree que se tiene y lo que se cree que se desea.

En esa nota, Piñera anticipa un argumento que repetiría más tarde en una serie de lecturas cubanas propiciadas por Borges¹⁴: “La Literatura cubana está haciéndose. Tenemos la esperanza de que en breve podemos llamar a todas las puertas para decir ¡La sopa está a punto!” (Piñera, 1946). Resulta interesante observar el operativo de Piñera que lee a Lezama en su editorial de *Espuela de plata*¹⁵. Sin embargo, a pesar de que el tono de la nota trasunta su hipótesis de la inmadurez de la cultura cubana - una hipótesis que también haría extensible a la argentina-, todavía se lee en el círculo de la fidelidad lezamiana.

De este modo, el texto desnuda un sistema de fidelidades origenistas que solamente la alianza con Rodríguez Feo permitiría deconstruir. A pesar de que su mirada ya fisura ciertos lugares del edificio de *Orígenes*, todavía las elecciones del Piñera-lector se recortan en buena medida en las del maestro de Trocadero. Este gesto no invalida el sesgo piñeriano que tempranamente está invocando, no la “pobreza irradiante” (Arcos, 1994) del origenismo, sino la doble renuncia a la luminosidad de los dos proyectos y al aura de la cultura que emana de una fe en la capacidad de restaurar lo perdido. A ese despojo, en tanto pobreza a secas, se dirige la escritura argentina de Piñera.

De manera complementaria, la idea central que atraviesa ese artículo es la de la inexistencia de la literatura cubana, y esta concepción aparece sostenida en una lógica determinada: ella permite colocar y explicar la labor del grupo al que pertenecía. Esa labor se ubica en una zona del hacer sin pasado y con carácter creador. Y también le permite la segunda operación: la de colocarse a sí mismo. La idea de que en Cuba no existe un sistema literario, no existe la literatura como un hecho autónomo, donde tampoco -en consecuencia- existe un mercado ni canales de circulación como en la

¹⁴El escritor argentino organizó una serie de charlas sobre literatura cubana que tuvieron lugar en la Biblioteca Nacional.

¹⁵ “Razón que sea” donde el cubano había señalado “Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más” (Lezama Lima 1939, A:1).

Argentina, muestra el desajuste de su mirada respecto del campo hipotético al que él mismo pertenecería. Si es un escritor sin literatura, ¿dónde podría ubicarse?

Pero Virgilio agrega a su diagnóstico, una reflexión específica sobre el sujeto escritor: “Niego que haya tal literatura cubana ya que día a día sufro esa terrible muerte civil del escritor que no tiene una verdadera literatura que lo respalde” (Piñera, 1946: 9). Con este juicio alude a las causas por las cuales a pesar de sus seis años de exilio porteño, continúa siendo un desconocido. Piñera hace ostensibles los mecanismos de las culturas periféricas como la suya (y la argentina), a través de los cuales dejan entrever el esquivo interés que les despertaban las demás culturas de Latinoamérica, en la medida en que no contribuían a otorgarles el prestigio internacional que deseaban

El hijo de Macedonio -junto a quien integraba el comité de traductores de la obra de Gombrowicz, del que Virgilio era “presidente”- publica una nota sobre *Ferdydurke*. Esta contiene, en parte, la clave para leer a Virgilio. De Obieta dice allí: “Superar en sí su naturaleza polémica y reducirla a una forma artística, ha sido un triunfo de autor, transfigurar en fantasía novelística el apasionado material poético de su examen de la Cultura” (De Obieta 1948, 41).

Siguiendo a su amigo argentino que lee a Gombrowicz, podemos inferir el trabajo realizado por Piñera acerca de la ficción narrativa. Sobre la base de *poiesis* y *polemos*, las dos estrategias centrales de su escritura, esboza una teoría cultural en clave de **hiperrealismo fantástico**. En tanto dichas operaciones no constituyen espacios independientes, sino que configuran una trama que le permite leer la cultura de su tiempo desde una mirada de disidencia radical, de metafórica disputa, establece la criba (lo piñeriano del diálogo) en la ficcionalización de los contenidos de su análisis cultural. Las notas, entonces, sirven de insumo para leer sus relatos “argentinos”.

Recordemos que mientras en los 40 se discuten las concepciones de Sartre (el compromiso del escritor) y de Ortega -en un tardío debate-, las figuras prominentes de la revista *Sur* se vinculan más a las postulaciones de Benda y Camus. No solamente la extensa serie de ensayos que abordan la problemática, sino los debates como “Moral y Literatura” y “Literatura gratuita y literatura comprometida”, correspondencias publicadas en la revista, reseñas y comentarios, muestran lo candente del debate y también su diseminación.

Mientras escritores como Murena o Gándara¹⁶ sostenían la idea de que el intelectual tenía una función equiparable a la del santo, cuya misión ética consistía en la

¹⁶Carmen Gándara en su artículo “América, la sin memoria” formula la teoría de que los escritores (como Martínez Estrada o Murena) desarman la tradición para construirse un lugar para sí. Utilizando las ideas de Ortega, particularmente la noción de circunstancia, define el género novelesco a partir de una idea de trascendencia “siempre observé [...] lo que sucedía al lado del relato novelesco y que esa observación no se quedaba nunca en la obra misma sino que pretendía atravesarla buscando dentro o por debajo de su forma aquello -la causa honda y la circunstancia humana- de que había nacido.” (Gándara 1952, 198: 9-24)

denuncia de los pecados -y la condena a muerte de los pecadores con la cual cifra la teoría del parricidio- en una lectura que remite a Spengler, Heidegger y Sartre, escritores como Sábato, condenan la hipermodernización de la sociedad moderna que a través de la racionalidad como única vía de conocimiento, construye parcelas de saber y poder que conducen a la tragedia del hombre contemporáneo: “Hombres como Pascal, William Blake, Dostoievski, Baudelaire [...] intuyeron que algo trágico se estaba gestando en medio del optimismo” (Sábato 1951, 193:3-4). Sin corroer el aura del rol de la *intellegentsia*, además del debate respecto de la función del pensamiento crítico, de las revistas culturales y de la literatura como discurso. Piñera, de este modo, participa de manera doble en el debate continental: por una parte, se hace cargo de una discusión que se mantenía en sordina en Cuba, atrapada bajo el manto de los festejos (discusión que poco tiempo más tarde emergería dramáticamente en el rostro de escisiones irreversibles); por otra, asume la discusión en torno al rol del escritor, en la línea que el autor de *El túnel* propone sobre la necesidad de replantear la función de la palabra en un contexto integrador que vuelva a “humanizar” la maquinaria del hombre y la cultura modernos.

Borges, por su parte, se opone, desde la teoría del policial, a la hipótesis de una mirada socio-histórica desde la literatura, es decir, de un tipo de función que exceda el mero ejercicio literario. Al afirmar, tempranamente, que en la tesis de Caillois lo literario le parecía “valedero, lo histórico-sociológico, muy convincente”(sic) (Borges 1942, 81:56), está anunciando una larga polémica que no acabaría sino dos décadas más tarde, cuando el francés en carta a Victoria le comenta “Bianco ha creído conveniente pasarme las ideas sobre la novela de Ortega. Imposible entonces no escribir una pequeña nota para mostrar hasta qué punto las ideas susodichas están en desacuerdo con los hechos” (Caillois 1963, 67). Detrás de la anulación del realismo, opera también una determinada noción del rol del intelectual-escritor. Si las hipótesis que recorrían las participaciones en el debate de 1945-1946 estaban destinadas a problematizar la categorización de Ortega de personajes buenos y malos, Borges invalidaría la dicotomía oponiendo el concepto de “inevitabilidad” (Borges 1945, 126: 64-65) de raigambre lógico-ficcional.

En este contexto, Piñera en carta a Arrufat señala¹⁷:

El año pasado, Jorge Luis Borges, presidente de la Sociedad Argentina de Escritores me pidió con motivo de celebrarse el cincuentenario de la instauración de nuestra república que leyera para el público de dicha sociedad unas páginas sobre literatura cubana. Rechacé de inmediato la idea de ofrecer una conferencia amable, sin compromiso. Pensé por el contrario que el hecho de pedirme una charla para celebrar los primeros cincuenta años de vida

¹⁷Esta carta fue publicada por Carlos Espinosa en su texto, *Virgilio Piñera en persona* que recoge valiosos testimonios de familiares y amigos y que además posee el valor documental de haber sido una de las pocas personas que, hasta la fecha, tuvieron acceso al archivo privado de Piñera (Espinosa 2003, 45).

republicana, me comprometía como escritor cubano, a mayores exigencias. (Espinosa 2003, 175)

Así, desde la radio del Estado, *La Nación*, *Papeles de Buenos Aires*, *Anales de Buenos Aires* o más tarde *El Hogar y Sur*, la diversidad de órganos en los que Piñera participa en su vida porteña constituye una muestra del interés por librar la doble batalla en los bordes de la literatura cubana y argentina. Pero además, el otro aspecto no considerado de su obra de ficción y su ensayística era la relación de la escritura con los circuitos populares, como un modo de romper el aislamiento del sistema literario. Un proyecto que no prosperará en ninguna de las dos revistas y que será viabilizado más tarde en *Ciclón*.

En el año en que Virgilio da la conferencia, en Cuba se publican todos los textos consagradorios de la máxima visibilidad origenista y de la celebración nacional. La antología de Vitier encabeza el evento pero también los novelistas premiados (García Vega y Fernández Retamar) y publicados por el Ministerio de Educación. La serie puede cerrarse poco tiempo después cuando *Orígenes* publica su número homenaje, de 1952, con el título claramente conmemorativo de “Secularidad de Martí”.

En este contexto, se produce la conferencia -como un contrapunto- y meses más tarde la publicación argentina de *La carne de René*. Con estos textos, Piñera, desde el punto continental más distante, ingresa en el debate cubano. La disputa acerca del lugar del intelectual -que ya está corroyendo al origenismo-, sus relaciones entre poesía y nación postuladas en las tres antologías de Vitier (una en colaboración con Fina García Marruz), comienzan a preanunciar el cisma. En clara alusión a su condena por la participación origenista en los festejos, elige el silencio, la pobreza -ya no irradiante del origenismo- despojada y vacía del “bulín” de Buenos Aires.

Paralelamente, Virgilio Piñera opera en el campo cultural argentino, donde *Sur* ocupa el centro de la escena literaria. Sin embargo, es cierto también que la revista comienza a abrir un espacio distinto, atravesado por condiciones de marginalidad respecto de las políticas oficiales. El tejido discursivo del peronismo hace emerger una serie de estrategias y procedimientos que, mientras conducen a capitalizar en las páginas de la revista, un espacio del pensamiento argentino heterogéneo configurado a través de sectores provenientes de distintos campos disciplinares, genera un efecto discursivo de margen, destinado a operar una fisura respecto de lo que se entiende como hegemonía estatal y a yuxtaponer otro sistema de relaciones entre cultura y nación. Esta concentración de sectores intelectuales¹⁸ produce en *Sur* el efecto de

¹⁸ Para precisar, entre los intelectuales vinculados a la escena nacional podemos reconocer algunos grandes grupos: los provenientes del segmento del ensayismo de interpretación nacional que habían sido hegemónico en la década anterior, liderados por Martínez Estrada al que más tarde se sumará Murena, y que propondrán un ensayismo más de corte sociológico -aunque en tensión con el paradigma de la Sociología científica que desplegaban los sectores más cercanos a Germani-; el sector de una joven promoción de críticos que en su mayoría estaban vinculados a la vida universitaria (a excepción de Juan José Sebreli) como los hermanos Viñas, Noé Jitrik o Enrique Pezzoni, aunque

condensación y a la vez de diversificación, de especificidad en la construcción de sistemas disciplinares y al tiempo de disolución de esas marcas en el amplificado territorio común de la “cuestión nacional”, que he señalado en otro trabajo (Calomarde 2004, 89). Se trata de un buen número de escritores que por cesantías o autocensura eligen el espacio autónomo de las páginas de la revista de Ocampo; al mismo tiempo, la publicación comienza a sentir los efectos de su cerrazón, el “límite de la parodia”¹⁹.

Decía en el párrafo anterior que esa **diversificación** -diferentes paradigmas para comprender la literatura y el presente histórico- y **concentración** -cierto acrecentado rigor para operar con sistemas culturales y disciplinares, pero también un tipo de cerrazón que impediría la convivencia de sectores de derecha e izquierda que se codearon en los 30 sin demasiadas fisuras- opera en el punto máximo de la consagración pública de la revista. Si entendemos ese proceso de expansión vinculado no solamente a la carrera pública de su hijo dilecto, sino básicamente a la penetración de diferentes sectores relacionados de manera más o menos laxa a la estética promovida por la *constelación Borges* (Calomarde 2004, 234) y cuyos exponentes emergen en el concurso de cuentos promovido por la revista en 1948, en el que Wilcock obtiene el primer premio; y si también consideramos los volúmenes publicados por Borges y Bioy (en común e individualmente) integrados por textos que en su gran mayoría ya habían visto la luz desde la revista de Ocampo²⁰, y sumamos la penetración y aceptación de las célebres polémicas²¹ en las que participaban intelectuales de diferente procedencia ideológica, estética y política, podemos concluir que el “efecto estético de Sur” había alcanzado a instituirse como la verdadera narrativa nacional.

Este altísimo punto de visibilidad y legitimidad alcanzado por el modelo -condensado, riguroso y centrado en los mecanismos productivos de la ficción no excluía la presencia de otros géneros, como el ensayismo, que acercaban a la revista sus propias tensiones y la incipiente constitución de un discurso crítico de corte académico²². La renovación de cuadros (Calomarde 2004, 233) que se abre con el

también pervivía un sector histórico de *Sur* vinculado a la Estilística como método de estudio para la obra literaria (María Rosa Lida). Y Romero que representaba en *Sur* la zona de la hermenéutica histórica.

¹⁹Como ha señalado Sarlo (2001, 29), Martínez Estrada produce la interpretación más idiosincrática del peronismo en su ensayo “¿Qué es esto?”. Allí afirma que el tópico antiperonista del resentimiento como una estructura ideológica atraviesa el hecho histórico. Sospechando esa cerrazón, afirma “En la figura de Perón y en lo que él representó y sigue representando, he creído ver personalizado, si no todos, la mayoría de los males difusos y proteicos que aquejan al país desde antes de su nacimiento” (Martínez Estrada 1956, 12).

²⁰Me refiero a los *Relatos de Bustos Domecq* (en colaboración con Bioy Casares), los cuentos de *Ficciones* (1944) y el *Aleph* (1949), la mayor parte de ellos publicados en *Sur*.

²¹Por ejemplo “Moral y Literatura” (1945, 126:62-84), “Sobre *Norteamérica la hermosa*” (Mc Carthy 1950, 192-194: 146-155; Ocampo, 1950, 192-194: 143-145; Sabato et al 1951, 195-196: 67.77).

²²No olvidemos lo señalado en párrafos anteriores respecto de la condensación intelectual que opera en la revista como un efecto segundo de los procesos de autocensura y de cesantías que se operaban en las universidades públicas argentinas. Ha señalado Sarlo: “Durante su gobierno (se refiere a Perón), la universidad creció en términos de matrícula, pero este crecimiento cuantitativo no fue acompañando

aniversario de 1951 y se continúa en la polémica sobre “Norteamérica la hermosa” al año siguiente, hace emerger una promoción de nuevos escritores y críticos que operarán una fractura en los paradigmas que, desde la década anterior, la revista venía postulando para el abordaje de los textos, pero que en un corto lapso se exiliarán en otra publicación más acorde con sus paradigmas, la revista *Contorno*²³.

En este contexto discursivo, Piñera no tendrá acceso. Vuelta sobre sí misma y en el punto máximo de su consagración, *Sur* no solamente apuesta de modo concéntrico al modelo de la *constelación Borges*, sino que además rearticula los modos en los cuales la zona “extra-literaria” vinculada al ensayismo de tema nacional, los debates sobre la sociología sagrada o científica, ciertas líneas de la hermenéutica historiográfica (Romero) y los jóvenes críticos (los Viñas, Pezzoni, Jitrik), se ordenan dentro de una relativa heterogeneidad, que se nutre de los efectos de su exposición -a través de la llegada de jóvenes brillantes y escritores en vías de consagración- y a la vez inicia un paulatino repliegue de carácter ideológico: su negación del peronismo y el rechazo a ciertos sectores nacionalistas.

La palabra de Piñera desborda ambos márgenes, su cuentística a pesar del impulso inicial borgeano no alcanza a ser subsumida en la maquinaria lectora de *Sur*. Sin duda, “En el insomnio” y “El señor ministro”, los dos cuentos publicados tempranamente por Borges, eran los que más se ajustaban a ese modelo de ficción. Mientras libra esta -por ahora- estéril batalla literaria en su periplo argentino, las dos notas que publica en *Orígenes* en esos años, “El secreto de Kafka” y “El país del arte”, están dirigidas a los lectores cubanos y destinadas a reevaluar el punto de constitución de la literatura en la isla. En ellas expone el carácter excéntrico de su posición de escritor. En el primero de sus artículos, construye una especie de “deber ser” de los escritores separándose claramente de la modulación del canon origenista. Al establecer la frontera entre los seres humanos y los artistas, fija la clave de esas dos mitades en las que se divide el mundo: “el de los que tienen fe y el de los que dan fe” (Piñera 1945, III:16:198); precisamente ese “dar testimonio” implica la ausencia del horizonte utópico del cual abrevó el “origenismo clásico” (Arcos 1994) y su olvido del sujeto, como una ontología que precede a la construcción textual y que también implica un aura romántica y modernista en el *a priori* del hecho literario:

Todo el mundo sabe que uno de los pilares esenciales del arte de Kafka es su lúcido olvido del individuo (aisladamente considerado) y su énfasis absoluto de lo objetivo del mundo. Pero con la virtud erigen el error: al practicar la disección le atribuyen todos los supuestos subjetivos imaginables y se olvidan su única razón objetiva, esto es la razón literaria, la invención literaria. (Piñera 1945, II:8: 104)

otras políticas institucionales que las encaminadas a asegurar la neutralización de los opositores al régimen o garantizar algunas plazas fuertes a la derecha católica” (Sarlo 2001, 63).

²³ En este momento -antes del final del primer lustro de los 50 y en la bisagra del golpe del 55- comienza una etapa de debilitamiento de la revista que ya no volverá a promover el activismo de la década anterior.

Esa “crítica subjetivadora” del sistema cubano que restituye lo antes negado, implica para Piñera una clara separación respecto de la matriz instituyente origenista. Lo que de ninguna manera implica volver a una concepción “modernista” del arte en términos de “arte por el arte”, sino de enfocar el acto creador como un espacio estrictamente literario, es decir, con el único propósito de escribir y escribir-se²⁴, lo que denomina el campo de una *expresión nueva*. La sorpresa literaria es así un puro ejercicio de la invención liberada de predeterminaciones morales o religiosos. Su lectura de la *Divina Comedia* no es más que el modelo *disruptor*, en primer lugar -y de modo fundamental- de la propia lectura de la revista. El “lector modélico”, para el cubano, podría descubrir en el texto el carácter de puro artificio verbal, el tono exacto de la medida de la sorpresa literaria liberada de condicionamientos exógenos. Señala: “Se llenará de estupor [el lector] con sus invenciones de los tormentos infernales o la rosa de ángeles girando eternamente y no se detendrá ni un momento en las ideas que dichas metáforas sustentan -o que dicen, ay! Sustentar sus hermeneutas de seis siglos- de pecado o salvación” (106).

Con esta operación, Piñera se coloca más cerca del debate argentino liderado por Borges que de la apuesta canónica de su revista. La idea de liberar al lector de los condicionamientos de la hermeneusis historiográfica y literaria supone un acto más autónomo, y por tanto más auténticamente literario, que le permitirá entender que “Kafka es sólo un literato, un creador de imágenes, de juguetes de imaginación” y por ende más vinculado al verdadero acto creador. Ahora bien, en los postulados del Piñera, lector de Sartre, hay una huella de la historicidad que debe asumirse desde el hecho literario y la resonancia de un debate de época. Este concepto opera un desplazamiento respecto de la radical autonomía de la ficción postulada por la *constelación Borges*. En la perspectiva del cubano, se lee una especie de historicidad hecha de presente textual, de condición histórica sobre el carácter de lo efímero del acto creador: “Sartre ha dicho muy acertadamente que la perspectiva de futuro para el hombre no puede ser en modo alguno la de los mil años por venir, sino la de los años que integran la época que le ha tocado vivir” (200).

Ese es precisamente el vehículo que acerca al lector a la ficción, lo que Piñera modeliza como “función terapéutica del arte”, consiste en trasportar al lector por medio de los mecanismos puramente ficcionales a un espacio de delirio, ensoñación o pesadilla que tiene la función de apartar el horror de lo real, “temporal” a un espacio de “horror intemporal” que expurga el peso de una realidad opresora.

De modo que el modelo de la invención sostenida en un férreo razonamiento de carácter lógico, cuya rigurosidad “contenía” una perfecta urdimbre que garantizaba la independencia y el carácter insubordinado de la literatura, excedía el modelo de la ficción piñeriana. La libertad del lector que ambos postulaban se alejaba en las formas de su realización. El sustrato “dramático” de la textualidad del cubano se distanciaba de la asepsia detectivesca y rígidamente anclada en la “cientificidad” de

²⁴Ha dicho Piñera: “escribir simplemente es un oficio como otro cualquiera, en cambio escribir-se uno, he ahí el secreto”, citado por Pérez León (1995, 55).

las pistas borgeanas. La libertad, para Piñera, se logra luego de provocar la expulsión, por la vía terapéutica de la ficción narrativa, de ese fondo trágico de la existencia humana. Una lucha, además, que sólo se lleva a cabo en la literatura. Así, su estética no puede ser asimilada por el origenismo, finalmente, por la deuda que ella acusa con la tradición que lo aproxima a Sartre y Camus, reinventada por Piñera en la simulación de la “frigidez” (Crsitófani Barreto 1995, 23) del narrador, en abierta oposición a la lucidez y a la hiperactividad del narrador borgeano. De manera que, Piñera, precariamente unido a los dos sistemas, fractura el canon de ambos. Las concepciones nucleares del hecho literario (narrador- lector-texto) fisuran ambos sistemas: se aleja del idealismo origenista, se aleja del mero juego experimental del sistema argentino y se ubica a medio camino entre ambos: en la frígida acción del sujeto, donde la literatura “se hace” a sí misma, y en ese ejercicio forja, desde el infierno, un tipo de libertad, como conquista de la condición de posibilidad del yo.

2. Bianco, lector de Piñera

Curiosamente, avanzadas algunas líneas del “Prólogo”, precisa los lugares por donde circulaba y llegaba hasta él, lector, la obra de Piñera: “[...] incluidos en las entregas de dos excelentes revistas que durante quince años aparecieron en Cuba gracias al esfuerzo y la generosidad de José Rodríguez Feo: Orígenes y Ciclón.” (Bianco 1970, 15). Si no reconoce la relación origenista de Lezama y Piñera, sí ubica al primero en el espacio del barroquismo cubano, con lo cual contribuye a abonar la hipótesis de Fornet (2006, 27): el *canon cubensis*, aguijoneado en la dialéctica especular de lo barroco y la afrocubanía, hace impenetrables otras escrituras que puedan descentrarlo. Cuando Bianco expone los episodios de aquel devenir y una lectura argentina de la obra ficcional del autor de *La carne de René*, curiosamente recoge la tradición crítica de la isla para fijarlo en el canon del barroco, y entonces reconocerle a esa literatura, tácitamente, la deuda continental. Bianco desconoce que su operación legitimadora - hacer a Virgilio parte de un sistema nacional que habilite su traducción literaria en el extremo continental- deja trasuntar levemente ese imposible prerrequisito: Virgilio descentraba y descolocaba hasta la misma heterogeneidad barroca de sus insignes contemporáneos. En el primer párrafo de su “Prólogo” señala: “Mucho se ha hablado en los últimos tiempos, a propósito de Alejo Carpentier y de José Lezama Lima, del predominio del barroco en la moderna literatura cubana. Virgilio Piñera no es menos barroco que sus dos compatriotas.” (Bianco 1970, 8)

El no ser “menos barroco” no equivale a afirmar una perfecta legibilidad dentro de ese marco, más bien diría que opera como su opuesto, al mostrar que aun cuando podría ser leído en cierta zona de proximidad con una determinada noción del barroquismo, Piñera excede ese tipo de modernidad. Ahora bien, el barroquismo al que vincula al cubano, a diferencia de sus predecesores, no se define por el lenguaje ni por el estilo, sino por el tipo de acción que construye. En primer lugar porque los personajes pertenecen al espacio de los marginados sociales y operan en el sistema bajo una lógica adversa que parece acatar, subordinar-se, a las reglas, aunque en verdad se revelan contra ellas al oponer sus íntimas convicciones, su “malicia”, como contrarrelato de la desnudez y del despojo, al modo del sinsentido del mundo. Como

señala Bianco: “Observan con malicia el mundo en que viven -un escenario escueto, un poco desmantelado-. Y no se dejan engañar por su apariencia tranquilizadora” (8). En segundo lugar, esa mezcla de civilidad e independencia, opera, en verdad, como un foco alternativo, individual y adverso, y en tal sentido, antisocial, que desnuda los límites del juego. Más singular que social, la tensión hace explícita la parcialidad excluida del sistema, su lógica in-asimilable y subordinada. Es esa proyección de lo singular por sobre el sistema de convenciones que rige el mundo, lo que demarca el territorio de la ficción barroca leída por Bianco en los cuentos de Piñera, a la manera de una “antropofagia reversiva” y *sui generis* porque “transforman sus pestilencias en el olor de las viandas que apetecen, o su ceguera en un jovial Miércoles de ceniza”.

Si la enfermedad de este mundo que escribe Piñera, según Bianco, se instituye como la patología de la cordura, la “antropofagia reversiva” formula una contra-lógica hecha de absurdo, incomunicación y anarquía. Ese barroco no es producto de un proceso de verosimilización de la fantasía, sino por el contrario es la ficcionalización de las propias visiones del sujeto histórico Piñera: “Detrás de sus fábulas irreverentes o lastimeras, percibimos el miedo, el asombro, la curiosidad, la fascinación que le causan las desventuras humanas” (9).

Para el secretario de *Sur*, ese barroco se arma en la puja con el límite del canon, como una escritura de borde, que juega con el límite pero no lo traspasa, una libertad que se construye de vértigo, en punto máximo de la frontera de la libertad y sujeción definitiva, en la frontera donde la lucha por la primera puede llevarlo a perderla de modo definitivo. Este juego de los límites es lo que ordena su narrativa sobre la caricatura y el humor, un humor situado en la intelectualización de la experiencia, que asume la tragedia de la finitud y la caducidad del tiempo, las ruinas de sí mismo y de las cosas. Entonces, la narrativa del cubano -que ingresa al sistema argentino- se lee en la estela de una ficción que opera la desfiguración metafórica y humorística del yo y su trasfiguración paródica y monstruosa. Para esta exposición, Bianco apela al magisterio de Borges cuando arma una genealogía barroca de la caricatura y del humor: “Yo diría que el barroco -ha escrito Borges- es aquél estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia “caricatura”. Y agrega, “El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística.” (9)

Humor-barroquismo-intelectualización constituyen la tríada con la que Bianco pretende adscribir la obra de su amigo Piñera a la literatura argentina, usando el pasaporte de las ideas borgeanas, pero también descentrando el canon del barroco cubano. Como literatura de borde, entre la máxima seriedad y la caricatura, entre el límite último y la conquista de la libertad, la operación de Bianco lo desplaza del modelo del barroco cubano y lo resitúa en el contexto del debate argentino. La nota también deja entrever la rareza de su obra, su carácter excéntrico, corrido del canon de la isla y del de la ficción rioplatense, que de manera insistente pone a funcionar su escritura. La peculiar factura de ese modelo narrativo, díscolo e individual, puede ser, sin embargo, pensada en la serie de alternativas de aquellos escritos que no buscaron la subordinación sino la ruptura.

En verdad, Bianco parece acercarlo a la matriz macedoniana, negociando también con Borges, a propósito de un concepto de humor que desafía los límites textuales, genéricos y lingüísticos. En tal sentido, el texto coloca a la narrativa del cubano en la tensión entre trascendencia- fracaso, haciendo uso de una forma del relato circular que replantea la lógica causa-efecto del canon tradicional y prescinde de la anécdota. Ahora bien, la función de arquetipos que atribuye a los personajes de Piñera, funciona al modo de un reflejo deforme de la totalidad platónica perdida, arquetipo de la incomunicación y la cosificación del hombre moderno, bajo cuya peripecia insólita y trivial pervive la nostalgia de un orden que se filtra en el desconocimiento de su designio²⁵.

Como observamos, Bianco trabaja la obra del cubano partiendo de una relectura del barroco antillano pero desplazándola del modelo instituido (Lezama-Carpentier), al modo de una especie de "barroco a la argentina". Si en el fondo humano persiste toda la tensión que aporta aquél (es decir, el barroco) a la literatura de su tiempo -por vía de la contradicción, el absurdo, la caricatura, la escritura de frontera- Bianco negocia también con la tradición argentina de *Sur*, releyendo el barroco a partir de Borges y, en definitiva, suscribiendo al trabajo con los procedimientos narrativos tal como venía experimentando *la constelación Borges*: la estructura circular (*Las ruinas circulares*, de Borges, 1944), los personajes como espectros de una totalidad perdida (*La invención de Morel*, de Bioy, 1940), el personaje como arquetipo (*El Sur*, de Borges, 1944). Aunque también con el espacio de la praxis intelectual concebida desde el humor y el absurdo, en un paradigma que lo aproxima al modelo sustitutivo pero también vigente de Macedonio -y de la narrativa del otro Fernández que actualiza *Sur*²⁶. La mediación del barroco, en la palabra una vez más borgeana, hace interpenetrar problemáticamente las categorías básicas del debate estético. Si el barroco es siempre intelectual y toda actividad intelectual, humorística; entonces, no solamente el intelectual-escritor (argentino o antillano) negocia necesariamente con esa zona de su praxis -hecha de exceso, contradicción, paradoja- sino que postula el envés de la plenitud literaria: la escritura (quizá, toda escritura) linda con su propio vacío.

Bibliografía

AAVV . "Dossier Virgilio Piñera". En *Diario de poesía N° 51*, (1999): 1-31.

²⁵ Señala Bianco: "Los hombres ignoran su designio o lo compadecen. Pero la incompreensión misma de los hombres les da la medida de su libertad. Lo miran y no lo ven, vaciados de toda connotación subjetiva, impenetrables, enigmáticos, existen y lo obseden a igual título que las cosas, sobre las cuales ejerce sin violencia su *libido dominandi*" (Bianco, 1970, 13).

²⁶ No puedo profundizar el análisis en los marcos de este trabajo. Remito a los estudios de Laddaga (2000).

Anderson, Thomas. *Everything in its place: the life and works of Virgilio Piñera*. Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press, 2006.

Arcos, Jorge Luis. *Orígenes. La pobreza irradiante*. La Habana: Letras cubanas, 1994.

Bhabha, Homi. *Nation and narration*, Londres, Nueva York: Routledge, 1994.

Bianco, José. "Piñera narrador". En Virgilio Piñera. *El que vino a salvarme*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970:7-19.

Borges, Jorge Luis. "Le roman policier. Roger Caillois". En *Sur* 91 (1942): 56-57.

_____ "Debate: Moral y Literatura". En *Sur* 126 (1945): 64-65.

_____ *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

_____ y Bioy Casares, Adolfo. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Rueda, 1967.

Bueno, Salvador. *Antología del cuento en Cuba*. La Habana: Ministerio de Educación, 1953.

Calomarde, Nancy. *Políticas y ficciones en Sur (1945-1955). Las operaciones culturales en contextos de peronización*. Córdoba: Ed Universitas, 204.

_____ *Escenas de lectura y escritura (Sur y Orígenes: fragmentos de un diálogo oblicuo)*, tesis doctoral, Córdoba: UNC, 2009 (en prensa).

Cristófani Barreto, Teresa. *A libélula, a pitonisa. Revolucao, homosexualismo literatura em Virgilio Piñera*. São Paulo: Iluminarias, 1996.

_____ "Los cuentos fríos de Virgilio Piñera". En *Hispanamérica* 70 (1995): 23-33.

De Obieta, Adolfo. "Ferdynurke deWiltold Gombrowicz". En *Orígenes* 17 (1948): 255-258.

Espinosa, Carlo. *Virgilio Piñera en persona*. La Habana: Unión, 2003.

Fernández, Macedonio. "Psicología del caballo de estatua ecuestre". En *Orígenes* 19 (1948): 19.

Fondebrider, Jorge. "Entrevista a Severo Sarduy". En *Diario de Poesía* 18 (1991), Buenos Aires s/p.

Fornet, Jorge. *Para qué sirven los jarrones del palacio de invierno*. Santiago de Cuba: Oriente, 2006.

Gándara, Carmen. "América, la sin memoria; vicisitudes de la novela". En *Sur* 198 (1956): 9-24.

Laddaga, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Lafleur, Héctor, et al. *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: El 8vo. Loco, 2006.

Lezama Lima, José. "Coloquio con Juan Ramón Jiménez". En *Analecta de reloj. Obras Completas*. México: Aguilar, 1977.

_____ "Razón que sea". En *Espuela de Plata*, 1 (1939):1.

Martínez Estrada, Ezequiel. *¿Qué es esto?* Buenos Aires: Lautaro, 1956.

Mc Carthy, Mary. "Norteamérica, la hermosa". En *Sur* 192-194 (1950): 146-155.

Ocampo, Victoria. "Sobre Norteamérica, la hermosa". En *Sur* 192-194 (1950): 143-145.

Molinero, Rita (comp.). *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. Puerto Rico: Plaza mayor, 2002.

Pérez León, Roberto. *Tiempo de Ciclón*. La Habana: Unión, 1995.

Piñera, Virgilio. "El secreto de Kafka". En *Orígenes* 8 (1945): 104-107.

_____ "El país del arte". En *Orígenes* 16 (1947): 198-202.

_____ "Notas sobre literatura argentina de hoy". En *Orígenes* 13 (1947): 48-53. También publicado en *Anales de Buenos Aires* 2.12 (1947):52-56.

_____ "Los valores más jóvenes de la literatura cubana". En *La Nación*, 22 de diciembre de 1946, sec 2:2.

Rodríguez Feo, José. "El pragmatismo del absurdo o la humorística de Macedonio Fernández". En *Orígenes* 4 (1944): 209-210.

Rojas, Rafael. *Un banquete canónico*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Sábato, Ernesto. "Sobre Norteamérica, la hermosa". En *Sur* 195-196 (1951): 67-77.

Sarlo, Beatriz. *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel, 2001.

Vitier, Cintio. *Diez poetas cubanos (1937-1947)*. La Habana: Orígenes, 1948.

_____ *Cincuenta ños de poesía cubana*. La Habana: Dirección de cultura del Ministerio de Educación, 1952.

_____ *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras cubanas, 1970 [1958].

Wilcock, Juan Rodolfo. "Hundimiento". En *Sur* 164-165 (1948): 110-121.

Zambrano, María. "La Cuba secreta". En *Orígenes* 20 (1948): 63-69.