

ANTÓN ARRUFAT

VIRGILIO PIÑERA
entre él y yo



Annotation

Es poco frecuente en la literatura cubana la narración de las peripecias de la amistad entre escritores. El presente ensayo, mediante una conmovida evocación, muestra tal singularidad y entrega a la historia de la cultura nacional un importante documento. En él se combinan con destreza la anécdota reveladora con la crítica literaria, dentro de una estructura abierta. A esta segunda edición se han adicionado nuevas páginas.

Virgilio Piñera: *entre el y yo*

Antón Arrufat

Edición: Ana María Muñoz Bachs

Diseño de cubierta: Berardo Rodríguez

Cadalso Montaje fotográfico: Iván Batista

Diagramación: Beatriz Pérez Rodríguez

Segunda edición, corregida y aumentada

© Antón Arrufat, 2002

© Sobre la presente edición:

Ediciones UNIÓN, 2002

Editorial Letras Cubanas, 2002

ISBN: 959-209-462-4

ISBN: 959-10-0772-8

Virgilio Piñera: *entre el y yo*

El acto póstumo en homenaje a la memoria de Virgilio Piñera habría de celebrarse en una noche de noviembre de 1986, el dieciséis exactamente, siete años después de su muerte. Fui invitado a ese acto futuro y acepté participar con algunas páginas de testimonio personal. Según su inveterada costumbre los días comenzaron a pasar. Los miraba irse sin escribir una palabra y tan sólo leía. Leía la obra de mi amigo difunto —la publicada y la inédita que me entregó al elegirme su albacea— como nunca antes lo había hecho, con diaria lentitud y dedicación, sin preocupaciones ajenas a la lectura. La vida cotidiana se detuvo a mi alrededor. Primeramente porque yo en pago de una deuda postrera se lo impuse, y luego, a las pocas horas, porque supo imponérmelo el sortilegio de su escritura. La habitación y el sillón donde leo se tomaron invisibles. Mi antiguo reloj de péndola dejó de sonar, al menos para mi oído. Si pasaban los días, lo hacían de manera peculiar: al ritmo de las páginas. Casi inaudibles parecían salir de ellas convertidos en imágenes. Mi presente quedó como borrado.

Entraba en un tiempo distinto y en otro espacio. Estaba en la cola de la carnicería, a la espera del despacho de carne, al lado de René y la señora Pérez. Veía un cochecito ocupado por un hombre de cuarenta años, empujado por una niñera vestida de chofer, y al vecino del hombre, dentro de un caldero, pasar empujado por una cocinera vestida de chofer, a la que sustituían por turno cientos de cocineras. Los tres habíamos decidido por el resto de nuestras vidas viajar en tal forma. Parado frente al espejo con una flor de pánico, repetía la letanía “todo es triste”. Asistía al baile de los cojos, al infierno de la querida costumbre, oía el pistoletazo del insomne incurable. Marchaba junto a Flora, la de los grandes pies y el tacón jorobado, cuando juntos salíamos a pedir un poco de aceite por el barrio y el brillo de la luna nos encantaba. Y como suele ocurrirme con las obras de manifiesta invención, necesitaba cada cierto tiempo —de ese tiempo en que soñamos “lo suficiente para penetrar la realidad”— abandonar el sillón y echarme a andar por la casa. Quizá intentaba recuperar mi cuerpo, el aire de mis pulmones: romper el sortilegio. Sentía la urgencia —momentánea— de recobrar mi yo, aunque estuviera contaminado. ¿En esos instantes el yo no sería una ficción? Abría entonces la puerta de la calle, me asomaba al balcón. ¿De qué puerta se trataba? De la de un cuarto de hotel por la que salían caminando al pasillo las partes desmembradas del cuerpo del huésped del cuarto de enfrente. Al asomarme al balcón en él estaba, como evocado, el hombre gigantesco, sereno, con aspecto de infante perpetuo, tendiéndome los brazos, dispuesto a sostenerme dulcemente en el vacío. En sus brazos lo olvidaría todo: las penas, el reuma, el miedo inexplicable a lo desconocido.

Leer la obra de un autor como Virgilio Piñera, al igual que la de cualquiera otro de pareja significación, produce este fenómeno: nuestra casa y nuestra vida se pueblan de sombras. O para decirlo sin asomo de espiritismo o brujería, con personajes, fragmentos de poemas, emociones, pensamientos que no son nuestros y que nos acompañarán sin embargo por largo tiempo, a veces por lo que nos reste de vida. Aprenderemos a ser como ellos y hasta cierto punto ellos dilatarán su ser con nosotros. Tienen la virtud de abandonarnos y la de volver cada vez que un toque sensible despierte nuestra facultad de recordar.

La complicidad que su obra me pedía no era sin embargo absoluta, ni debía sentirme transportado en un viaje sin regreso. El prodigioso despliegue gradual de su mundo diestramente configurado por diversos géneros —poesía, teatro, narrativa, ensayo— y una profunda unidad como centro, me inducía persuasivo a que lo abandonara emprendiendo el regreso. Así su escritura cumpliría con su propósito esencial. Mi regreso fue inverso al del hijo pródigo: volvía con un tesoro. Su obra me otorgaba un saber, saber que podría agregar a mi comprensión de la vida.

Así empezó, tras mi continuada, despaciosa lectura, la sociedad con un escritor muerto, a quien conocí y que fue mi amigo. La sociedad con escritores muertos, acrecentada en mi caso por la amistad, se cuenta entre las

más inquietantes, misteriosas experiencias que podemos tener. Este tipo de relación integra lo que Unamuno llamó, empleando un término militar, la estantigua, la hueste antigua, la procesión de los muertos formada por aquellos que hemos leído, cuya lectura nos ha marcado, y por los difuntos que tratamos en vida y algo significaron para nosotros. Sin rigor cronológico ni causalidad racional vienen en ciertos días plenos, a ciertas horas peculiares, contemporáneos en la muerte, y participan en nuestra intimidad hasta un grado conmovedor.

Cuando me senté a redactar mis palabras de recordación oí el reloj de péndulo otra vez.

* * *

Dos testimonios muy conocidos, en verdad excepcionales, sobre la amistad entre escritores —el ensayo que Montaigne dedicara al recuerdo de su “dulce compañía” con Esteban La Boétie, y el de Ezequiel Martínez Estrada sobre el género de relaciones que lo ligó a Horacio Quiroga—, concuerdan en un punto esencial: reverencia y fervor ante la amistad. Para Montaigne la amistad era “el último extremo de la perfección en las relaciones que ligan a los humanos”. Para Martínez Estrada, unión espiritual, irracional y superior, e identidad de destino.

No obstante estos apologistas, con quienes comparto apreciación y práctica fervorosas, soslayaron por generosidad o por no desmerecer su objeto, ciertos rasgos, tal vez oscuros, que distinguen la amistad entre escritores del resto de las relaciones humanas. Lo que Montaigne consideró como un acuerdo de dos voluntades y “soldadura fraternal”, y cuatro siglos después Martínez Estrada llamó, en forma un tanto trágica, “parentesco fatídico”, resulta en verdad un acuerdo difícil de obtener, laberíntico, de inesperadas reacciones. A menudo oí a Lezama afirmar que la amistad intelectual —y él mantuvo varias de este género, contando la del propio Virgilio Piñera—, estaba hecha con cuerdas de henequén donde solía recostarse el demonio, irrumpiendo en cualquier oportunidad lo terrible.

Es indudable que una amistad creadora no sólo es jubiloso ligamen de espíritus y destinos afines, sino que entraña por igual peligrosos riesgos.

Quizá el origen de tales riesgos y reacciones imprevistas pueda encontrarse en la inestabilidad que implica la creación literaria. Vivimos (y hasta morimos) de la opinión de los demás tanto como de la propia. Curioso estado de dependencia espiritual. Esa opinión, con las características de una sentencia, puede ser nuestra alegría o nuestro desasosiego. Como pende un objeto de un hilo pendemos de una voz, de las líneas de una carta: ¿Cuál es su opinión sobre nuestra obra? Queremos saberla. El juicio del amigo es el más esperado, afirmativo o adverso. La dependencia y la espera tienen pareja intensidad. Críticos y lectores son relegados a una segunda, a una tercera instancia. Nunca resulta indiferente el criterio del escritor amigo, nuestro semejante. Depositario de nuestra confianza, con seguridad lo admiramos. Podremos luego negarlo con furia, escarnecer, con burla o ademán displicente, su opinión, pero nunca antes de pasar por la agonía de haberla escuchado. Si es cierto que escribimos para los demás, se escribe, en primer lugar, para este amigo.

Aunque por un instante que puede parecer eterno el amigo dude de la excelencia de lo que hemos escrito, su duda es de tal naturaleza que pone en entredicho el fundamento de la existencia misma de uno de los sujetos, y a la vez la amistad que había entre ambos. La comunicación de esa duda resulta dolorosamente intolerable.

Y es capaz de generar, por su violencia oculta, un gran resentimiento en las almas frágiles. El escritor que, ante la erosión de tal duda, siente amenazada su creación y los fundamentos de su propia vida, mantendrá inconfeso (e inolvidable) su resentimiento. (No cabe duda de que durante ciertos instantes cruciales se es más escritor que amigo.) A sus ojos la ruptura se presentará como necesaria e inminente. La futura comunicación entre ambos, a la que confería Montaigne la categoría de “alimento” de la amistad, se verá enturbiada por reticencias y recelos tenebrosos. Amistades que parecían duraderas, de pronto se *enfrían*, sin que en apariencia

haya pasado nada. Al usar para estos casos de rompimiento mudo la palabra *enfriar* se da la medida de lo que ocurre. La amistad es contraria a la frialdad. Es cálida, siempre en ebullición, y según observara el propio Montaigne, sabio en este asunto, mientras más se disfruta de la amistad más se desea: a mayor ejercicio de ella mayor finura en la relación.

Cuando se trata de una amistad entre personalidades o temperamentos fuertes, que a su vez la practican como manifestación y adiestramiento de sus propias fuerzas espirituales, suele la amistad sobrevivir al juicio adverso. Superada esa especie de dejadez que acomete —transitoriamente— al amigo enjuiciado, la sensación de abandono en que parece encontrarse, el juicio adverso se convierte en incentivo de la amistad renovada, y en algo más turbio aún: en causa del crecimiento de la estimación por el escritor amigo. Se admira su franqueza, la sinceridad, tan peligrosa, de su pensamiento. Se experimenta naturalmente un goce exquisito ante el riesgo que ha corrido al decirlo: el riesgo de perdemos como amigo, y nace en el amigo enjuiciado algo parecido al agradecimiento.

Si solamente menciono estos rasgos (tal vez demoníacos) de la amistad intelectual sin detenerme en ellos, lo hago con el fin de acentuar otro, harto sutil y difícil, vinculado a la desaparición del amigo más que a su presencia en vida. Lo llamaría, un tanto enfáticamente, autorreproche *post mortem*. La muerte de Virgilio Piñera, acaecida en 1979 a consecuencia de un infarto masivo, cuando su ausencia se tomó inexorable al paso de los días, cuando, como expresara en el poema a la muerte de su padre, sería inútil dejar las puertas abiertas, me produjo esta especie de sentimiento, sin clasificación en los manuales, recriminador y melancólico. Reprochase que se ha perdido algo, una oportunidad, un ofrecimiento que nos ha hecho la vida, casi siempre mezquina, y que no se ha sabido aprovechar, por limitarse en exceso al trato fraternal.

Debo explicarme.

Quizá llevado por el encanto y el misterio de su persona, busqué y acompañé a Virgilio, y con escasa frecuencia leí lo que escribía. Urgido por el encuentro venidero, por la cita concertada, leía de prisa. Deseaba, en rigor, verlo y oírlo en vez de realizar el esfuerzo por desplazarme del trato cotidiano para dialogar de veras con su escritura, con la parte secreta de su persona, que no está solamente en la luz de los ojos —y Piñera los tenía claros y luminosos—, ni en las confidencias de la conversación —y Piñera tenía el don de conversar—, sino en el claroscuro del manuscrito o la página impresa. Habría sido más rico y deslumbrante conocerlo en su doble presencia mientras charlábamos o recorríamos La Habana, verlo mediante un espejo dúplice: batiendo la mano al hablar, moviendo incansable el pie cuando estaba sentado y cruzaba las piernas, ver sus gruesos, feos labios que daban paso a perennes sarcasmos y a algunas pausas de melancolías, y en el mismo espacio y a la misma hora, como en un rito pitagórico, ver los transparentes mecanismos múltiples que su fantasía de artista inventó, los héroes de sus cuentos a punto de desencamar, sus ambientes neutros y fríos, en la extensión del diálogo y las caminatas sin fin.

Debe ahora la memoria, después de la muerte, realizar su labor segundona: trazar las debidas convergencias entre su persona y el mundo de clara extrañeza que nos ha dejado. Este es el reproche que me hago. Para que yo le dedicara *su* tiempo, ¿tenía que morir? ¿O la muerte organiza y aclara, permitiendo colocar al escritor amigo en su dimensión real?

* * *

De algo estoy seguro: me resultaría imposible, y en rigor, falso, escribir sobre Virgilio sin hablar de él personalmente, y hasta con cierta emoción. Nosotros también tuvimos una larga, laberíntica amistad, de cuando en cuando interrumpida por sus estancias en Buenos Aires o por mi estancia en New York, algunos disgustos, algunos viajes. Si residíamos o viajábamos, el vulnerable correo a veces atinaba a restablecer la comunicación

interrumpida. Intentábamos suplir la palabra confidencial, el metal de la voz, las caminatas y los gestos, con la pequeña hoja escrita. Entre su abundante papelería póstuma han de encontrarse las cartas que le envié, todas en papel blanco, como entre la mía, aún no póstuma, han quedado guardadas las tuyas, todas en papel azul verdoso. En cuanto a las discrepancias y separaciones bruscas, de inmediato nos poníamos a hablar mal el uno del otro con amigos comunes, que se convertían, también de inmediato, en diligentes mensajeros de nuestras malevolencias verbales y nuestras furias efímeras. La amistad no estaba terminada, nunca habría de estarlo hasta la muerte de Piñera, estaba solamente interrumpida y seguía vibrando a distancia. Como en todo era excesiva, buscábamos en cada separación un descanso. El empleo de mensajeros, como en las tragedias antiguas, inconsciente y a veces deliberado, era tal vez una forma de continuar la comunicación, aunque fuera soterrada.

La amistad comenzó en 1955. Piñera había regresado de una de sus prolongadas estancias en Buenos Aires para permanecer en La Habana una corta temporada, la que el hambre y las carencias le permitieran soportar. Fue entonces cuando nos encontramos por primera vez. Nunca nos habíamos visto. Él era ya un escritor conocido, respetado a ratos, a ratos despreciado, y yo un desconocido que empezaba a publicar en las secciones literarias de los periódicos habaneros. “La fascinación ejercida por un ser humano sobre otro —leo en Anaïs Nin— no reside en la personalidad que éste emite en el instante del encuentro, sino en una recapitulación de todo su ser, de la que emana esa poderosa droga que captura la ilusión y el apego. No existe encanto personal que no tenga raíces en el pasado, que nazca de la tierra yerma, no existe momento de encantamiento como un accidente despreocupado de la belleza, sino como una suma de aflicciones, crecimientos y esfuerzos.” Con anterioridad a nuestro encuentro habíamos oído hablar el uno del otro. Empezábamos a tener, como observara Anaïs Nin, un pasado anterior al encuentro.

Eloísa Lezama, años antes, me habló de Virgilio Piñera. La hermana del poeta era vecina de mi familia. Vivíamos puerta con puerta en un edificio de la calle Monte esquina a Cárdenas, detrás de la Fuente de la India. Cuando me asomaba al balcón del apartamento veía la estatua de espaldas, su corona, los emblemas de la ciudad, la cola de los delfines a sus pies. “No lloréis más, delfines de la fuente / sobre la taza gris de piedra vieja.” Parecía saludarlos al asomarme, repitiendo el comienzo del soneto de Ballagas. Lo cierto es que los delfines no lloraban. La Habana atravesaba por uno de sus largos períodos de escasez de agua. La boca de los delfines estaba seca, tan seca como las pilas de las casas. En esa época, tendría trece o catorce años, acompañé a Eloísa una tarde, a la salida de la librería de su marido, Orlando Álvarez, en El Vedado. (A esa librería en la calle 19 esquina a K, lo digo de paso, iba yo a conversar con Lezama.) Paseábamos bajo los árboles de la calle diecinueve. El color de la piel de Eloísa, como cobre claro, flameaba en la luz de la tarde. Me hablaba de los enemigos literarios de su hermano, de sus desavenencias y disgustos, cuando mencionó el nombre de Virgilio Piñera. El cabecilla, el más prominente de los adversarios de la poética de Lezama. Tipo liso, inesperado en sus reacciones, contradictor, siempre en busca de camorra intelectual. Su hermano lo llamó para siempre “la oscura cabeza negadora”. Habíamos llegado a la parada de la guagua cuando ella citó el verso de “Rapsodia para el mulo”. Apártate de él, si lo llegas a conocer, me aconsejó. No te conviene. “Es un pájaro de talento amargo —Eloísa miró las copas de los árboles—. Poco le falta para vivir en las ramas.”, recuerdo que me dijo, y se fue en la guagua.

Qué modo tan peculiar de destacarme a una persona y despertar mi curiosidad de muchacho sobre esa oscura cabeza negadora, el pájaro amargo que podía vivir volando de rama en rama. No pude apartarme de él porque no lo conocía personalmente, pero no se apartó de mi pensamiento. Su figura, un tanto imaginada por mí, comenzó a crecer en mi cabeza. No te conviene. No te conviene... Tanto me impresionó su retrato trazado por Eloísa Lezama, que aún hoy, al cabo de tantos años, puedo recordarlo casi al pie de la letra.

Y sobre mí, ¿qué podría saber Virgilio Piñera?

Tras su muerte pude descubrirlo. En una de sus cartas a Rodríguez Feo, escrita desde Argentina, que ahora he podido leer, menciona un texto mío publicado en la página para jóvenes del *Diario de la Marina*. Era un

artículo sobre Kafka el que llamó su atención. Debes tratar de atraer a ese muchacho de nombre tan extraño — decía más o menos a Rodríguez Feo— y que escribe sobre un desconocido en la Isla, atraerlo para nuestra revista Ciclón.

* * *

Sin conocemos todavía recorrimos una tarde del mes de abril la exposición de Wifredo Lam instalada en varios salones de la Universidad de La Habana. En esa ocasión vestía Piñera el único traje que le conocí, de lo poco que pudo traer de Buenos Aires donde, al igual que en Cuba, vivió pobremente.

(Cuando ya éramos amigos ese traje le sirvió de ejemplo, de ejemplo maltrecho por el uso, para ilustrar mi “crasa ignorancia” en estas cuestiones. En una ocasión me dijo dando un paso de modelaje: “Mira, niño, el color del traje que me viste en lo de Lam se llama gris ratón. El corte ajustado a la cintura y que abre de pronto es un corte eduardiano, por el monarca inglés que vestía así.”)

Caminando por las improvisadas galerías de la exposición, la muestra más extensa de su pintura que Lam expusiera en Cuba, miraba de vez en cuando a aquel hombre desconocido pasearse displicente, deteniéndose apenas en los cuadros, con un cigarro humeante extra largo entre los dedos, sin inclinarse nunca para leer un título, como si ya todo lo supiera y lo hubiera visto todo.

El cigarro flotaba llevado por una mano inquieta que no cesaba de moverse, ir a los labios, volver al espacio haciendo un arabesco semejante al de una ballerina. Llevaba espejuelos de pasta negra, que me recordarían después los de Jean Giraudoux, y no los utilizaba para mirar nada. Avanzaba con ellos en la otra mano, abiertos, sostenidos por una pata, separados de su cuerpo y balanceándose suave. Varias veces nos cruzamos mirándonos mutuamente. Otras se paró a mi lado delante de algún cuadro sin decir nada, fijando en mí de repente, sin que yo lo esperara, una mirada inquisitiva. Seguía luego cada uno su recorrido. Pero si yo me volvía para verlo encontraba que sus ojos claros también me miraban.

Cuando di por terminada mi visita a la exposición y me dispuse a salir, el individuo del traje gris ratón, el cigarro, los espejuelos voladores, se había marchado sin que me diera cuenta. Bajé la escalinata de la colina universitaria y anduve hasta la calle veintisiete donde esperaba encontrar parqueado el auto de Rodríguez Feo, a quien conocía desde el mes de diciembre de 1954. El “quería darme una sorpresa”, y me había citado a la salida de la exposición. “Tienes una hora para verla”, me dijo por teléfono. “Te recojo a las seis.” Con una puntualidad meridiana allí estaba estacionado el auto, un Cadillac rojo, cerrada la capota. Ocupé el asiento de atrás. Al lado de Rodríguez Feo se hallaba otra persona que no me detuve a mirar. Señalándola dijo entonces Rodríguez Feo: “Esta es mi sorpresa. Te presento a Virgilio Piñera.”

El presentado no se volvió. Al cabo de unos segundos de silencio e inmovilidad me tendió indiferente la punta de los dedos por encima del hombro. En ese momento reconocí al tipo que acababa de ver en la exposición de Wifredo Lam y recordé la semblanza de Eloísa Lezama cuando paseábamos bajo los árboles de El Vedado. El hombre que no me convenía, el pájaro amargo... Ninguno de los tres habló durante segundos interminables. Dentro del Cadillac se hizo un silencio enorme. Piñera comenzó a alisarse el pelo de detrás de la cabeza con dos dedos solitarios. Era un gesto minuciosamente delicado, un tanto maniático. (En el curso de nuestra amistad se lo vería hacer con frecuencia.) En esa parte de la nuca había empezado a perder el cabello. Los dedos quizá trataban de ordenarlo para cubrir la naciente calvicie ante el joven desconocido. El silencio crecía dentro del auto rojo produciendo una especie de quietud anómala. De repente y apenas sin mirarme, me preguntó a quemarropa: “¿Te gusta hacer cosas con la mierda?”

Quedé atónito y creí no haber oído bien. Yo iba a cumplir veinte años y había sido educado en provincias en un colegio de jesuitas, y después en La Habana con los Escolapios. Palabras como escatología, escatológico, acudieron veloces a mi mente. Con ellas intentaba disolver aquella pregunta que juzgaba insólita en un escritor, al que acababan además de presentarme. Por un momento pensé —tontamente— que se refería a la primera acepción de escatológico, la que tiene que ver con las cuatro postrimerías y la vida de ultratumba. Él se había virado en mi busca y me observaba gozando de mi estupefacción. Una sonrisa burlona se esbozó sobre sus gruesos labios dándome la clave: se refería a la segunda acepción, la que tiene que ver con los excrementos y la vida del sexo. Pero no sólo sonrió burlón, sino que inició la enumeración detallada de las posiciones sexuales en que los excrementos podían intervenir. A esto unió anécdotas históricas. Pasaron duquesas corrompidas, libidinosos cardenales, y el Marqués de Sade cerró el desfile escatológico. “Mira, niño, léete *Las ciento veinte jornadas de Sodoma*, una por una, como si leyeras *Las mil y una noches*, y aprenderás las cosas que se hacen con la mierda.”

No recuerdo si, saliendo de mi estupor, atiné a responder algo ingenioso. Por esa época ya mi lengua se ejercitaba en la réplica, aunque es lo más probable que en aquella primeriza ocasión consiguiera realizar conmigo —exitosamente— uno de sus propósitos habituales cuando le presentaban a alguien: intimidarlo. O como gustaba decir, destacando el galicismo con la entonación, *epatarlo*.

El Cadillac rojo convertible, al que Virgilio apodaba “el poderoso”, echó al fin a andar. Nos fuimos a casa de Rodríguez Feo. Aquella noche, a su mesa bien provista, servida por un criado negro al que cruzaba la cara una cicatriz carcelaria, la conversación se anudó y la amistad hizo su aparición enigmática. Comenzó a tender entre nosotros sus invisibles cables de acero o sogas de henequén, diría Lezama. En una de las paredes de la sala, donde se sirvió el café, había un hermoso cuadro de Lam —me parece que *Mujer sentada*, dedicado a Rodríguez Feo y que hoy se encuentra en el Museo Nacional— con sus tenues rosados, el pelo semejante a un penacho de palmera. Hablamos de la exposición recién vista y del surrealismo, que Piñera conocía muy bien. Aunque nunca le interesó hacer gala de sus conocimientos literarios, esa noche habló de Breton y de Artaud. En su extenso poema *La Isla en peso* y en los que recogió en su cuaderno *Poesía y Prosa*, la impronta del surrealismo resulta evidente.

En el curso de la conversación, que duró dos o tres horas, me di cuenta de que bajaba sus cartas desde el principio. O mejor: desde ese momento en que, pasado un rato, empezamos a ser auténticos y dejamos de ser unas cuantas fórmulas de trato social o de recursos aprendidos.

Hablaría después (y siempre) de sí con el mayor desenfado, con una naturalidad aterradora. Su conducta, sus relaciones, gustos sexuales, sus creencias estéticas acudían pronto a su boca, sin altisonancia ni circunloquios. En el fondo sentía el gran orgullo de haber vencido ciertas trabas sociales, ciertos tabúes morales o de falsa moral. Su posición de escritor, considerable cuando nos conocimos, era objeto igualmente de sus burlas, y sobre todo campo abierto a sus dudas. Su futuridad resultaba para él dudosa. Muy consciente de su valor, al mismo tiempo descreía del lugar que ocuparía su obra en la historia de la literatura. En esto había humor, una pizca de mixtificación y un sentimiento trágico. En un relato de su libro póstumo, *Muecas para escribientes*, publicado en 1987, se encuentra una exposición, en el plano de la parodia burlesca, de sus opiniones y expectativas acerca del valor histórico de la literatura. Pero como siempre estuvo preocupado por el porvenir de su obra y hacía sobre el asunto sarcasmos impresionantes, hay que leer ese relato, “Un jesuita de la literatura”, como una dramática confesión al revés. Fue una constante de su personalidad invertir, mediante la farsa, sus más entrañables y graves preocupaciones y aspiraciones. Hoy lo sé con exactitud: gran parte de su obra es la expresión de un deseo invertido. Un número considerable de sus fantasías tienen ese origen espurio y sugieren en el plano imaginativo una manera de restauración.

En su artículo “Opciones de Lezama” esta duda sobre la futuridad literaria, con sus rasgos patéticos y ridículos a la vez, es planteada como una hipótesis interpretativa. Ignoro si Lezama, como afirma Piñera, la

padeció, si son exactas las tres opciones —la del conversador, la del poeta y la del novelista— que le atribuye, y si por más de treinta años “estas opciones le cortaron la respiración, le suspendieron el aliento, resecaron su boca y lo mantuvieron en vilo sobre el abismo de las posibilidades”, pero lo que no ignoro es que Piñera padeció esta angustia, con su secuela de grotescas apuestas y reflexiones graves.

Al poner las cartas sobre la mesa reclamaba y exigía en pago —era su manera de dialogar— idéntica franqueza en el otro. Esto lo inducía a formular infatigables cuestionarios, acuciantes, provocadores, de los que resultaba difícil escapar. “No te me vayas por la tangente y deja los circunloquios. Háblame claro”, y vuelta a cerrar de nuevo el círculo de interrogantes.

Durante estas conversaciones movía sus hermosas manos —en su cuerpo no había más que tres partes hermosas: los ojos, las manos y los pies— con gran afectación. Una afectación singular y completamente afeminada, compuesta de ironía acerca de sí mismo, con el afán de provocar la confesión. El hecho debe ser subrayado. En Piñera parecían habitar dos personas en el momento de conversar. Esas dos personas emanaban —conjuntamente— de sus gestos y de la entonación de su voz. Cuando afirmaba algo, la mano parecía desmentirlo o matizarlo. Cuando dudaba, la entonación de la voz adquiría una seguridad insospechada. Este dualismo singular habita también su escritura. Aparece en su poesía con un verso inesperado que cierra el poema y lo abre no obstante a nuevas posibilidades. Refiriéndose al movimiento agitado de sus manos me preguntó una vez: “¿Te parecen libélulas, no?” “La libélula vaga de una vaga ilusión”, respondí. Ambos soltamos una carcajada.

* * *

Cuando me aficioné a este tipo de conversación, a este real intercambio personal, a este *entre* que he practicado después con otros interlocutores, me di cuenta del genuino interés que la persona a quien estrechaba la mano y ofrecía amistad, despertaba en Virgilio. Su conversación buscaba una zona de transparencias mutuas, tendía un arco, quizá instantáneo pero real, por donde el misterioso *pasarse* el uno al otro ocurría. Un interés muy humano emanaba de tal esfuerzo y de tal curiosidad.

En su amistad con escritores eran frecuentes sus preguntas. “¿Cuántas páginas llevas?” o “¿qué durará?”, si se trataba de una pieza teatral. Creo que conocer con antelación el número de páginas le daba idea de la intensidad del trabajo emprendido y de la importancia del plan trazado. Al referirse a su propia producción en proceso, el número de páginas constituía un dato que no dejaba de mencionar.

Detrás o en el fondo de esta cuestión no existía tan sólo el interés generoso por la labor de sus amigos escritores, sino una lacerante preocupación personal. Tanto insistía que se me hizo evidente: encontré en ella un signo de su esterilidad. O para expresarme con precisión: de su temor ante la esterilidad. Creo que este temor lo aquejó toda la vida, y resulta sorprendente en quien tanto produjo. ¿Se trataba de un temor imaginario y, dada la constitución de su mente, no menos doloroso? ¿De padecimiento real o de previsión? Con exactitud no es fácil contestar estas interrogantes. Pero tal vez quepa apuntar dos factores (o aspectos). Es indudable que Piñera, por intención o fatalidad, compuso obras de corta extensión. Escribió solamente un poema, *La isla en peso*, que puede considerarse largo. En su numerosa producción teatral una sola pieza, *Aire frío*, dura tres horas de representación. Sus novelas no rebasan ni alcanzan siquiera las trescientas páginas. “El caso Baldomero” es su único relato de más de treinta cuartillas.

En una ocasión, tras la lectura de una voluminosa novela, me dijo: “Yo no podría escribirla.” Obras en las que se veía obligado a trabajar durante mucho tiempo lo aburrían o impacientaban. Trazó el plan de varias novelas de dilatado desarrollo, redactó los primeros capítulos y desistió, transformándolas en narraciones independientes. Componía con facilidad, el fin a la vista. En hojitas tomaba notas previas —varias se han encontrado tras su muerte—, minuciosas, detalladas, y al sentarse ante la máquina —trabajaba directamente a

máquina— la mayor parte de la obra futura se hallaba resuelta en su mente. La realización era rápida. Es cierto: tal rapidez no siempre se avenía con el acierto verbal, pero sí con el tono sostenido y el dinamismo de sus páginas.

Como tuvo la inclinación de fundamentar sus opiniones críticas en sus aptitudes, basó en esta facultad personal su teoría de la autenticidad literaria. Detener el flujo de la sinceridad, buscar el acabado artificial, ornamentar, evidenciaban un afán demasiado artístico, es decir, inauténtico. No se era entonces escritor sino *escribiente*: una víctima de la simulación estética. Este es el tema de varios ensayos suyos como “En el país del arte” y “Nota sobre la literatura argentina de hoy”, escritos en Buenos Aires en 1947, y de su libro capital, *Muecas para escribientes*, libro póstumo, el más importante de sus cuatro volúmenes de cuentos desde el punto de vista de que en él traza su poética.

El otro factor se deriva del rigor con que juzgaba sus escritos, un rigor en verdad esterilizante. Atravesaba crisis, períodos de desasosiego en los que nada escribía o quizá nada publicaba. Algunos de sus textos, *Dos viejos pánicos*, en teatro, “El caso Baldomero”, en narrativa, le costaron gran esfuerzo y terminaron por inspirarle aversión. Tal rigor lo llevaba a ocultar lo que escribía o a posponer su publicación. *La carne de René*, la más decisiva de sus novelas, comenzada en 1949 y concluída en el 51, no fue entregada a imprenta hasta dos años después de su terminación.

* * *

“Creo que el instinto de sociabilidad”, hacía notar en una de sus cartas D. H. Lawrence, “es más profundo que el sexual, y su represión más devastadora.” Virgilio Piñera sufría con tal mutilación cuando se veía obligado a realizarla. Tenía sus horas de eremita, horas que, por lo general en la mañana, destinaba a su labor creadora. Madrugador, dejaba temprano la cama, colaba café, tomaba unas cuantas tazas y se fumaba varios cigarros antes de sentarse a la máquina. (Este fumar sin tregua fue una de las causas del infarto que lo mató.) El café y el fumar lo estimulaban, acababan de despertarlo. (Fueron sus únicos vicios menores: carecía del gusto por la bebida ni empleó anfetaminas.) Tras estas horas de laboreo abandonaba su cueva de eremita, “la celda transparente” como André Gide llamaba al cuarto donde escribía en París, y salía al encuentro de los amigos, de esa otra forma de la conversación, ya en horas de la tarde.

Si realmente existen dos categorías de la amistad, la elegida y la consentida, Piñera, por lo general, elegía. Mientras fue joven, en la etapa preliminar de nuestra relación, noté su falta de condiciones o disposición para establecer nexos con cualquiera que se le acercara o que la vida, el azar, pusieran en su camino. O en rigor: no le interesaban relaciones de esta clase. Carecía del don extraordinario de Horacio Quiroga o D. H. Lawrence para establecer trato con todo el que encontraban, y de tenerlo, se negaba a ejercitarlo. Buscaba amistad en sus cofrades, directores teatrales, pintores y actrices, pero era desdeñoso o indiferente con el resto de las personas.

Si pudiera hacerse la nómina de sus amistades resultaría poco sensacional. En ella no figurarían duquesas, dueños de centrales azucareros, deportistas o matones. La mayor parte serían artistas. Para hombres de vida más amplia este hecho puede resultar desolador porque empobrece el mundo y las relaciones humanas.

Sin embargo de tal pobreza extrajo una riqueza en profundidad. Si el mundo de sus relatos y novelas es limitado y revela en ciertos momentos una precaria experiencia en el conocimiento de ambientes y situaciones, la parte de la existencia que él escogió y le preocupaba expresar, en el fondo esa misma pobreza y encierro, está analizada con hondura. Dueño de un pequeño tesoro, supo colocarlo bajo el resplandor de una potente luz fija.

Una vez hablamos sobre Alonso de Contreras, el aventurero español. Bajo el efecto de la lectura de sus *Memorias*, se hallaba fascinado por la existencia azarosa de Contreras, su despilfarro de energía vital. (Leyó con

vehemente curiosidad libros de esta clase, biografías de hombres de acción y relatos de viajeros.) Le conmovía la prosa del aventurero, su laconismo y desnuda efectividad. “Ni describe ni hace psicología. Los hechos solos.” Tal lenguaje manifestaba que no había sido hombre de cultura literaria ni padeció el afán de “ornamentar”. Y me confió que le hubiera gustado contar con una amistad semejante, al igual que Lope de Vega contó con la del propio Contreras, a quien albergó en su casa madrileña, vistió y alimentó durante meses. A renglón seguido me dijo que, ante un hombre de tal naturaleza, no habría podido evitar preguntarle lo que sintió cuando cometió su primer crimen. “Quizá no me hubiera entendido”, dijo de repente, desanimado ya.

En varias ocasiones, con el fin de explicar y justificar en cierta medida su frecuente relación imaginaria con el mundo, le oí citar dos ejemplos. En ambos la imaginación, auxiliada por la intuición artística, intentaba suplir la información que dimana del trato con la realidad. Respecto a sus protagonistas y al valor testimonial de sus obras, estos dos ejemplos pueden resultar engañosos, no así respecto al esclarecimiento de su carácter en cuanto escritor. Uno de ellos es muy conocido y frecuentemente citado: Franz Kafka escribió *América* sin haber visitado Estados Unidos, sin experiencia empírica alguna, lo que no afecta la eficacia de su alegoría sobre ciertos aspectos de la sociedad estadounidense, según es costumbre afirmar. El otro es menos conocido pero semejante, y lo citaba con idéntico tono de desplante. Cuando Barbey d’Aureville se propuso escribir varias novelas acerca de las sublevaciones de los chuanes se desplazó al lugar de los hechos, Normandía, para consultar archivos municipales, visitar iglesias y abadías, acopiar material y sensaciones que pudieran servir a su proyecto. De pronto se cansó de su intento documental, se encerró en la habitación de un hotel y se puso a escribir. Esta anécdota le resultaba a Piñera reveladora de las posibilidades de la imaginación, de su fuerza y poder adivinatorio. Solía con aprobación reproducir el criterio de Alejandro Dumas sobre el vínculo del escritor de ficciones con la realidad histórica o la vida real: “¿Qué es la historia? Pues un clavo en el que cuelgo mis cuadros.” En su artículo sobre las fuentes documentales de *El conde de Montecristo*, publicado en *Carteles* en 1958, aparece citada esta frase que varias veces le escuché pronunciar.

Como tenía una marcada inclinación por la amistad femenina y el trato con mujeres, se hacía amigo de las esposas de sus amigos y pasaba horas conversando con ellas. Las interrogaba y al hacerlo las inducía a contarle sus vidas, les planteaba ecuaciones sentimentales para escuchar sus respuestas y obtenía enseñanzas con tal investigación. “En la pasión son unas estrategias.” Leía literatura escrita por mujeres, y con fervor a Madame-Sévigné, a quien citaba en medio de la conversación como autoridad indiscutible en cuestiones femeninas o en la relación entre madre e hija. Se consideraba experto en el alma femenina. Cuando leía una novela le atraían más los personajes femeninos que los varoniles. Conocía a la Verdurin o a Odette de Crécy mejor que a Saint-Loup o al duque de Guermantes, como si las hubiera tratado en la intimidad. Piñera pertenecía a una familia de varones, formada por cinco hermanos y una sola hembra. Cuando yo lo conocí su madre era vieja y el padre octogenario y ciego. Lo que Montaigne llamaba “la disparidad entre padres e hijos” era muy grande entre ellos. Sus padres hacían una pareja singular. Delgados y de estatura mediana, de apariencia frágil, labios gruesos y mala dentadura, cada tarde se sentaban al pie del radio para escuchar y seguir el rosario. El padre lo hacía por complacer a la madre, que siempre, al contrario de su marido y de su hijo, fue muy religiosa.

Criado entre hermanos varones, tuvo con su única hermana, Luisa Joaquina, un vínculo peculiar. Rara amistad entre hermanos de sexo opuesto, que constituyó como la culminación (o el espejo) de todas las que, imaginarias o reales, llegó a tener con otras mujeres. Fue lo que suele llamarse “encontrar una hermana”, encuentro que permite vencer por momentos la soledad esencial de la persona, hallar en el otro, al que Montaigne denominaba “el semejante”, si no el alma gemela imposible, sí la ocasión de comunicarse en una zona de transparencias mutuas. Conversaban con tal franqueza, tan ruda y provechosa para ambos, que podían ruborizar y estremecer a cualquier testigo de sus confidencias. Eran muy parecidos. Luisa, varios años mayor, tenía el cuerpo menudo y flaco, el mentón borbónico, dientes deformes, claros y resplandecientes los ojos como su hermano dilecto. Se apoyaban ante el resto de la familia, aliados perfectos. Aunque ella escribió algunos

poemas y un relato aún inédito sobre la infancia de Virgilio, carecía de vocación literaria y no le interesaba escribir pero alentaba a su hermano y sacrificaba parte de sus escasos emolumentos como maestra de escuela pública para favorecer su vocación. Hablaban con entonación parecida y era idéntico su sentido del humor. Reían haciendo los mismos gestos acompañantes: taparse de repente la boca, inclinarse simulando ahogar la risa. A diario se llamaban por teléfono, y durante las prolongadas estadias del hermano en Buenos Aires se escribían continuamente. En sus años postreros salía Virgilio de su apartamentico en El Vedado, subía a la guagua y realizaba una vez por semana el largo viaje hasta Marianao, donde residía su hermana ya casada, para verla y almorzar juntos. Le hacía pequeños regalos —los que le permitía su pobreza— y le llevaba parte de su cuota de aceite o de galletas. Exagerados y teatrales, de la menor cosa hacían un mundo, tejían una madeja de falsas suposiciones y veían enemistad y peligros en cualquier parte. Luisa estudió para maestra de escuela al igual que su madre, y leía desde jovencita buenos libros. Con frecuencia la oí afirmar —burlonamente— que la formación literaria de su hermano, tan sabio y tan ilustre, a ella se debía. “Fui la que lo inició en el conocimiento de los grandes autores. Yo leía a Proust cuando él todavía estaba debajo de la cama leyendo a Carolina Invernizio.” Se acusaban de influencias recíprocas, robarse frases y vocablos, de imitarse en la manera de hablar. Pese al amor que se profesaban y quizá por esta razón, sentían el placer de proferir violentas quejas el uno del otro. Pasaban rápidos (con divertida irresponsabilidad) de la apología delirante a la detracción minuciosa. Siendo pobres habituales (Luisa casó con un guagüero y Virgilio nunca devengó alto salario), se alternaban en la acusación. Él se inclinaba y me decía al oído: “Mi hermana me saquea”. Cuando podía ella afirmaba lo mismo.

Quizá, según ocurre a menudo en la creación literaria, en Luz Marina, la protagonista de *Aire frío*, se encuentren diestramente combinadas diversas personas reales con sentimientos y preocupaciones propios del autor, pero el modelo determinante del personaje Luz Marina fue su hermana Luisa. Los nexos entre su obra creadora y su existencia personal, su circunstancia social e histórica, fueron poderosos en Piñera. O más exactamente: circunstancias personales y sociales hostigaban su imaginación y terminaban siendo sustituidas por situaciones y estructuras narrativas. Hace un momento mencioné su relación imaginaria con el mundo, ahora es necesario destacar que el mundo reducido y pequeño que le interesaba era su estimulante, su tábano fiero. Aunque en su obra no son muy importantes en cuanto a la creación de sicologías, estos nexos o lazos resultan para mí inevitables. Digo que no son importantes porque su obra prescinde de la caracterización psicológica al uso, rígida y desarrollada lógicamente. Sus personajes narrativos parecen realizar actos indebidos de acuerdo con su psicología anterior, y que funcionan como *lapses*. En uno de los cuentos más admirables de sus últimos años —“Tadeo”— el narrador nos describe a un anciano vulgar que de repente toma una decisión insólita para el trazado psicológico, si puede decirse así, que hemos visto hasta ese momento: pretende ser llevado en brazos hasta el resto de sus días por su familia, por su hijo, y luego, cuando el cuento se abre a insospechadas consecuencias, como sucede en varios de sus relatos, por toda la humanidad. Su imaginación transmutaba en personajes *piñerianos* y sobre todo en situaciones *piñerianas* cuanto ocurría a su alrededor de significativo para él. Esto, creo, lo hacen todos los artistas verdaderos. Su hermana no sólo figura en sus piezas teatrales sino que aparece, de forma franca y detallada para quienes conocieron su vida, en varios poemas de *Una broma colosal*. Hay entre ellos uno, “Mi hermana” precisamente, que es memorable.

Para comprender y disfrutar estas páginas, ¿será necesario conocer que Luisa Joaquina tuvo un matrimonio desventurado con un hombre vulgar, del cual se burlaba y a quien sin embargo adoraba? ¿Que habitó un apartamentico desvencijado en Marianao y ayudaba a bien morir a los enfermos en los hospitales? Me parece que no. Felizmente Piñera supo quebrar el cordón umbilical que une a todo creador con su mundo inmediato, y al infundirle una seducción auténtica y una verdad que procede del arte y no tan sólo de la naturaleza, lo dejó vivir en libertad. Pero quienes, no obstante esto, conocieron al autor y en parte su repertorio de modelos, casi no podemos evitar las espontáneas asociaciones. Leer sus narraciones y poemas, asistir a la puesta en escena de sus piezas, propicia en sus amigos una experiencia dúplice: relacionar la realidad con la ficción y ésta nuevamente con

lo real. Pues sin duda una experiencia de esta especie invierte el proceso, y vemos a través de ella con mayor claridad y riqueza a la hermana Luisa real. Al imaginarla le suministra una luz interpretativa y entrega el misterio de su personalidad encamado y en orden. Los poseedores de tales claves disfrutaban doblemente y pueden aún realizar una lectura de sus textos que el tiempo irá tomando imposible a otros.

En cuanto al trato de mujeres y a su reflejo en la escritura piñeriana, es válido observar un hecho curioso: en su teatro predominan las figuras femeninas, y en su narrativa, por el contrario, las masculinas son el centro irradiante. Clitemnestra Plá y Electra son más importantes que Orestes o Agamenón en *Electra Garrigó*. En *Falsa alarma* la Viuda es más importante que el Asesino y que el Juez, como lo es Luz Marina en *Aire frío* o la Madre en *El no*. Las dos mujeres de *La boda* son superiores a los personajes varoniles, más conmovedoras y plenas en su poder de decisión. Ellas, las mujeres de su escena, llevan, como se dice, la acción. En sus tres novelas y en la mayoría de sus cuentos, los hombres son por el contrario personajes centrales. El hijo y el padre en *La carne de René*, Sebastián en *Pequeñas maniobras*, el joyero en *Presiones y diamantes*, el Teodoro del relato "El conflicto" o el viejo escritor de "*Ars longa, vita brevis*".

Acerca de esto arriesgo una explicación que es en parte una conjetura: los poemas y la narrativa de Piñera son eminentemente obra de confesión personal donde abunda la narración en primera persona, y su teatro es más bien impersonal: pertenece al mundo de los otros.

* * *

Su singular socratismo tropical, crudo, un tanto cimarrón, me ayudó, al igual que a un número de jóvenes escritores. Al convertir en palabras dudas y problemas inexpressados abandonaron el limbo de lo dolorosamente inefable y empecé a gobernarlos como una forma de conocimiento personal. Creo que a él naturalmente le ocurriría lo mismo en ciertos momentos cruciales de su existencia. En relación con esto recuerdo haber leído en Chesterton una observación sagaz. La mayoría de la gente, dice en alguna parte, conversa para averiguar lo que piensa, y se podría agregar a esto que no sólo para averiguar lo que piensa sino lo que es.

Virgilio Piñera poseía las virtudes inherentes al conversador, una de las cuales es la modestia. Se hacía escuchar, se oía a sí mismo en lo que hablaba, pero sabía escuchar al otro. No sólo lo escuchaba, lo inducía a que hablara. Si con el tiempo me di cuenta de la agudeza de su mente y de la variedad de sus lecturas, desde el principio percibí que no le interesaban poses, modelos literarios ni autoridades académicas. Sentía la necesidad de ser natural, que para él significaba el difícil método de expresarse a sí mismo y de vivir como él era, algo que podría resumirse con el término "autenticidad", como la entendían los filósofos de la existencia. En esto me recordaba además la actitud de Montaigne, autor que no sé si llegó a interesarle. Nunca lo citó en mi presencia y no lo he encontrado en sus textos. Lo que más le preocupaba en este aspecto era la personalidad ficticia, laboriosamente obtenida por negaciones de la propia naturaleza. Estos seres le parecían deformes. Cultos y medidos, pero deformes. Cuanto podía desvirtuar su naturaleza, la que cada día trataba de seguir, lo enojaba. Se diría que ser verídico (auténtico) tenía para él en ese sentido, como para Montaigne, una especie de valor sagrado.

Su conversación por ende no era de largas tiradas, monologante ni impositiva. Buscaba, por el contrario, la controversia del diálogo, rivalizador y competitivo. Cuando no encontraba contrincante languidecía. Fumaba un cigarro tras otro exclamando "qué tedio" a cada momento. Prefería entonces contar anécdotas descacharrantes, a menudo de grotesco erotismo frustrado, que parecían inventadas por él en ese instante.

Con regularidad empleaba al hablar (lo mismo que al escribir) ciertos vocablos en francés. Algunos lo han acusado de afrancesado, apoyando la acusación en estas palabras y en determinadas estructuras oracionales de su estilo. El idioma que manejaba al traducir era el francés. Su cultura, apartándonos del mundo clásico, era la

cultura francesa. Racine y Proust, que poco influyeron en su poética, se contaban entre sus grandes devociones. *En busca del tiempo perdido* fue por largos años su libro de cabecera, literalmente hablando: los tomos de la novela estaban en su mesa de noche y los repasaba antes de dormir. Se sabía de memoria la *Fedra* de Racine. La escena de la declaración entre Fedra e Hipólito aparecía repentinamente en su conversación como un recuerdo querido al que no se puede renunciar. En sus momentos paródicos, frecuentes en su conducta, se comportaba como Fedra. Irrumpía, envuelto en una sábana o en una cortina de fondo negro y arabescos dorados, declamando la entrada de Fedra en el Acto Primero. *N'allons point plus avant, demeurons, chère OEnone. / Je ne me soutiens plus: ma force m'abandonne*. Cambiando de actitud, pasaba a decir los parlamentos de Enona, o los de Hipólito si representaba la escena de la declaración. Llegó a hacer una noche, vestido y maquillado como Fedra, fragmentos de la tragedia en francés, acompañado por el actor Adolfo de Luis, en el escenario de la Sala Prometeo un 31 de diciembre ante un grupo de amigos.

Pero nada tan alejado del teatro de Racine como el teatro de Piñera. Estas eran formas, al igual que otras, de su admiración, no revelaciones de un genuino parentesco espiritual. Éste podría encontrarse en sus inicios literarios con algunos surrealistas, Alfred Jarry por ejemplo o con Baudelaire en los años de madurez.

Baudelaire ejerció en Piñera una seducción continua. Recogió su lección y fue para él una real influencia. Su pasión electiva lo llevó a traducir completas *Las flores del mal*, traducción que regaló a Lezama cuando se reconciliaron, tras una prolongada desavenencia que se remontaba a la juventud de ambos. Presente magnífico. Revelaba su pasión por Baudelaire y su respeto por Lezama al entregarle un trabajo de muchos meses. Esta traducción permanece inédita y no ha sido encontrada. Fue criticada y combatida por algunos sabihondos a quienes Lezama la dio a conocer. Otros impidieron su publicación y optaron por la traducción adulterada de Nidia Lamarque, que fue la que se editó. Según puede verse en el artículo de Imre Madách, el método de Piñera como traductor estaba regido por el principio de la literalidad. Con *Les fleurs du Mal* se propuso casi un imposible: traducir del francés al español palabra por palabra como *a través* de un cristal, decía citando el conocido consejo de Chateaubriand, otra de sus admiraciones, parcial en este caso: de la vasta obra del Vizconde le interesaban solamente las *Memorias de ultratumba*.

Sin duda entre Baudelaire y Piñera existen diferencias profundas, a la par que semejanzas profundas. En sus últimos poemas, escritos en la década del setenta y reunidos en *Una broma colosal*, podrían rastrearse las relaciones entre ambos poetas. No trato de equiparlo con Baudelaire, simplemente acercar espíritus de una misma estirpe. Ambos tuvieron interés por el soneto y desinterés por el paisaje, sintieron la atracción por la máscara y lo artificial, por la pesadilla y el sueño, por el cuerpo como esplendor momentáneo y carroña futura. Fueron poetas de la vida urbana y de la modernidad. Poetas críticos, admirables prosistas. Baudelaire proyectó piezas teatrales que nunca llegó a realizar. Piñera fue dramaturgo y poeta dramático. Seducidos por las deformidades corporales, expresaron las antinomias entre lo bello y la fealdad. Fueron temerosos del paso del tiempo, partidarios de la sinceridad. Baudelaire escribió un largo relato fallido, *La Fanfarlo*, cifrado de confesiones personales, Piñera excelentes narraciones también plagadas de claves íntimas. Atentos a la poesía de la vida cotidiana, revelaron situaciones grotescas, existencias inútiles en los repliegues de las grandes ciudades, el nexo de la ternura con la ironía. Repetidas veces fueron poetas impersonales: hablaron mediante otras voces y otras vidas. Crearon personajes: viejos, prostitutas, Delfina y Flora. Desdoblados, espionaron a los otros. Practicaron el arte como una ética: la del artista inclinado sobre la página. Sus poemas reflexionaron sobre el poema: "Poema para la poesía" de Piñera, "La muerte de los artistas" de Baudelaire.

Sin embargo no deben confundirse, pues no fueron idénticos, como nadie en el mundo lo es. El erotismo de Baudelaire resulta morboso y cruel. Piñera cree, en sus poemas, en la conquista imaginaria, posible por imaginaria. El amor es para él un silogismo y se desarrolla en un espacio mental. En el fondo y en rigor es una conquista de sí mismo. El ardor en sus poemas es su pasión por la frialdad. Baudelaire fue un poeta católico, dependiente, en la blasfemia y la aceptación, de la fe de la iglesia. Piñera desdeñaba el oficio y las liturgias como

una mixtificación. Si fue cristiano, lo que hasta hoy dudo, habría sido partidario de la austeridad del cristianismo primitivo. No lo atraía la religión católica como espectáculo. “Hasta ahora he asistido a los santuarios / con rodillas de perro ajusticiado, / con un golpe de sangre entre los labios.” Toda forma tradicional, impuesta, se volvía una cárcel para sus sentidos y para su concepto de lo natural. Negador de la armonía universal, de las simpatías y analogías ocultas entre las cosas y de la sacralización, nunca hubiera podido escribir el soneto “*Correspondances* Enemigo de la teleología, para él la vida era mero suceder, mero suceder natural, al que el hombre había impuesto sentido y una dirección. En este aspecto fue un crítico de la modernidad. Mientras Baudelaire pertenecía a una clase social definida, Piñera, típico desclasado, fue andariego y trashumante. Si la poesía de Baudelaire se produce y opera dentro de la tradición poética francesa, la de Piñera lo hace dentro de la española. Su poética, posterior al modernismo, adquiere la plenitud de su significado como una poética contramodernista. Ambos poetas tienen un lugar definido en el tiempo, y ese tiempo es diferente en cada uno. Baudelaire desciende del romanticismo europeo, con grandes influencias de dos norteamericanos, Emerson y Edgard Allan Poe, y Piñera del modernismo latinoamericano, con influencias del Neruda de la primera *Residencia*. Al igual que todos los poetas, trabajaron con los materiales que tenían a la mano, aunque estos materiales eran distintos y tenían procedencias distintas. Cada uno, dentro de sus respectivas corrientes, expresó sus diferencias individuales. A ambos los define, además, otra limitación: si Baudelaire desciende del romanticismo europeo, es un poeta francés. Si Piñera desciende del modernismo latinoamericano, es un poeta cubano. Todo cuanto sabía y le interesaba en la vida estaba situado —definitivamente— a partir de su cubanía esencial. Podría decir, si el verbo no estuviera tan viciado de superficialidad y esquemas impuestos, podría decir que “cubanizaba” cuanto tocaba. Era su modo de ser verídico y de ser él mismo, pasión constante en su existencia y en su escritura. Solía mencionarme una hipótesis, delirante en apariencia, definitoria en realidad de su actitud. “Si Luis Catorce, el Rey Sol —decía con su manera equívoca de entonar— resucitara y viajara a La Habana, habría que bajarlo de su dorada carroza, despojarlo de la peluca y llevarlo a caminar por el Malecón.”

* * *

A medida que la historia literaria de un país adquiere densidad, aumentan y se suceden sus misterios, y estos misterios, en buena dialéctica, aumentan su densidad. A mayor cantidad de vida literaria mayor cantidad de cuestiones. Figuran en la historia de la literatura cubana, con plena dignidad, misterios diversos. Cuenta esa historia con sus anónimos y páginas atribuidas, seudónimos y heterónimos, acrósticos y textos desaparecidos, con cuestiones de respuesta dudosa —¿quién realmente escribió *Espejo de paciencia?*—, enigmas y circunstancias biográficas sin esclarecer, lugares y fechas de nacimiento o muerte ignorados. Con devaluaciones y revaluaciones, ambas inquietantes, prestigios sin fundamento o infundados olvidos... Felizmente estas cuestiones enigmáticas (y provocadoras) abundan en nuestra historia literaria.

Estoy en el deber de sumar a ellas, tras su descubrimiento, una nueva cuestión: el álgebra cronológica de la escritura de Virgilio Piñera.

Respecto a la fecha de composición de sus obras todo parecía definitivamente ordenado y resuelto. Cada poema, cada pieza teatral, cada relato mostraban una fecha al pie. Sus cuentos, en la edición argentina de *El que vino a salvarme* (1970), llevaban al final del texto, en números diminutos pero perceptibles, su fecha de redacción, declaración que debía calmar cualquier preocupación de orden cronológico, y a la vez de la que no cabía dudar: la edición se realizó en vida de Piñera y con su consentimiento. Por lo visto se había ocupado de hacer constar el año en que escribió cada uno de sus textos, al igual que, con pasión casi maniática, se ocupó en conservar su papelería, anotaciones, las cartas que recibió, de guardar, tras sacar copia, muchas cartas que enviaba pese a las vicisitudes económicas de su existencia, largas estancias en el extranjero y cambios frecuentes

de domicilio. A sus lectores resulta por tanto ostensible su preocupación y afán de exactitud. Como él mismo gustaba decir “cada cosa en su lugar”.

Sin embargo, sin embargo...

Tras este pequeño descubrimiento su relación con la sucesión temporal y su grafía numérica se han vuelto sospechosas. O mejor: siempre lo fueron, según indican varios hechos equívocos, sin que amigos, lectores y críticos nos diéramos cuenta del todo. Durante muchos años su fecha y lugar de nacimiento fueron inexactos. Para las antologías del cuento y de la poesía cubanas de su época —me refiero a las compiladas por Juan Ramón Jiménez, Salvador Bueno y Cintio Vitier— había nacido en Camagüey y en 1914. Hoy ya sabemos que nació en Cárdenas —donde pasó su infancia y vivió hasta los trece años— y en 1912. Con una displicencia muy suya poco se interesó en rectificar estos errores. Es más, creo que los mantuvo y los propaló hasta muy avanzada la década del sesenta, cuando comenzó a rectificarlos. Y en esto podría encontrarse uno de los múltiples síntomas de su extraña relación con el tiempo. A su alrededor fueron surgiendo otras inexactitudes. ¿Cuándo en realidad escribió *Electra Garrigó*? Piñera ofrecía dos o tres fechas, 1941 y 1943 eran las más comunes. Entre ambas, hasta hoy se ignora la verdadera o si en realidad hay una tercera, que para muchos es 1948. Varios de sus poemas ostentan igualmente fechas dudosas. “La mano”, uno de los que más me gusta, se escribió en Buenos Aires (1946) como consta en el manuscrito original, y al recogerlo en *La vida entera* lo fecha 1945. “Los muertos de la Patria”, escrito en 1961 y publicado en *Lunes de Revolución* el mismo año, aparece fechado un año después en *La vida entera*. Con pareja indiferencia su ordenamiento temporal adelantaba lo mismo que atrasaba. La sucesión para él, y luego quizá me detenga en esto, formaba parte del reino de la voluntad o del reino del deseo. El tiempo era, en gran medida, un ejercicio de su anhelo imaginativo. En su relato “El conflicto”, escrito en 1940 y publicado —esta vez indudablemente— en 1942, el tiempo es gobernable. O más exactamente, el protagonista realiza durante el relato el intento de gobernarlo, variar el flujo temporal o suspenderlo. Se propone detener el suceso en “su punto de máxima saturación”. Se trata de burlar, y aquí radica en realidad el conflicto, la acción de lo ineluctable. “Además de escribir lo que vivimos —dijo una vez— escribimos también lo que no vivimos.” Me parece que esta frase ofrece una pauta.

Piñera compuso treinta y un cuentos cortos exactamente, y me estremezco al escribir este adverbio tan dudoso en su caso. Compuestos en diferentes épocas —por determinar con precisión—, estos cuentos guardan sin embargo entre sí ciertas similitudes y podrían agruparse en tres períodos: los de la década del cuarenta, los del cincuenta y los de los últimos años de su vida. Como existe un parecido entre varios de sus cuentos cortos, y tengo establecida con el tiempo una relación diferente a la que él mantuvo, más reverente y menos perentoria, los agrupé —ingenuamente, descubriría después— por sus fechas de composición, todos, ocho en total, de 1956, y me sentí satisfecho con mi aparente descubrimiento erudito.

Dos dudas me asaltaron. La primera, me parecieron demasiados cuentos para tan corto tiempo de trabajo, cinco o seis meses en rigor, y contando con que su método de creación consistía en parte en no dedicarle a un solo género todas sus fuerzas de una vez, hacerlo parecía aburrirlo o impacientarlo. Cuando esto ocurría buscaba entonces el poema o la pieza teatral para descansar de un género y cansarse en otro. Después de esta primera duda, 1956 comenzó a tomárame sospechoso.

Fue el propio Piñera el que me creó la segunda duda.

El primer libro suyo que incluye cuentos, *Poesía y prosa*, data de 1944. Junto a varios poemas recogía catorce relatos de los cuales once eran cortos. Iniciaba así con ellos esa zona de su narrativa integrada por narraciones que van de tres cuartillas de extensión hasta un párrafo de quince líneas, zona muy afortunada por cierto, donde se encuentran algunos de sus aciertos más notables.

En 1956 edita *Cuentos fríos*, y en la última página de este libro aparecen dos fechas unidas por un guión: 1944 y 1954. Por tanto. *Cuentos fríos* ofrece al lector el fruto de diez años de creación narrativa. Según indica la

fecha de 1954, el volumen fue impreso dos años después de haber sido entregado el original. Su lector no tenía motivos, en cuanto a la fecha de su escritura, para inquietarse demasiado. Piñera le ofrecía un lapso de diez años, del 44 al 54, en el que colocar la redacción de sus cuentos. Lapso extenso sin duda, pero al menos existía una fecha y hasta cierta objetividad.

Varios años después agrega un nuevo factor a su álgebra cronológica y aumenta, mediante su extraña relación con el tiempo, la incertidumbre de sus lectores. En su siguiente colección, *El que vino a salvarme*, de 1970, cada cuento aparece ahora con una fecha particular de creación al pie, pero utilizando un procedimiento curioso y expedito: 1944 para todos los relatos de *Poesía y prosa* que se recogen en el nuevo volumen, y para todos los de *Cuentos fríos*, 1956. Es decir, catorce cuentos fueron escritos de un golpe durante el año de gracia de 1944, y catorce de un segundo golpe, en otro año de gracia: 1956. Los que median entre ambas fechas no existen para Virgilio Piñera. Ningún relato escribió en ellos, lo que evidentemente me parece imposible. Esos años los anula o los olvida. Además el lapso que terminaba en 1954 y que incluía todos los cuentos fríos desaparece en esta edición de *El que vino a salvarme*: Piñera, adelantando su prodigioso reloj, aumenta dos años a la fecha.

De esta trabajosa enumeración de años se deriva hoy para nosotros una consecuencia práctica: la cronología de sus obras deberá pasar por voluntad de su autor, y mientras los investigadores no esclarezcan los hechos, al acervo creciente de los misterios de la literatura cubana con una consecuencia que podría llamarse, si el término no está en desuso, metafísica: Virgilio Piñera y el tiempo sostenían una relación singular.

* * *

No intento ni agrada a mi mente trazar nexos místicos, asociaciones de brillo efímero y duradera bobería, pero no puedo dejar de mencionar la curiosa semejanza que encuentro entre dos momentos clave de la literatura cubana: el de la aparición de su novelística y el momento en que la cuentística aparece. Durante la década que abarca los años finales de 1830 y los iniciales del cuarenta se escribieron las primeras novelas cubanas, y por igual hacia los años finales del treinta y de los comienzos del cuarenta, pero un siglo después, surgió en nuestra historia literaria una cuentística nacional. Sobre el primer momento histórico escribí un artículo que se ha publicado.¹ Digo en él que la novela, hacia esa década, comenzó a interesar como creación a un grupo de escritores contemporáneos entre sí. Ocurre que, si se observa la fecha de edición de varios libros hacia el final del treinta y durante los primeros años del cuarenta, surge en el siglo veinte una cuantiosa y valedera cuentística. No aproximo tales fechas como lo haría un pitagórico o un nigromante, propongo el hecho a la meditación sociológica.

Falta ahora la ocasión de analizar —lo hice respecto a la novela en el artículo mencionado— los supuestos sociales y económicos que permiten, en un movimiento de cierta densidad y eficacia, la aparición de un número destacado de cuentistas, pero sí quiero al menos dejar enunciado el fenómeno y enumerar las obras.

En esa década aparecen varios libros y cuadernos fundadores. El cuento deviene preocupación, actividad, trabajo. *Felisa y yo* de Enrique Serpa se imprime en 1937, le siguen *Los héroes* de Carlos Montenegro (1941) y *La luna nona* de Lino Novás Calvo (1942). (Este autor publicará en el 46 *El otro cayo*.) De Alejo Carpentier, *Viaje a la semilla* (1944). En el 45 aparecen *Taita, diga usted cómo* de Onelio Jorge Cardoso y *San Abul de Montecallado* de Félix Pita Rodríguez. *Carne de quimera* de Labrador Ruiz, en 1947. Virgilio Piñera había editado *El conflicto* en 1942 y en el 44 *Poesía y prosa*. ¿Les parece poco? En verdad la lista es impresionante.

No afirmo que se escribieran cuentos sólo en este período. Desde el siglo pasado, durante la década en que se inicia la novela, Palma, Villaverde, Suárez y Romero, escribieron cuentos. Luego lo harían Meza y Esteban Borrero que escribirían dos excelentes: “El duelo de mi vecino” y “El ciervo encantado”. Después Camón, Castellanos, pero la eclosión de 1937 a 1947, una década justa, no se conocía ni tuvo antecedentes. Un grupo de

creadores, con propósitos definidos, escribe cuentos y los recoge —pocos con anterioridad lo habían hecho— en libros. Si la novela cubana comienza a partir de cero, sin antecedentes, el cuento tiene los suyos, pero hoy nos parecen esfuerzos aislados o que van a desembocar en el esplendor de la década señalada.

¿Qué diálogo sostiene Piñera con el resto de estos cuentos? Sin duda un diálogo de sordos. Piñera es un raro, un escritor de fronteras, y mantendrá esta condición hasta el final. Pero no obstante su voluntaria oposición y ruptura con los cuentos de este período existen sutiles parentescos —ignorados orgullosamente por él mismo, quien trabajó en aislamiento radical— entre ciertos relatos anteriores de Armando Leyva o Miguel Ángel de la Torre y los suyos. ¿Cómo no encontrar en la textura de la imaginación similitudes entre algunos de sus *cuentos fríos* y “El antecesor” de Miguel Ángel de la Torre, o con ese extraordinario relato de Leyva, “Un flirt extraño”? Podríamos ir un poco más lejos y citar los momentos alucinantes en la narrativa de Ramón Meza o el escalofriante relato de Hernández Catá “Los chinos”, que figurarían con toda dignidad junto a textos de Piñera en una antología de narraciones fantásticas cubanas.

Existe sin embargo una diferencia esencial entre estos narradores: en ellos la visión de lo fantástico —empleo el término sin mucha precisión— es parcial o momentánea, expresada en momentos aislados dentro de una obra mayor de orientación diversa, mientras que en Piñera es un propósito central y absorbente. Con atroz lucidez intentó sistemáticamente la indagación de “la irrealidad que se desprende de la realidad”, según él mismo solía decir, y creó un mundo de ficción donde tal elemento es primordial y a veces único. Su cuentística ostenta este sesgo particular de las cosas. El resto de su creación literaria —poesía, teatro— es contaminada y regida por idéntico propósito. Es por ello que su obra, siendo extensa, abarcando géneros distintos y contrarios, es no obstante, como antes dije, de gran unidad.

En tres cuentos de este período de nuestra narrativa, período durante el cual adquiere prestancia y envergadura inusuales, encuentro plasmado el afán de plantearse el cuento en serio y en grande. Uno, “La noche de Ramón Yendía” de Novás Calvo, y los otros dos, “Viaje a la semilla” de Carpentier y “El conflicto” de Virgilio Piñera. Estos últimos tienen en común el tratamiento del tiempo. Dos años median entre el de Piñera y el de Carpentier. No sólo encuentro la ambición de llevar el cuento a dimensiones imprevistas dentro de la cuentística cubana, sino que noto entre ellos ciertas semejanzas, parecida extensión y similares recursos formales, y en ambos, según dije, el tiempo es el asunto. O más exactamente, la preocupación del hombre ante el tiempo. En los dos existe una apuesta imaginativa imposible: hacer retroceder el tiempo transcurrido en el de Carpentier, detenerlo en su instante de máxima saturación en el de Piñera. Además de la propuesta imaginativa, la rara emoción que engendran en ambos relatos estas dos imposibilidades. El protagonista de Piñera ha sido condenado a ser ejecutado: su anhelo, tan vano y melancólico, es detener el tiempo, y al detenerlo, como hizo Josué con el sol en lo alto para que la batalla no ocurriera, impedir el arribo de la muerte. En “Viaje a la semilla” se manifiesta otra imposibilidad: que el tiempo regrese sobre su cauce, que el tiempo —y por tanto la vida humana— vuelva a su misterioso principio. El nexo entre estos cuentos poco se ha señalado hasta hoy. José Antonio Portuondo dio a conocer el influjo de “El conflicto” en un cuento posterior de Borges, “El milagro secreto”, donde el deseo detiene el tiempo para impedir —igualmente— una ejecución. El artículo de Portuondo se publicó en *Cuadernos Americanos*. Lo que en ese momento ignoraba el articulista se conoció preteriormente: el cuento de Piñera fue remitido en 1941 a la redacción de *Sur* por María Zambrano —según relata en una carta recién publicada— donde Borges sin duda pudo leerlo.

Impulsada por los deseos insatisfechos, la imaginación entabla su batalla contra la acción inflexible temporal con el fin de violar su lógica fluencia o su marcha incesante. Los recursos se asemejan en los dos relatos: repetición de situaciones o de palabras, relojes que se detienen o retroceden. Y como en este primer relato de Piñera se percibe todavía en su prosa cierto influjo barroco, por otro camino se llega a un nuevo nexo.

Si es cierto que Carpentier desarrollará diversos aspectos de su preocupación inicial por el tiempo en el resto de sus ficciones, por igual parten de *El conflicto* algunas líneas narrativas posteriores de su autor. Se despojará del influjo barroco, su prosa se convertirá en el ajustado instrumento de su intención creadora, tanto él como Carpentier seguirán rumbos diametralmente opuestos, pero este momento al parecer de involuntaria coincidencia, resulta revelador para nuestra cuentística.

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

* * *

La carne de René pertenece, como otras dos novelas cubanas importantes, *Paradiso* y *El Siglo de las Luces*, al ilustre linaje de las denominadas novelas de formación o aprendizaje. Novelas en las que se narra la historia de un joven adolescente y su progresivo conocimiento del valor de la vida y del mundo: familia, escuela, amistades, sexo, relaciones intelectuales... Cada una de estas tres novelas, curiosamente escritas con escasos años de diferencia entre sí —*Paradiso* y *La carne de René* se empezaron en 1949, *El siglo de las luces* en 1956—, representan con cierta exactitud al *Bildungsroman*: en la de Lezama, el protagonista aprende a participar en el reino de la imagen o de la poesía, en la de Carpentier en el de la historia, y en la de Piñera en el reino de la carne. Salvando sus tremendas diferencias de tema y estilo, estas novelas sin embargo parecen conversar, entablar un diálogo a tres voces dentro de la cultura cubana. Cualquiera de ellas podría ser relacionada con una de las otras. ¿Cómo —cabría preguntar— ve Lezama el cuerpo humano en *Paradiso*?

¿Qué valor otorga Piñera a la historia o Carpentier a la poesía en *El Siglo de las Luces*? Las tres son ejemplo, además, de la complejidad de la narrativa cubana en el presente: se propusieron temas trascendentales y supieron presentarlos con intensidad y pericia literaria.

Convendría ahora resaltar una de las diferencias que existen entre la novela de Lezama o la de Carpentier, con *La carne de René*. En las dos primeras figuran como protagonistas tres jóvenes, cuya historia personal es decisiva y que parecen, al mismo tiempo, confluir en la creación de un arquetipo protagónico invisible. José Cemí, Fronesis y Foción, héroes novelescos y a la vez alegorías intelectuales, integran una tríada en *Paradiso*. Interrelacionándose parecen *pasarse* el uno al otro, rectificarse y completarse, hasta el punto de converger en una sola interpretación final de la realidad. Algo semejante ocurre en *El Siglo de las Luces*, donde Esteban, Carlos y Sofía, y resulta singular que uno de estos jóvenes sea una muchacha, constituyen igualmente una trilogía dialécticamente relacionada. Estos personajes centrales, en ambas novelas, forman una suerte de juego de tres espejos dispuesto de tal modo que permite se miren uno en el otro y los tres a la vez. Y no tan sólo mirarse sino, lo que redundará en algo más profundo y contaminante, que se reflejen.

En cambio René está solo. No tiene amigos de su edad y es hijo único. Nadie lo acompaña, rectifica ni influye. Carece de maestro: ni Oppiano Licario ni Víctor Hugues le imparten sus conocimientos. Cada experiencia que vive es individual, aislada y se cierra sobre sí misma. Si se reúne con su padre es para escuchar advertencias y consejos que apenas oye y no quiere entender. Luego, cuando su padre, uno de los mayores personajes de esta extraña novela, decide contra la voluntad del hijo, enviarlo a la escuela, no se relaciona con ninguno de sus condiscípulos. Es más, se aparta, los rehúye y defiende a toda costa su soledad personal. Los tres protagonistas de *Paradiso* y *El Siglo de las Luces* se proponen al menos de cierta manera aproximarse al mundo con la intención de participar en el misterio de la imagen o en la comprensión de la historia. René, por el contrario, sistemática y a ratos dolorosamente, se propone apartarse de la carne, a la que está sin embargo, según el sentido de la novela de Piñera, condenado. Toda su acción, desde el primer capítulo hasta el último, consiste solamente en huir. Huida

patética y semejante a una apuesta metafísica, pues paso a paso comprende con horror que tal lucha es imposible: nunca podrá escapar de su propio cuerpo. Este afán de René, por lo imposible, lo convierte en un personaje de esencia trágica. Como Edipo tendrá que cumplir al final con el *fatum*, pero con el de la carne. El lector percibe que detrás de este afán imposible, característica más sobresaliente de su personalidad, está el miedo como móvil impulsor. Miedo a su propio cuerpo humano, miedo a aceptarse como carne destinada al placer y al dolor. En la novela no se explica ni describe el origen de este miedo, y este silencio es uno de los enigmas múltiples de la obra. ¿Por qué el miedo de René? ¿En qué se funda?

Aventuro una explicación entre varias posibles. Desde su infancia, René ha visto la peregrinación incesante de su familia, compuesta por la figura borrosa de la madre y la gran presencia tiránica del padre para quien la carne constituye un sacerdocio y una cruzada —la carne sufriente que deberá ser despedazada por el mundo y que debe a la vez ser defendida—, familia singular que huye de pueblo en pueblo y de ciudad en ciudad perseguida por los enemigos de la causa de la carne. René ha asistido angustiado a tales huidas precipitadas. Apenas tiene tiempo de conocer una ciudad cuando han de escapar hacia otra distinta. Creo que estas huidas de su familia, reales y tangibles, prefiguran (e influyen) en la suya. Como huye por la tierra su familia, huye René de su carne. Huye de la carne cuyo servicio ha hecho escapar a su familia. René es el personaje que dice que no, el negador. Mediante el empleo de las tácticas sutiles de la sumisión aparente y las lágrimas o de una imprevista rebeldía que dura poco, se niega a participar en el culto que su familia y el resto de los personajes intenta imponerle con dominadora y creciente violencia. Su soledad, sin duda, aumenta la violencia de la sociedad que lo circunda. Él está sometido a un proceso feroz, el de los otros. Son ellos quienes, por diversos modos pero siempre coercitivos, tratan de iniciarlo. A cada negativa suya se incrementa la acción ajena. Con cada uno de sus no, parece poner en evidencia el culto carnal de los demás. Su conducta excepcional coloca en entredicho la de los otros, y como esto les resulta intolerable estrechan más el círculo con la finalidad de hacerlo claudicar. Para ellos René es inquietante, perturbador, único en su especie, y con su negativa pone en peligro los supuestos de su mundo. Todos comparten el propósito de iniciarlo, y hasta el lector mismo quisiera meter frecuentemente la mano en el libro para empujarlo un poco en su proceso carnal, ponerle trampas a su escapatoria inusitada.

* * *

Si la novela de Lezama y la de Carpentier, conjuntamente con *La carne de René*, pueden representar con bastante exactitud al *Bildungsroman*, según escribí antes, me propongo ahora establecer un pequeño distingo. Colocaré *La carne de René* dentro de la categoría de las novelas de iniciación. Realmente es de lo que huye el protagonista, de lo que huye y a lo que se aproxima, aunque resulte paradójico en esta obra. Mientras las restantes dos novelas son grandes crónicas familiares o históricas, acuden al dato real y se proponen reproducirlo en la conciencia del lector, la de Virgilio Piñera es una narración desarbolada que parece ocurrir en un espacio vacío, irreal en apariencia. Sin embargo y de nuevo paradójicamente su propósito es involucrar a su personaje en la única realidad reconocida, la de la carne humana. Es decir, iniciarlo.

Si el móvil principal de la conducta de René radica en su empeño por escapar a su propio cuerpo y a cualquier contacto con los ajenos, el de los demás, incluidos sus propios padres, es aproximarse y chocar con el suyo. Sus vidas tienen un solo sentido: iniciar a René en el culto de la carne. Todos se sienten atraídos por ella. Casi al principio de la novela, se ofrece una descripción muy breve, como todas las que aparecen en el libro, de la carne de su héroe. René no posee los músculos de un atleta. Su belleza y atractivo descansan en la calidad de su piel. Su carne está intacta, y esto es lo que perturba a su padre, mientras que a la señora Pérez, enamorada en silencio de la carne de René, es ese aire que pide protección contra las furias del mundo, ese aire de víctima propiciatoria, lo que se la vuelve irresistible. Ella imagina esa carne espléndida herida por un cuchillo o perforada por las balas. Cuando la vio por primera vez experimentó la sensación de que la carne de René estaba a punto de

ser atropellada, que faltaban tan sólo minutos para que algo demoledor se le encimara aniquilándola. Esta especie de señal ambivalente que emite la carne de René produce en cada uno de los personajes reacciones diversas, nunca indiferentes. La señora Pérez se sume ante su presencia en “éxtasis divino”. Para ella una carne “tan expuesta” promete goces insospechados. Un poco antes, al comienzo de la descripción, Piñera escribe la palabra clave de todas estas reacciones: esa palabra es *seducción*.

René no se propone conquistar. No hay en su conducta estrategia alguna. Carece de habilidad. Ignora el arte del galanteo. Es el anti-Don Juan. Y sin embargo todos están pendientes de su figura. Carente de garbo y manera donjuanescos, *seduce*. Con su aspecto ambiguo, su carne que parece reclamar protección, con sus gestos de joven en fuga, es un seductor. Y como tantas otras cosas en esta novela, él también obra por inversión. En *La carne de René* el padre no recomienda a su hijo otra cosa que el servicio del dolor. Lo llama a su “oficina”, tan parecida a un gabinete de dentista, plagada de torniquetes, poleas y otros instrumentos de tortura, para hablarle de su vida dedicada a la causa de la carne. Le muestra con orgullo la llaga de su pecho, las cicatrices, un orificio en la oreja del tamaño de una moneda. René, como todo joven de su edad, debe ir a una escuela. Pero se trata de una escuela que en vez de impartir asignaturas que adiestren su mente y su inteligencia, adiestrarán su cuerpo mediante el “dolor silencioso” con el fin de ayudarlo en el conocimiento de la carne como perecedera y única propiedad cierta del hombre. En ella un predicador enano, en lugar de hablar del alma inmortal, habla del cuerpo mortal. Es decir, cada una de las experiencias de René se tomará insólita y en lugares insólitos. Por igual este anti-Don Juan conquista sin proponérselo. Es un seductor porque precisamente no quiere seducir. No se acerca, huye. Hurta su carne a la voracidad de los otros. Virgilio Piñera, lector de las obras de Kierkegaard, encontró en este filósofo, como tantos escritores contemporáneos, problemas e inquietudes semejantes a los suyos. Incluido en *Entweder-Oder* hay un escrito clave de Kierkegaard: *Diario de un seductor*. Piñera lo leyó con detenimiento. Pero como tenía una mente de artista reactivo, René se transformó en la antítesis, en el reverso, del seductor kierkegaardiano: sus métodos de seducción no son calculados, como en el *Diario*, refinadamente reflexivos, sino involuntarios a su pesar. Seduce porque se sustrae, porque se aleja. Esta distancia que él pone entre los otros produce un efecto irresistible en ellos. Ya en *Jesús*, una de sus piezas teatrales, Piñera había dado muestras de su mente reactiva: su Jesús es un antiJesús: el que niega su propia divinidad. En relatos como “El filántropo”, “El gran Baró”, “El muñeco”, igualmente se manifiesta, mediante la inversión, otra cara de las cosas, el envés de la trama.

* * *

Habría que establecer, además, con dos novelas inglesas muy admiradas por Piñera, las debidas confrontaciones. En *El retrato de Dorian Gray* se plantea la obsesión por los retratos. En la de Piñera se manifiesta idéntica obsesión pero al revés: no incorporará el retrato, según sucede en Wilde, las lacras morales del retratado, sino que René sufrirá en carne propia la presencia de los retratos: el álbum del cuerpo humano que le muestra la señora Pérez con el fin de excitarlo, el cuadro de San Sebastián que le muestra su padre con el fin de advertirlo, y en el que ha dibujado la cara adolescente de su propio hijo. En este caso es muy claro el envés piñeriano: el San Sebastián no es víctima de las flechas que le disparan, sino su victimario: con su propia mano hunde las flechas en su carne.

La otra novela es de Samuel Butler, *The way of all flesh*, que Piñera leyó varios años antes de comenzar *La carne de René* y en ocasiones lo escuché hablar de ella con gran admiración. La palabra carne tiene en la novela inglesa el mismo significado bíblico que en la de Piñera. La relación con la novela de Butler fue, finalmente, una relación piñeriana, es decir: una respuesta. La carne de René es el camino final de toda carne, no al modo de Butler sino al de Piñera. Semejante al del protagonista de Butler, René irá experimentando todas las experiencias posibles en un joven, pero no desde el punto de vista espiritual sino en cuanto cuerpo humano.

La crítica que se ha ocupado hasta el presente de sus escritos, suele destacar la afinidad con los de Franz Kafka. Cierta afinidad mental es evidente y no debe soslayarse. Pero resultaría útil también destacar las diferencias marcadas y esenciales que existen entre ambos escritores. Importa ahora señalar una sola que no obstante considero decisiva: la obra piñeriana carece de fe religiosa. *La carne de René* es un ejemplo palmario. Pocos textos tan irreverentes y sarcásticos como esta novela. Personalmente Virgilio Piñera desconfiaba de los dogmas religiosos, de la salvación y hasta de la existencia del alma. Para él, como declara la protagonista de *Electra Garrigó*, los dioses han muerto y la inmortalidad ha terminado. El hombre, solo ante el universo, deberá aprender a valerse por sí mismo. Por supuesto, igualmente ante el misterio de su propio cuerpo. Puede preguntarse, como lo hace René, por el destino de su carne en vida no después de muerto. Respecto a este asunto hay que subrayar en *La carne de René* su burla constante de las concepciones místicas acerca del alma en oposición al cuerpo, y su denodada parodia de las metáforas y símbolos del cristianismo. O más bien del catolicismo. Frases bíblicas son transformadas en su opuesto. “Hágase la luz” en “Hágase la carne”. Se emplean con frecuencia comparaciones como ésta: “La carne de res se le ofrecía como una hostia consagrada.” El culto de la carne sustituye al culto del espíritu. La escuela en la que ingresa René obligado por su padre es una violenta caricatura de los colegios católicos. Cada aula está presidida por un crucifijo. Cristo sin embargo, en esta crucifixión invertida, en vez de retorcerse y sufrir, víctima de la lanza en el costado, los clavos y la corona de espinas, sonríe a los alumnos satisfecho de estos sufrimientos desde lo alto del madero.

En el último de los tres impresionantes capítulos dedicados a la educación carnal de René, educación que termina en fracaso por su terca negación a dejarse iniciar, el autor despliega toda su irreverencia. La ceremonia de iniciación de los alumnos se celebra en una especie de nave parecida a la de una iglesia, “una iglesia del cuerpo”, con un púlpito iluminado, flores y luces de colores y un altar al fondo. En las paredes de la nave, en vez de imágenes de santos, aparecen enormes tapices que representan torturas célebres, pero realizados con la técnica del dibujo animado, de los *comics*. Se oyen risas, sonoras carcajadas. Son los padres que han sido invitados a presenciar la ceremonia y llenan la nave de la singular estancia. Todos los alumnos están desnudos y, al final de la ceremonia, en lugar de tomar la hostia son marcados como reses en un matadero con un hierro candente en las nalgas. Exclusivamente en este aspecto, Piñera se encuentra más próximo a las misas negras de Sade y Huysmans que de las esperas y postergaciones infinitas de Franz Kafka. Me gustaría citar como conclusión de este apartado la advertencia de Gombrowicz, quien conoció muy bien la escritura de Piñera: “Debemos cuidarnos de no desfigurar esta obra pegándole el rótulo de *procedencia kafkiana*.”

* * *

Afirmé hace un momento que la acción de *La carne de René* parece acontecer en un espacio vacío. Debo añadir precisión al respecto. La novela no se desarrolla en país específico, nación o ciudad. Las sugerencias locales o geográficas son escasas o no existen con relieve. En los escenarios donde ocurren los acontecimientos hay pocas cosas: no abundan muebles ni objetos domésticos. Con frecuencia ignoramos cómo visten los personajes, su edad y lo que comen. Dado el sentido doble de la palabra carne, muy explotado en el texto, podemos suponer que se alimentan con carne de res y toman cada cierto tiempo, como la señora Pérez quisiera darle a René al verlo tan pálido, vasitos de sangre. Pese a este espacio despojado y al tono neutro de la narración, indiferente un tanto al mundo visible y a toda construcción psicológica, el ámbito de la novela resulta tan preciso y bien diseñado que el lector *todo lo ve*. Virgilio Piñera, con recursos en apariencia modestos, consigue la participación del lector. Creo que *La carne de René* acontece en un espacio vacío, porque es un espacio enteramente mental. (Y esto podría ser una clave del efecto que causa su lectura.) Por esta razón todo en el relato parece esencial: se está como dentro de un espacio subjetivo, construido con la síntesis, más recordada que vista, del espacio vital objetivo. Si aceptamos la obra desde sus primeras líneas y accedemos a ese espacio mental, nada en ella resulta

ilógico. Sus dos grandes planos opuestos, entre los que se debate el protagonista, la carne como placer y la carne como dolor representados por el mundo del padre y el de la señora Pérez, se conjugan como posibilidad, aunque chispeen de sólo rozarse. Al aceptar el lector la obra, es decir, que artísticamente es posible personalizar el invisible conflicto del hombre con su propio cuerpo, y que tal conflicto no se presente a la manera de una crónica naturalista, sino por el contrario como *grand guiñol*, la novela se desarrolla con lógica inexorable.

En un corto estudio sobre el libro, José Rodríguez Feo, al referirse a la calidad de reacción que causa su lectura, acude a la palabra inquietud, desconcierto, a expresiones como estremecimiento de horror, enigma a descifrar... Se afirma en este estudio que cuando el lector (o el crítico) cree que la narración se encamina hacia lo sobrenatural o fantástico, según suele ocurrir en Poe o Wells, que se han roto los hilos que enlazan el relato con el mundo cotidiano, *La carne de René* continúa imperturbable sus “cargas de realidad”, como diría— irónicamente— el propio autor. Rodríguez Feo ofrece una explicación de tal hecho: el estilo. Es lástima que no se detuviera en el análisis de este aserto. El estilo de Piñera, que Rodríguez Feo llama “coloquial”, devuelve al lector (o al crítico), atónito ante los acontecimientos, a su circunstancia habitual. Piñera ha escrito toda su obra con un estilo forjado en oposición abierta y declarada al barroco y al neobarroco. Muy joven comprendió que el mundo que tenía que expresar podía sólo ser expresado con un estilo de cháchara casera, parodia y franqueza, para convertirlo en “creíble” o convincente. Siendo un poeta renunció sin embargo a las metáforas y a la alusión: su estilo, que puede resultar ingrato al principio, tiene algo metálico, rudo, de cercanía física al objeto y a los hechos que lo vuelve, no obstante, inesperado. Rechazó las descripciones “líricas”, a lo que llamaba “ornamentar”. Buscó frases hechas y expresiones corrientes del español, sobre todo en su versión criolla, con lo que obtiene momentos de disparate y humor irresistibles. Resulta significativo cómo ha salvado esta contradicción: convertir una materia narrativa inusual en un lugar común. Los acontecimientos en *La carne de René* lindan con lo inverosímil, para usar un término empleado por Rodríguez Feo, y se toman convincentes para el lector. La estructura de la novela es sencilla y el tiempo de la narración lineal, casi balzaciano. Cuando se publicó en Buenos Aires en 1952, tres años después de escrita, debió impresionar como novela anticuada, como un anacronismo. Tenía una estructura demasiado ordenada para el momento. Hoy viene a ser pionera de las actuales tendencias postmodernas en la literatura latinoamericana: procedimientos menos experimentales, fluencia temporal cronológica... Si a esto se agrega su preocupación por el cuerpo humano, prevaeciente en estos años iniciales del siglo, resulta doblemente novedosa.

Por último creo que obras como ésta ayudan al lector, tras la catarsis que desencadena su lectura, en el difícil proceso actual de aceptar, por encima de las concepciones idealistas y del fetichismo del intelecto, una verdad primera: que estamos hechos de carne.

* * *

Minutos antes de sentarme a escribir este aparte una palabra me daba vueltas. Caminando por mi casa me la repetí varias veces hasta sentir en la boca su sabor amargo. La busqué en los diccionarios que tengo a mano, el de la Academia y el Hispánico, el primero impreso en la década del cincuenta y en la del treinta el segundo, evidentemente anacrónicos, y no encontré la acepción que buscaba. Aparecían las palabras *marginal*, *marginado*, pero faltaba el significado con que solemos usarlas en la sociedad actual.

Decimos “Fulano está marginado”, “clases marginadas”, “barrios marginales”, “literatura marginal”. Usamos la palabra como verbo y como adjetivo. Era evidente, me dije caminando y pese a mi escasa preparación filológica, que procedía de *margen* y ésta de algún término latino, *margo* por ejemplo. Abrí uno de estos diccionarios y encontré que *margen* era “extremidad y orilla de una cosa, margen del río, del campo. Andarse uno por las márgenes es andarse por las ramas”. Abierto el otro diccionario encontré además como *margen* “el

espacio que queda en blanco en cada uno de los cuatro lados de una página manuscrita o impresa”. *Marginal*, seguí leyendo, era aquello que estaba al margen. *Marginado*, decían al unísono mis viejos diccionarios, “contención del cauce de un río por medio de diques o taludes”.

Por tanto y metafóricamente *marginado* es estar fuera de algo, haber sido excluido o autoexcluirse, ser apartado y apartarse, ser dejado o quedarse en esas márgenes del río y del campo, en esos espacios en blanco donde nada hay y nada puede verse. A tal extensión del sentido de una palabra y sus derivados suele llamarse “evolución semántica de un término”. En diccionarios más nuevos que no tuve ocasión de consultar tal vez se halle recogido el significado actual.

Durante la mayor parte de su vida, Virgilio Piñera integró la categoría social del marginado. Vivió, con frecuencia voluntariamente y otras como consecuencia de su propia escritura, apartado de los centros de poder, tanto en Cuba como después en la Argentina, donde residió más de diez años. Era en esto, como lo fue en su obra, un excéntrico. Nacido en el seno de una familia pobre, careció de un salario estable. Se educó en escuelas públicas. Quiso subsistir como escritor en un país donde ninguno de cierta importancia vivió del oficio. Después de terminadas tuvieron sus obras que esperar varios años para que pudiera publicarlas. En La Habana, durante su juventud, no existían editoriales sino varias imprentas que se ocupaban, mediante pago del autor, de imprimir algunos libros. Renunció a la posibilidad de ganarse el pan como profesor o periodista. Estos oficios le parecían claudicaciones. Si fundó una revista, *Poeta*, su continuidad estaba en proporción directa con el número de sus trajes. Cuando no halló en su exiguo ropero ninguno que vender o empeñar cesó la revista. En total dos trajes por dos números de *Poeta*. Como su familia residía en provincias, se fue a La Habana en 1934 para estudiar la carrera de Filosofía y Letras que según mis noticias no llegaría a terminar del todo. No presentó ninguna tesis y por tanto no obtuvo el título académico. Los Piñera residentes en Camagüey se trasladaron a La Habana en 1939 y alquilaron el piso alto de una casa de aspecto neoclásico en la calle Gervasio 121, que aún se conserva en el actual municipio de Centro Habana. Virgilio volvió por ocho años a convivir con su familia, abandonando los modestos cuartos de humildes casas de huéspedes que figurarán en sus cuentos como mundos alucinados.

Según datos aparecidos en *Aire frío*, y que sus lectores pueden tomar como reales, integró durante estos años la legión de parientes recogidos, agregados al hogar, hijos varones y en edad de desempeñar un trabajo, que carecían de salario u oficio remunerado y padecían casi cotidianamente los reproches y las violencias del resto de los componentes de la familia que trabajaban y contribuían al sostenimiento económico de la casa. (Tal vez en esta situación dual —generosidad y reproche— radica la empatía que sentía Piñera por *La prima Bette*, novela de Balzac de la que hablaba y a la que se refería con frecuente emoción.) Fue en esta casa, rodeado de una familia numerosa y de escasos recursos, donde comenzó a escribir sus cuentos *fríos*, sentado (o refugiado) en el ancho balcón corrido, con un lápiz y en hojas de libreta apoyadas sobre sus piernas. Si la familia le daba techo y a veces comida, otras necesidades intentaba cubrir las imprimiendo en un mimeógrafo lecciones de latín para los alumnos de la Universidad y vendiéndolas entre ellos, y la tesis que no escribió para graduarse se la escribía a los alumnos que no sabían hacerla y podían pagarla. Puso en práctica además el oficio de buscón: recogía por las calles y vendía botellas vacías y se apegaba a algunos amigos que pudieran ayudarlo a sobrevivir.

Cuando llegó en barco a Sudamérica, desembarcó en Valparaíso y voló en avión a Buenos Aires el 24 de febrero de 1946, antes de cumplir treinta y cuatro años, tras obtener una modesta beca de estudios otorgada por el gobierno argentino, tampoco dejó de ser un marginado. Cuando la beca terminó logró renovarla por una vez más, y después comenzó a hacer pequeños trabajos para el consulado cubano. Pasó frío y estuvo siempre mal alimentado. Sus discrepancias y su concepto de la literatura lo llevaron a enajenarse, en Cuba, de los centros actuantes del momento: primero del grupo de *Espuela de Plata*, después del de *Orígenes*. Luego, en Buenos Aires, se apartó del grupo de la revista *Sur* y se acercó a la sala de ajedrez del café Rex, donde se refugiaba (no cabe mejor palabra) un hombre solitario, sentado a una de sus mesas, un noble arruinado que hablaba mal el español y que pertenecía, como él, a la extensa legión de los escritores marginados: Witold Gombrowicz. Se hicieron muy

amigos y juntos planearon “batallas literarias” contra el grupo de la cultura oficial argentina. Piñera llegó a publicar una nueva revista, de impresión muy modesta y poca duración, escrita íntegramente por él, *Victrola*, en la que parodiaba la escritura del grupo.

El título era ya una alusión a Victoria Ocampo. En una reacción típicamente piñeriana, cuando se trataba de manifestar lo que creía, no le importó que Borges fuera su amigo y le hubiera publicado años atrás, en *Anales de Buenos Aires*, dos cuentos “En el insomnio” y “El señor Ministro”. En las páginas de esa misma revista definirá la literatura argentina de la época como enferma de “tantalismo”, distante del mundo y encerrada en “un orbe metafísico gratuito”, y al mismo Borges como un escritor indeciso. Cabría observar de paso que Buenos Aires era el lugar de residencia de tres grandes escritores marginales, el mencionado Gombrowicz, el uruguayo Juan Carlos Onetti y el propio Piñera. Podría decirse que con los dos primeros la posteridad ha sido justa y los ha asimilado, el último permanece hasta ahora reducido a un interesante ejemplar de la atractiva fauna habanera. Pobre y excéntrico, se quedó solo, lo que tal vez en el fondo quería y buscaba.

Dos hechos cambiaron en algo su vida: el fin de la revista *Orígenes* y el inicio de la Revolución cubana.

Rodríguez Feo interrumpió en 1954 su larga relación con Lezama, rompió sus vínculos con *Orígenes* y se dispuso a llevar a cabo la publicación de una nueva revista —*Ciclón*—, cuyo primer número aparecería en los primeros meses de 1955. Entonces buscó a Virgilio Piñera, el disidente de *Orígenes* que acababa de volver de la Argentina para pasar una corta temporada en La Habana. Estos hombres apenas se conocían. Rodríguez Feo había codirigido con Lezama la revista de la que acababa de separarse, sufragando además sus costos de impresión y en parte los de la editorial anexa, y se mantuvo todos estos años distante de Piñera, al que consideraba “arisco”, de maneras agresivas y trato difícil. Del encuentro entre ambos, encuentro que cambiaría por un lapso la vida marginal de Virgilio Piñera, uno de ellos nos ha dejado testimonio: Rodríguez Feo, quien escribió años después en recuerdo de ese momento: “Cuando me lo presentaron me impresionó vivamente aquel aspecto suyo tan semejante al de esos seres un tanto fantasmales que atraviesan sus ficciones y que nos dejan en la duda de si no serán ellos también representaciones de su autor: de mediana estatura, desgarbado, rostro pálido y enfermizo, ojos de mirar inquieto, que reflejaban esa docilidad que solemos asociar con individuos siempre temerosos. Me asaltó la sensación de que vivía al acecho del desconocido o del accidente inesperado que pudiese surgir como una amenaza en el camino de una existencia tan precaria...”

Esta existencia comenzó a cambiar desde su encuentro. Rodríguez Feo, millonario y culto, auténtico mecenas y buen escritor de ensayos, fue para Piñera un hombre providencial: le tendió la mano y se propuso sacarlo de su marginación. Desde el principio lo nombró corresponsal de *Ciclón* en la Argentina, a la que regresó en seguida iniciando el último período de su exilio y donde se puso a trabajar para la revista con una inusitada energía. El propio Rodríguez Feo reconocería más tarde que “el prestigio que *Ciclón* obtuvo de inmediato se debió a las colaboraciones que él envió desde Buenos Aires”. De pronto, como suelen ocurrir algunas cosas fundamentales, el que tan poco tenía en la vida tuvo un salario, una “economía desahogada”, según la calificó él mismo después, una revista donde publicar, un apartamento en el que vivir, y no en un cuarto de casas de huéspedes, y el acceso a la Editorial Losada, donde en 1956 publicó realmente su primer libro de cuentos —antes fueron cuadernos de pocas páginas— al que llamó *Cuentos fríos*.

Tres años duró este bienestar. Piñera regresó a Cuba en noviembre de 1958, dando por terminada su permanencia en la Argentina, que había durado más de diez años. Los meses finales del 58 fueron los más duros y sangrientos de la tiranía batistiana y las vísperas de la Revolución. Debido a la situación política del país, Rodríguez Feo decidió no continuar publicando su revista. Aunque prosiguió el apoyo económico, Piñera pasó dos años sin tener en qué trabajar hasta el triunfo de la Revolución Cubana.

Ocurre entonces una repetición salvadora: Guillermo Cabrera Infante pasa a dirigir el recién fundado *magazine* literario *Lunes de Revolución*. El y Piñera se conocían desde la época de *Ciclón*. Cabrera había

colaborado varias veces en la revista y cuando era jefe de redacción de *Carteles* le publicó varios cuentos y artículos. Apenas asumió el cargo en *Lunes*, lo llamó para que integrara su equipo de colaboradores. Aquí se inicia el segundo momento de Piñera. De participar en una pequeña revista que imprimía quinientos ejemplares, a las páginas de un *magazine* de quinientos mil ejemplares. De formar parte de un grupo de escritores minoritarios, pasar al vértice cultural de una revolución popular. El excéntrico se encuentra, también de pronto, en el centro determinante de la cultura de su país. No desperdiciará este momento. Desde *Lunes* enjuiciará la cultura cubana del pasado inmediato con violencia y desenfado desconocidos en nuestra tradición. Si *Ciclón* no tuvo, como *Órigenes*, una editorial, *Lunes* fundó la primera editorial cubana y comenzó a pagar a sus autores en vez de hacerse pagar por ellos. Durante un tiempo fue Piñera su director. A instancias de Cabrera Infante, compelidos por la vitalidad de aquellos primeros tiempos revolucionarios, combatió su casi ancestral displicencia en publicar sus textos, en parte generada por su marginación social como escritor, y reunió en un grueso volumen, ilustrado con fotos de las representaciones, su valiosa obra de dramaturgo y publicó su segunda novela *Pequeñas maniobras*.

Sin embargo *Lunes*, de tan intensa repercusión en la cultura cubana, sólo duró tres años, número que parecía perseguir a Piñera, pues lo mismo había durado *Ciclón*. Clausurado *Lunes*, no volvió esta vez a quedarse sin trabajo estable. Algo parecía al fin haber obtenido: un modesto empleo como editor con un pequeño salario en la Editorial Nacional, igualmente recién fundada. Tampoco se perdió del todo la difusión que *Lunes* diera a su nombre. El conocimiento de su obra creció entre la gente y eran muchos sus admiradores y también sus detractores. Sus críticas y salidas de tono, sarcasmos y humoradas, su gesticulación incesante, el sempiterno paraguas cerrado, enganchado en su brazo, y su afectación escandalosa comenzaron a convertirlo, por extraña transustanciación, en lo que ya es para la literatura cubana: un personaje mítico. Durante los años que mediaron hasta 1970 laboró como editor y traductor, publicó varios libros, una amplia antología de sus cuentos y se estrenaron algunas de sus piezas teatrales.

* * *

Otro aspecto de su marginación, para decirlo como él lo hubiera dicho, fue “elegido” por los otros en su contra: su homosexualidad. He mencionado el año setenta como límite, pero desde 1965 había empezado a esbozarse una política antihomosexual. En ese año y durante el siguiente se llevó a la práctica dicha política: se crearon campos de trabajo en provincias, y algunos artistas y escritores fueron internados en ellos. Virgilio era, no obstante, demasiado conocido y no se le tocó. Al cabo de un tiempo la vida del homosexual pareció reanudarse y continuar como antes, pero ya dentro de un clima de aprensión y temores.²

Es el momento en que escribe su pieza *El no* y un relato singular “La rebelión de los enfermos”. Ambos podrían interpretarse, en el espacio transformado de la escritura, a partir de este opresivo ambiente homofóbico. Mientras en la pieza la pareja heterosexual protagonista defiende hasta la muerte la “anormalidad” de su relación amorosa, que consiste en no unir sus cuerpos y en no celebrar ninguna boda, en el cuento, por el contrario, los sanos son obligados a refugiarse para siempre en un hospital apartado de la ciudad. Es decir, ambos textos encaman dos modos posibles de reacción ante una situación adversa: el del enfrentamiento o el de la escapatória. Esta interpretación, contrapuesta a la llamada realidad, reduciría por supuesto el alcance de estos textos que surgidos de esa zona oscura de la personalidad de un artista son susceptibles de variadas lecturas, mas no debe soslayarse la posibilidad de dicha interpretación. Aunque a un lector de sus ficciones pueda resultarle paradójico, fue siempre íntimo el nexo entre la vida de Piñera, su pensamiento y su escritura.

En abril de 1971 la política antihomosexual quedó manifiesta y patente durante la celebración del Primer Congreso de Educación y Cultura, y mediante la promulgación de una disposición laboral que impedía a los

homosexuales ocupar cargos de cierta relevancia en la esfera cultural. Al presente estos dos acontecimientos son recordados como un puro anacronismo. Los acuerdos del Congreso, en el aspecto de la homosexualidad, fueron posteriormente rectificadas o ignorados, y la disposición, considerada anticonstitucional, ha dejado de aplicarse. Sin embargo en su momento histórico se propusieron erradicar de la vida cultural a escritores, actores, músicos y pintores, cantantes, directores de teatro y profesores... La homosexualidad fue considerada en la época como un grave —insoluble— problema ideológico, una deficiencia y un mal ejemplo para la juventud de la nación.

Resulta curioso y hasta sorprendente que una revolución como la cubana, que se propuso transformar de raíz las estructuras sociales heredadas y crear una nueva ética social, heredara a su vez —pasivamente— la homofobia de la sociedad anterior, tanto de la sociedad cubana de su época como de la tradición española, que a su vez había formado su ética en la tradición judeocristiana. No debe soslayarse tampoco otro factor tradicional muy influyente de la homofobia cubana: la actitud de ciertas religiones afrocubanas y de organizaciones secretas —como los abakuá— cuya aversión por la homosexualidad masculina es manifiesta y constante. Es decir, que tales valoraciones éticas presentan un origen doble: español por un lado y africano por otro. En esta aceptación no se mostró independiente la Revolución del 59. Durante el gobierno de Batista, por ejemplo, se realizaban periódicas redadas de homosexuales. El Ministro de Gobernación de los años finales de la dictadura militar organizó algunas de éstas en 1958. Se llevaba a los homosexuales a estaciones de policía, amonestaba e insultaba, se les hacía pagar una multa, se les retenía dos o tres días y al final sin acusación judicial alguna eran puestos en libertad, después que limpiaran los inodoros y los pisos de la estación. En la mente de los gobernantes cubanos y de numerosos padres de familia, la homosexualidad estuvo siempre ligada a la patología social, a la conducta socialmente reprobable, a la aberración y al atentado contra la estabilidad social. Unida a una forma de prostitución era muy corriente en las grandes casas de citas de La Habana y Santiago encontrar a homosexuales pobres atendiendo a los clientes, sirviendo las bebidas. Se les veía recoger los orinales, cambiar las sábanas manchadas. Esta valoración del homosexual estaba y posiblemente todavía permanece, en la mente de muchos cubanos.

La Revolución hereda esta valoración del homosexual que procede de la Conquista española y de la cultura africana. España fue una sociedad de vieja cultura homofóbica. Todavía en el siglo veinte, Antonio Machado, hombre de tendencias liberales, y Ramón Gómez de la Sema, de tendencias conservadoras y veleidades franquistas, coinciden en este punto y representan parte del discurso de esta tradición. Machado en sus prosas de Abel Martín se refiere a la perversidad de la pederastía “desviada y superflua”, compañera inseparable de la gimnástica. Páginas más adelante confiesa el poeta: “El amor dorio y toda homosexualidad es rechazada por Abel Martín...”. Ramón Gómez de la Sema en su ensayo sobre Oscar Wilde escribe largamente sobre “este vicio”, y afirma con tono de chascarrillo epigramático que “el alma de los maricas está deshecha y no consiente ninguna idea entera. Se debe pensar para no acabarse de fiar en ellos que han cometido la mayor bajeza... Están desfondados, eso les hará penetrarse de pronto de algo que esté bien, pero por su mismo desfondamiento se les irá”. La religión católica y las religiones negras predominantes en nuestra cultura han sido siempre homofóbicas. Puede recordarse el castigo que impone Dante a los homosexuales en los círculos de hielo de su Infierno, que San Agustín llamó al homosexualismo “el pecado nefando”, o que en los anales de la Inquisición europea —también en Cuba— existen múltiples procesos contra homosexuales quemados en la hoguera porque parecían estar poseídos por el demonio.

Entre las múltiples sorpresas, algunas dolorosas o terribles, que nos depara la conducta del hombre, una de ellas se halla en el acercamiento de homosexuales a la religión. Numerosos oficiantes de las religiones que he citado —papas, cardenales, príncipes de la iglesia hasta el más humilde párroco de pueblo, santeros, babalaos o sacerdotes de la religión yorubá, por ejemplo— son homosexuales, y miles de creyentes igualmente lo son. El homosexual practicante sabe que sólo renunciando a su sexualidad u ocultándola celosamente podrá ser admitido en estas prácticas como oficiante o como creyente. Es decir, algo hay de “atormentador de sí mismo” en

ciertos homosexuales —como bien señaló el propio Piñera refiriéndose a la conducta de Ballagas— que los induce a acercarse y a entrar en estas instituciones que son, sin embargo, sus enemigos más encarnizados, aspirando a alcanzar el perdón o la legitimación —imposible— de su conducta y sensibilidad. Lo mismo ocurre al homosexual oculto con su ingreso en organizaciones políticas o militares homofóbicas.

En un parquecito de Guanabacoa, una noche, frente a la iglesia de Santo Domingo, durante la década del sesenta, le pregunté a Virgilio por qué el homosexualismo aparecía escasamente en su escritura. Por supuesto la pregunta fue irónica pues habíamos estado conversando sobre la autenticidad como una de las pruebas posibles para juzgar el valor de una obra literaria, prueba que solía Piñera esgrimir con frecuencia. De pronto la conversación, como a menudo nos ocurría, se enserió hasta el punto de la confianza íntima, gravemente personal. Me dijo entonces, y recuerdo con exactitud la frase: “A mí no me interesa hacer literatura con mi homosexualismo ni con el homosexualismo de los demás.”

En verdad poco escribió sobre el tema. Su ensayo “Ballagas en persona”, texto que estremeció a la simuladora ciudad letrada habanera, fue realizado bajo la insistencia de Rodríguez Feo. A este ensayo fundador, podrían sumarse dos trabajos breves, “Distancias” y “Tres elegidos”, sin publicar durante su vida, algunos fragmentos de su autobiografía *La vida tal cual* y dos textos de creación, para mí extraordinarios, el poema “La gran puta” y el relato “Fíchenlo si pueden”, obra de sus últimos años, y que por igual estuvieron sin publicar hasta después de su muerte. Aunque los textos donde figura el homosexualismo fueron pocos, resulta evidente que su elección y su rechazo, confesado aquella noche, no permanecieron como absolutos. Felizmente me gustaría añadir. Piñera no podría dejar de pensar en que su decisión lo excluía de una zona decisiva de su propia existencia personal y de una parte, fuerte e importante en su caso, de su sensibilidad e interpretación de las cosas. Como se comprueba en el poema y en el relato, tenía mucho que decir sobre sus múltiples y ricas experiencias como escritor homosexual. Aparte de su voluntaria exclusión, sin duda debieron influir la homofobia en que vivió y la prohibición expresa, en momentos de la sociedad actual, de que se publicara algo, escrito por cubanos, acerca de este asunto.

Como su puesto de traductor era modesto, de escasa relevancia o influencia social, Piñera no fue removido a lo largo de este período. Pero cambió el contenido de su labor: si antes tradujo a Madách, Foucault o el *Marat-Sade*, ahora le entregaron autores africanos o vietnamitas vertidos al francés. Su vida sufrió una escisión estafalaria y a la vez dramática. Como en la novela de Calvino quedó dividido en dos mitades, cuyas partes manifestaban lo que para algunos “fundamentalistas” constituía un conflicto entre el Bien y el Mal. Sus obras dejaron de imprimirse, sus piezas teatrales desaparecieron de los escenarios, su nombre fue excluido de los periódicos, de las antologías y las historias de la literatura cubana, incluso del catálogo de las bibliotecas públicas. Su parte de escritor fue puesta en el espacio en blanco de la marginación, y su parte de ciudadano quedó integrada a la vida laboral de su país. Pero como suele ocurrir con este tipo de erradicaciones, el veredicto sólo se cumplió en su aspecto burocrático. Si el escritor entró en la sombra, esta sombra, como la de los viejos objetos de metal, irradiaba una luz imprevista. Quienes se propusieron que fuera olvidado como escritor obtuvieron lo contrario, que fuera recordado. Durante esos años y hasta su muerte tuvo la presencia del ausente obligado. De esta forma recuperó su unidad. Nunca, además, consintió en apartarse ni eligió el aislamiento como respuesta. Acudía (o se aparecía) en estrenos teatrales y cinematográficos, asistía a conciertos y exposiciones de pintura, paseaba por las calles y se sentaba en los parques. Algunos pusilánimes o dóciles se alejaban al verlo, otros rehuían —discretamente— el saludo. Piñera, que en la vida siempre tuvo miedo, manifestó esta vez un inesperado coraje o bien ese impulso inexplicable y absurdo que el propio miedo genera. Si temer fue un rasgo constante de su personalidad, también lo fue, y mezclado a él, un afán incansable de manifestarse y de provocar.

En *Dos viejos pánicos*, pieza teatral, y en su relato “El enemigo”, se expresa este miedo y parte de sus consecuencias. Con una salvedad, no trata el cuento el temor a los otros, sino el miedo a sí mismo, que se

patentiza con claridad. Si “El enemigo” no es de sus grandes cuentos, constituye sin embargo una confesión estremecedora, una de esas cifras que un autor de escritura oblicua ofrece a su lector inesperadamente.

Hay en este cuento, por añadidura, un instante de lucidez hacia el temor que pueden infundir los otros, al que se califica como “típico del género humano” para diferenciarlo del solitario miedo “hacia dentro”, según se llama al que brota de sí mismo. Para él ese miedo “típico” es un sentimiento de gran vitalidad, que juzga con horror la posibilidad de perder alguno de los bienes de la existencia. Ahora bien, nos confía el protagonista de “El enemigo”, publicado en Buenos Aires en 1955, más de veinte años atrás y como explicación anticipada a lo que habría luego de ocurrirle al autor en la realidad, ese miedo típico y hacia afuera lo deja impávido. “Yo no padezco tal azote. Ni me importa perder la vida, el empleo, el ser querido o la fortuna si la tuviere. Si yo me someto al amedrentador es porque estoy cogido en su engranaje, pero frente a él una sonrisa desdeñosa aflora a mis labios.”

* * *

En esos años aciagos para la cultura cubana, tiempos de grisura y atonía, nuestra amistad se intensificó. La comunicación se volvió íntima y cotidiana. Fuimos juntos a muchas partes, y es indudable que compartir, ir con alguien a lugares que luego se convertirán en recuerdos, intensifica una amistad. No fui solo a tal representación que me emocionó o sostuve tal conversación durante una visita, sino que fui o estaba con él, y su presencia se halla ligada al recuerdo de tales momentos. Hasta las postrimerías de su vida, Virgilio Piñera se mantuvo ágil y delgado. Comía poco y era capaz de correr tras las guaguas repletas y saltar al estribo “como un gamo” con el vehículo andando. Vestía con sencillez, camisa y pantalón humildes. Pasaba el invierno, el raquítico invierno habanero, con un suéter sin mangas, suéter negro que yo le regalé. Ocupaba un pequeño apartamento en las inmediaciones de El Vedado, en N y 27, con escasos muebles, apenas con libros, pues nunca quiso conservarlos. Libro que terminaba de leer lo regalaba o devolvía.

Los muebles estaban pintados de color idéntico, tanto los que se hallaban en la sala-comedor como en el dormitorio. El apartamento era de dos piezas, un cuartico de baño y una cocina larga y estrecha donde flotaba un perenne olor a gas, como si hubiera un pequeño escape insignificante. Resultaba tan peculiar este olor que cuando sus amigos lo volvíamos a encontrar en otra casa decíamos de inmediato: “huele a la cocina de Virgilio”. *Beige* se llamaba en la época a ese esmalte, especie de amarillo claro que recubría muebles en un principio barnizados y de rejilla con la ingenua intención, a veces del peor gusto, de modernizarlos. Parecían haber sufrido una mutilación efecto del paso del tiempo y de los cambios del gusto. La antigua rejilla quedaba solo para el respaldar, y sobre el asiento, ahora cruzado de flejes, un cojín de vinil escarlata fulgurante. “Estoy sentado en un coágulo de sangre”, decía Piñera y cruzaba una pierna sobre el brazo del sillón. Esta postura de perfil, habitual en las conversaciones en su casa, está fijada, digamos mortalizada para siempre, como hizo el fotógrafo a la María Viván de su poema, en un retrato que en 1966 le hiciera el fotógrafo suizo Luc Chessex y que se ha reproducido con frecuencia. En esa foto excelente viste de la manera en que habitualmente lo hacía en nuestros largos veranos. Por un lado de la foto, hacia donde él mira mortalizado, entra un torrente luminoso, y apenas se distingue la puerta que da al balcón. Ese torrente es la luz de la calle, y si Piñera miraba de cuando en cuando a su interlocutor, volvía también de cuando en cuando los ojos hacia el exterior. Su apartamento se hallaba en el segundo piso del edificio. ¿Qué veía al volverse, al dejar el interior por el exterior dando salida a su continuo dinamismo e inquietud? Al frente había un paisaje de árboles, un muro rocoso, y detrás, entre los árboles y casi oculta, la mansión de Fausto Menocal, descendiente de la antigua familia de ese nombre, pintor aficionado y un tanto su amigo. No obstante, por el año de la foto, en parte ese paisaje había cambiado: la familia se fue a vivir al extranjero tras el inicio de la Revolución y la residencia había sido convertida en unidad militar. Los árboles continuaban creciendo y de los ejercicios militares poco se distinguía, ruido de armas, unas voces de mando...

Tenía del tiempo una sensación y una experiencia muy agudas y no dejaría de percatarse de la transformación, en la que él por igual estaba implicado.

En la sala había una mesa y dos sillones, un canapé en un rincón y encima de la mesa el tocadiscos obsequio de su amiga Maya Surduts, francesa de origen judío que residió varios años en La Habana trabajando como traductora y a la que dedicara una colección de poemas escritos originalmente en francés. A continuación del tocadiscos había colocado un pie de hombre, trabajo de modelado de una estudiante de escultura en yeso verdibronce. Melómano profundo, sus visitas a menudo se reunían para oír música de la corta discoteca que había logrado reunir, compuesta principalmente por románticos y barrocos, en grabaciones de los países socialistas europeos que no eran muy costosas en esos años, y durante la sesión musical casi nada se hablaba, se pasaba algún chisme de última hora y se guardaba silencio ante el nocturno de Chopin o las notas “de una salvaje belleza” del *Impromptu en Fa* que comenzaban a resonar desde la placa negra. Pese a todo, estas veladas, eventuales por lo regular, no eran muy de su agrado, le parecían ceremonias un tanto ridículas. Su mayor placer consistía en escuchar música solo y en algunos momentos excepcionales en escucharla cuando escribía.

Por supuesto las paredes estaban casi desiertas y pintadas de blanco. En la pared donde quedaban los sillones había dos cuadros de Portocarrero, de seguro regalados por el pintor en la década del cuarenta, durante la que fueron muy amigos. Se trataba de los gouaches, pintados en 1945, *Figuras para una mitología imaginaria*. Por años no los volví a ver ni actualmente sé dónde podrán estar ni quién los conserva. Tan sólo días atrás, cuando redactaba estas páginas de recordación, vi de nuevo uno de estos gouaches hojeando el libro *Pintores cubanos*, publicado por Ediciones R en 1962, que junto a Calvert Casey y Vicente Báez ayudamos a compilar Virgilio y yo. Resultó una experiencia para ambos. Salíamos temprano de nuestras casas acompañados de un fotógrafo y visitábamos, cada uno por su parte, museos, colecciones privadas o los talleres de los propios pintores seleccionados. Yo descubrí varios cuadros de Felipe Orlando, pintor que desde hacía años residía en México y cuyas obras habían dejado de exponerse en Cuba. Desconocía a este pintor y no había visto ninguno de sus cuadros. Emocionado al encontrarme con el óleo *Retrato de Elina*, que la propia modelo descolgó de la pared donde estaba y que llevé en auto con sumo cuidado al estudio del fotógrafo Buznego, decidí que debía integrar, hermoso y enigmático, el grupo de los cuadros que se reproducirían a color. Otros no iban al estudio y los sacábamos a balcones, a patios y jardines, buscando que les diera la luz del sol. Nuestros fotógrafos carecían de equipos con que obtener luz artificial y por igual todos, ellos y nosotros, desconocíamos el uso práctico de la técnica de impresión para libros de pintura, pero nos sentíamos galvanizados, impelidos, con enormes y continuas ganas de hacer algo. Eran esos años en la década del sesenta que alguien ha llamado, creo que yo mismo, “hímnicos”. Canto acompañado por el movimiento de manos y pies, años en que de nada se dudaba entonces, y sentíamos deseos invencibles de propiciar una salida al vigor acumulado durante una larga inactividad social.

Pintores cubanos fue el segundo volumen de cierta importancia sobre el tema publicado en La Habana después de *Pintura cubana de hoy*, editado veinte años antes, en 1942, con un estudio del crítico Gómez Sicre y costado por María Luisa Gómez Mena. Ambos libros manifiestan dos circunstancias históricas diversas en la apreciación de nuestra plástica. Cuanto de la pintura recogida en el volumen que hicimos pudiera haber envejecido es asunto (o problema) del que no me corresponde (o compete) hablar. El envejecimiento y el pasar de moda del arte pictórico, como de cualquiera otro, es sin duda un hecho incontrovertible al igual que su posible resurrección. Si resulta palmario, es discutible a su vez y difícil de determinar. No obstante hay algo evidente e innegable: el envejecimiento físico. Y al cabo, cuando de nuevo tuve en mis manos un ejemplar de *Pintores cubanos* treinta años después de impreso, mientras me preparaba para escribir estas páginas, con cierta melancolía y cierto placer noté el libro físicamente envejecido: había amarilleado el papel cromo, que creímos en su momento inalterable, desvanecido el color de las láminas, y las ilustraciones en blanco y negro o los retratos de los pintores tenían algo borroso, levemente oscurecido... Lo que creímos un trabajo materialmente perdurable, *a joy for ever*, como en el verso de Keats, dejaba ver el paso del tiempo, la inexperiencia de sus

autores, los papeles y la impresión de poca calidad, el cartoné flojo de la portada y un olor a humedad singular, que percibí cuando, arrastrado por mi afición a oler los libros, lo acerqué a mi nariz. En fin, mirarlo y tenerlo en las manos, olerlo, me daba el placer inusitado de comprobar que lo que en su momento fue digamos vital, se había convertido también en histórico.

Piñera se ocupó de la pintura de Portocarrero en varias ocasiones, siempre en los años cuarenta. Dos o tres artículos precedieron a un ensayo de cierta extensión, editado en forma de folleto en 1942, *La pintura de Portocarrero*. La prosa de este ensayo es coruscante, artificiosa, perteneciente a su primera manera barroca en la que hizo también su estudio sobre la Avellaneda, su análisis de “Elegía sin nombre” de Ballagas y “Muerte de Narciso” de Lezama, primer juicio crítico importante realizado en su época sobre estas dos elegías, y en cierta medida resuena aún esta prosa en el relato *El conflicto*, publicado en un cuaderno en 1942. Portocarrero, durante el transcurso de estos años de relación mutua, preparó la edición de *Las furias*, cuaderno inicial de poesía de Piñera, con un dibujo y una viñeta, en 1941. Hasta donde yo sé, su poema “Carga”, compuesto en 1944, dos años después, fue la ocasión postrera en que Piñera escribió sobre Portocarrero.

* * *

Una espléndida mañana habanera, en un cafetín con mesas de mármol, azucareras metálicas y sillas vienesas, desayunamos café con leche y unas tostadas con mantequilla y salimos Virgilio y yo a caminar un rato. Bajamos por Acosta varias cuadras, pasamos Villegas, Aguacate, y entramos por Compostela hasta salir a Luz, por donde seguimos bajando, en apariencia buscando el mar. Pero no buscábamos nada, caminábamos simplemente. No buscábamos calle alguna, íbamos al azar de las calles. Encantados avanzábamos, saltábamos de una acera a la opuesta, nos parábamos en una esquina, nos metíamos por un zaguán hasta la claridad de un patio interior cruzado de tendederas y ropa lavada secándose al sol húmedo, nos deteníamos brevemente a mirar una reja o una puerta antigua y ruinosas, o de pronto dejábamos pasar reverentes uno de esos cuerpos plenos de gracias tan numerosos en nuestras calles. No teníamos esa mañana horarios ni compromisos. El tiempo no existía o semejaba no existir. Nuestras piernas se movían en el puro espacio. Ambos éramos recién llegados a La Habana. Piñera había regresado definitivamente hacía unos meses de sus largas estancias en Buenos Aires y yo volvía, pasados tres años de ausencia, procedente de Nueva York. Esta caminata, y muchas que hicimos y que haríamos luego, eran como una suerte de recuperación de la ciudad perdida. Aunque formara parte de nuestros recuerdos, la separación —en este caso el tiempo y el espacio— lo había renovado todo a nuestro alrededor. Para nosotros constituían estos paseos sin rumbo fijo obra del azar y del espacio convertido en tiempo libre, un goce sereno y hondo. Respirábamos con el pecho y la nariz dilatados y caminábamos con agilidad y a veces a grandes zancadas. Conservo la fecha de este paseo, o mejor de este deambular, y ahora la escribo: marzo de 1959. De entre tantos y continuos deambulares, ¿por qué éste cuenta con su fecha fija? No es un prodigio de mi memoria. Está escrita en un lugar, sobre una placa, una placa negra, y dentro de un sello amarillo.

Seguimos deambulando por Luz y nos detuvimos sorprendidos en la calle Cuba. La dirección se halla igualmente registrada dentro del sello amarillo y dice: Cuba no. 660 entre Luz y Acosta. En ese exacto punto de la calle, ante ese número nos detuvimos ya dije que asombrados. Si veníamos deambulando, siguiendo un trazado que nosotros no habíamos elegido ni dispuesto, ¿por qué detenernos y por qué sorprendidos? Cercano al rótulo con la numeración, en un brazo de hierro colgaba una estrella plateada de cinco puntas que se duplicaba sobre otra, un tanto mayor, y esta sobre una de diez puntas o diez rayos dorados. Esta combinación de estrellas superpuestas se balanceaba con el aire mañanero y emitía ese ruido singular del hierro mohoso.

¿Dónde estábamos nosotros? Leímos entonces el cartel en la pared, detrás de las estrellas. “Primera casa impresora de discos en Cuba”, decía, y debajo la palabra *Star* en letras grandes. “¿Por qué no grabamos?”, dijo

Virgilio, y de mutuo acuerdo entramos en un modesto local, todavía privado en esos primeros meses de la Revolución. Olía a humedad, a encierro. Tan sorprendente había sido el encuentro de esta casa como nuestra decisión de grabar un disco, esos discos *souvenir* en que se graba la voz, se canta o se improvisa una carta hablada para enviarla a un ser querido. Eran placas de acetato, en 78. Aún conservo en la que grabé poemas de juventud, y al redactar estos párrafos la he puesto cerca de la máquina en que escribo. Fui el primero en leer, debajo de un micrófono suspendido por un tubo metálico. A un lado estaban los especialistas con sus audífonos, detrás del cristal del estudio de grabación. Con los cambios tecnológicos el tocadiscos de 78 se ha vuelto obsoleto y nunca más volví a oír mi voz de muchacho. Al terminar, la grabación duraba uno o dos minutos, Virgilio ocupó el lugar y dijo dos poemas con entonación grave y pausada. Fue la primera vez y la última en que le oí decir “Vida de Flora” y “Carga”. Instante excepcional —tal vez más al recordarlo que cuando ocurrió—, ahora doblemente excepcional. Cuando se produjo apenas conocía que la escritura de poemas se había convertido para él en una actividad casi secreta, y la emoción que el recuerdo me produce adquiere una calidad diferente de la que tuve al oír y contemplar a un poeta ya famoso grabar durante una mañana y en una casa habanera de grabación encontrada al azar, inesperadamente. A este hecho, tal como sucedió, hay que sumar otro. “Vida de Flora” no me era desconocido. Figuraba en varias antologías de la poesía cubana. Pero “Carga” resultaba toda una novedad. Si no se trata de uno de sus grandes poemas, su voz me lo destacó y una confianza que me hiciera al salir del estudio, después de abonar el costo de uno cincuenta: “Portocarrero está en ese poema.”

Por varios años guardó el disco y al cabo lo regaló a Rodríguez Feo, lo que era habitual en su conducta: deshacerse de cuanto pudiera obstaculizar el curso futuro de su vitalidad con rememoraciones de un pasado ya vivido. Así hizo con las revistas donde publicara, con fotos personales y ejemplares de los libros que había escrito. Poco iba dejando a su alrededor. Creía que en manos de amigos fieles, y si eran más jóvenes que él mejor, estas cosas serían preservadas y corrían menos riesgos de perderse. La edad acentuó esta tendencia o esta astucia. “Los papeles que más uno guarda son los que más se extravían”, exclamaba con cierto aire de desafío. (Tras su muerte descubrí que no todo lo había entregado. A esta contradicción, tal vez aparente, volveré luego.) Rodríguez Feo, demostrando en parte la opinión piñeriana, conservó el regalo, y al presente, ambos ya fallecidos, la placa se convirtió en uno de los escasos documentos en que subsiste su voz, limpia de ruidos, vertida la vieja impresión a un soporte más moderno.

* * *

Hasta aquí mi memoria ha sido generosa y puntual. Una interrogante sin embargo permanece sin respuesta precisa: ¿dónde se hallaban esos poemas si íbamos de paseo azaroso, o como acabas de escribir, “deambulando”? La memoria en este punto nada ofrece. A un alumno de Freud le agradecería resolver el enigma, el pequeño enigma, refiriéndose a la represión de algo que no se quiere recordar. Ese bloqueo, tal agujero negro, debe ser generado por algo terrible oculto en mi inconsciente. Lo cierto es que acostado en una especie de diván, recostado en un sillón de mi casa, guardé silencio, susurré o invoqué sin resultado alguno. A esa pregunta, que me hago yo mismo, sólo me es dado responder mediante especulaciones posteriores. Es decir, la fluencia espontánea del relato deberá ser gobernada a partir de ahora con diversos recuerdos manipulados en busca de una respuesta. Los poemas, los que yo grabé, antes de entrar en aquel estudio encontrado de repente, ¿dónde estaban? Publiqué mi primer libro en 1962, unos tres años después de aquella espléndida mañana. Recuerdos ajenos al hecho, anteriores o posteriores, vienen sin embargo en mi auxilio. Como joven poeta al fin, no tenía naturalmente ni padecía desapego o valoración adversa de la poesía ni hacia los poemas que escribía por esa época, lo que ya le ocurría a Piñera, según mencioné. Es más, me gustaba leerlos en voz alta a los amigos, y al carecer de libro impreso convertí mis bolsillos en libro y en ellos los cargaba. Con gran normalidad y alguna displicencia sin duda le decía a alguien de pronto, “voy a leerte un poema que acabo de escribir”, frase que nunca

oiría pronunciar a Piñera, pese al tiempo en que fuimos amigos y estuvimos juntos. Por ende es probable o casi cierto que llevara en mis bolsillos los que grabé. Si Piñera había convertido el ejercicio de la poesía, su escritura, en una cuestión secreta, en la que ninguno de sus íntimos participaba, y dejaba transcurrir extensos períodos sin publicar un poema, tenía una excelente memoria, la que demostraba a cada rato repitiendo verso a verso algún poema ajeno, y pudo recordar, como posiblemente hiciera en el estudio de la calle Cuba, dos textos suyos que le seguían complaciendo y que sospecho aún admitía divulgar.

Vuelvo a la confidencia.

Conservé mi placa y nunca olvidé, tengo también buena memoria, aquellas palabras “Portocarrero está en ese poema”. ¿No constituirían estas palabras una falsa pista que me ofrecía su autor? ¿Acaso eran verdad? ¿La verdad o la mentira tiene algo que ver con un poema? Por supuesto cada uno es víctima de este afán: relacionar un poema con algo tangible, verificable, diré *real*. Categorías todas tan dudosas. ¿No identificaba a Piñera como el autor de “Carga”, y por ende conocedor de sus misterios? Este afán, tan ingenuamente humano: encontrar algo verdadero, diré real, se conjuga con otro de idéntico origen, tal vez más romántico, el afán (o la necesidad) de identificar como exactos y correlativos al sujeto autorial con el nombre propio del autor, con quien lo firma y cobra derechos. Sé que tal identificación, si existe en un poema o en una obra de ficción, apenas puede ser rastreada. Recuerdo que Piñera citaba complacido el “avanzo enmascarado” de Descartes, y sé que el autor es la máscara de un nombre propio. En estas cosas sabidas no insistiré. Sin embargo, cuando se ha conocido al creador, el lugar mencionado, el sujeto del poema, o se tienen otros datos fehacientes y cuantificables, resulta casi imposible no leer ciertos textos sin partir de ellos, utilizándolos como ruptura, verificación o contraste... Esta es la trampa que la amistad o el conocimiento personal de un creador puede tendernos y de la que resulta complicado escapar. Suelo a menudo preguntarme, ¿por qué intentar o pretender escapar? El amigo escritor se aproxima, nos confía una parte de su secreto, nos ofrece una cifra oblicua o nos comunica, mediante confesión, una clave ignorada... ¿Por qué no volverla sobre su obra como si colocáramos un espejo o una pantalla iluminada por su propia luz, aunque pueda ser una luz mentirosa, un reflejo de su máscara?

En “Carga” no aparece el nombre de Portocarrero ni ostenta una dedicatoria expresa. Mi lectura actual está contaminada sin embargo por la confidencia de Piñera. El nombre del pintor no figura en el poema pero está dentro y le da significado, al menos para mí. Si aceptamos la confidencia, “Carga” ofrece varias imágenes que aluden —poéticamente— a diversos hechos comprobables en lo que acostumbramos a llamar, sin que la costumbre anule el misterio de la expresión, la vida real. Está probado que Portocarrero, durante la década del cuarenta, residía y pintaba en una habitación del edificio Carreño, al que deslenguados y chistosos abundantes en nuestro medio bautizaron como El Palacio de la Leche, aludiendo al semen que la hiperbólica imaginación nacional suponía derramado en cada cuarto, sobre pasillos y en escaleras. En su mayoría los residentes del Carreño eran gente sola, homosexuales pobres y algunos artistas homosexuales y pobres por igual. Ignoro si Piñera llegó a residir en este edificio —ya en 1939, según el testimonio de su hermana Luisa, se había unido de nuevo a su familia en la casa de Gervasio 121— y si fue vecino del pintor. Pero algo es seguro: transcurría el tiempo en que su amistad se había vuelto asidua y estrecha, en que eran mutuas las admiraciones tanto como el sarcasmo y las ironías usuales en la relación entre artistas, tiempo en que fuera también amigo de Ballagas, quien al parecer habitaba en el mismo Palacio de la Leche.

* * *

Hacia el final de “Carga” la presencia del pintor ocupa ya todo el espacio del texto, una voz nos conmina, casi como un tono profético al revés, a subir al quinto piso. O más exactamente, la voz parece conminarse a sí misma a alejarse de la tierra y subiendo a un quinto piso. “Carga” es un texto de ascensión al modo piñeriano: el

autor no subirá al cielo, el cielo está ausente en una isla sin dioses donde el agua es una presencia de la nada. En su poema sólo se asciende a un despojado y vacío cuarto en el que los únicos ángeles están pintados por la mano del hombre, a la modesta altura de un quinto piso urbano. Portocarrero habitaba en el quinto piso del Carreño. El poema se refiere a un cuarto “lleno de cuadros”, a un pintor en el centro “dando patadas y sacando sus ángeles”. En tal momento la pintura de Portocarrero atravesaba su “etapa angélica”. Unos versos mencionan el mar, “¡Oh, mar que estás enfrente!”. El Carreño se encuentra en el Malecón esquina a Humboldt, es decir, frente al mar. Por esta vez el autor ha dado pistas auténticas, lo que a menudo ocurre tanto como dar pistas falsas, desviaciones, autoengaños, ocultamientos luego reveladores...

Para algunos estas comprobaciones podrían resultar irrelevantes, aunque a mí me resulten tranquilizadoras. Conocida la dimensión biográfica del poema, el conflicto ontológico que desata entre sus partes diversas, dos en total, parece aclararse, desde esta posibilidad de lectura que no es la única, la comprensión (o interpretación) del texto. Como antes dije, estos dos planos son la tierra y un quinto piso, el lugar más elevado, donde el pintor está creando sus ángeles (a patadas) y a cuya altura se diría que el autor asciende.

¿Ascender cómo, de qué manera, mediante qué? Parado primeramente a la ventana, “feroz, inconcluso, morado” (color al que retoma Piñera varias veces en esta etapa de su poética), parece el autor abandonar su habitación y cruzar el barrio. Es entonces cuando se inicia esa visión “tumultuosa” (como le dijera en una carta a Lezama) hecha de rápidos fragmentos significativos: la doncella en su primer día de menstruación, chillidos y voces, la planchadora “testaferra de planchas calientes” (filiación con el personaje de Flora), los ombligos al aire y esa miserable alegría de coco y rodajas de plátano. Este poema, como otros concebidos por la misma fecha (“Rudo mantel”, “Canto”, “Muchas alabanzas”, “En estos páramos” y varios más), establecen un diálogo especular con ese texto extraordinario, *La isla en peso*, comenzada en 1942 y publicada varios meses después del año siguiente, cuando Piñera tuvo algún dinero, posiblemente facilitado por su hermana Luisa, con que pagar su impresión en el pequeño taller tipográfico propiedad de Serafín García. Diálogo especular en el que cada uno de estos poemas completa, rectifica, prolonga la visión del poema mayor. Esta lectura conjunta es reveladora. Mientras el autor avanza hacia el edificio donde habita el pintor, ahí están los cadáveres de la bodega de la esquina, las admirables barcas del alcohol, la muerte rondando, no la física sino la muerte civil, la muerte que significa la vida vacía, que el autor contempla aterrado devorando su último plátano.

No rehúye la violencia verbal, el detente “cagado”, el dolor de estómago, la flatulencia salvadora, las enfermedades bajo la hermosa seda reluciente... Pocas veces, tal vez ninguna, la poesía cubana de su momento ha ido tan lejos en el uso de ciertas palabras, escritas con plena libertad. Pero, ¿cómo subir al quinto piso? No, no bastan nuestros pies, hay que descifrar “esas extrañas señales” que permiten la ascensión a un mundo en algo diferente, tan sólo en una mínima porción, pues su poesía nunca es complaciente y él siempre fue “el eterno insumiso”. Para llegar a ese cuarto donde mediante patadas se sacan ángeles, hay que aprender una lección, la lección de desnudarse, el estar desnudo como el principio de la sabiduría. Así podremos, puede el autor, llegar al quinto piso, donde hay otra vida o donde, digamos, tiene algún sentido.

Me detengo un instante en el título. Varias veces empleó la palabra “carga” en sus páginas de esta época. “Cargas de claridad”, dice en *La isla en peso*, “cargas de actualidad” en su espléndido ensayo “El secreto de Kafka”. Como puede comprobarse mediante esta rudimentaria indagación filológica, la palabra “carga” tiene en su escritura dos sentidos, uno al parecer afirmativo, la claridad que abren los macheteros como “grandes claros en el monte” y otro negativo, “las cargas de actualidad” que perjudicarían el despliegue de la fantasía de un autor como Kafka. En cuanto al uso de “carga” en el poema mencionado encuentro el sentido al que me complace adscribirme. Carga también significa, en una de sus acepciones recónditas, sobre una pieza o arma de un blasón pintar otra. ¿Qué hace Portocarrero en esta carga? Pinta ángeles sobre el mundo atroz que está debajo de su quinto piso.

* * *

Hasta donde yo sé, como dije más arriba, no volvió a ocuparse de la pintura de Portocarrero. Viviendo en la casa de Guanabo, una noche de 1959, en la alta noche, oímos tocar en la puerta varias veces, toques gruesos y apremiantes. Virgilio y yo dormíamos en las habitaciones de los bajos, saltamos de nuestras camas y nos encontramos en el pasillo. “¿Quién será a estas horas?”, nos dijimos a coro y fuimos derecho a la puerta. Él inclinó el oído y sin abrir preguntó quién era y yo como un personaje del teatro clásico español exclamé “¡Quién vive!” con la voz más viril del mundo. “Raúl y René. Abran, cobardes”, respondió una voz. “Es Porto”, dijo Piñera, corrió todos los pestillos, y cuando se disponía a darle vuelta a la cerradura dije “espera” y encendí las luces de la sala y la galería. De pie en el marco de la puerta estaban los dos pintores, vestidos de guayabera, fumando y completamente borrachos. Hacía más de quince años que no se veían, según Piñera me contara luego. Yo no los conocía personalmente. Se abrazaron como si no hubieran dejado de verse y sonaron ruidos entrecortados de presentaciones seguidos de estrechones de mano. Medio escorados avanzaron por la galería y se sentaron a la mesa de canasta. De pronto vimos que le ponían encima una botella de ron sin abrir. Virgilio trajo vasos, cuatro en total, con el fin de disimular, pues ni él ni yo bebíamos alcohol. Éramos insoportablemente abstemios, hasta el punto en que los bebedores lo tomaban a ofensa. Por supuesto fingíamos como buenos tipos teatrales: nos servíamos una y otra vez sin que en verdad nada bebiéramos y sin que ninguno supiera cuándo y dónde botábamos el contenido de los vasos. Claro, al rato la pareja se dio cuenta de que permanecíamos — asquerosamente— sobrios. No recuerdo si les importó, tal vez se burlaron y continuaron con su vehemencia verbal. Venían de un bar de la playa donde habían estado tomando desde por la tarde. De repente, como sucede en el mundo de los ebrios, se produjo entre los dos pintores una discusión encrespada, llena de insultos, gritos y furibundas amenazas de separarse para siempre (lo que no ocurrió hasta la muerte de Milián muchos años después). Un extraño demonismo, mezclado de confesiones sentimentales y resentimientos, se desató con una violencia imprevista. La botella y los vasos se tambaleaban sobre la mesa y las manos se alzaban en el aire amenazadoras. La discusión derivó, también de pronto, como suele suceder cuando el alcohol las provoca, hacia un recuento de relatos y descripciones de actos sexuales, completamente sádicos y a menudo humorísticos, de *grand guiñol*. Nosotros, con la frialdad de los sobrios, pronunciando frases convencionales llamando a la calma, divertidos a veces soltábamos una carcajada repentina. Al fin terminaron con el ron que quedaba en la botella y fueron al baño, acompañados por nosotros, minuciosamente serviciales, se echaron agua en la cara, orinaron como caballos, dieron unos cuantos tumbos hacia la calle y abordaron la máquina que los había traído. Antes de que regresáramos agotados a ocupar nuestras habitaciones, Virgilio me dijo: “Ese demonismo debían ponerlo en sus cuadros, que falta les hace.”

A los dos o tres días, Portocarrero telefoneó para excusarse. La apreciación de Piñera hacia su pintura —las tintas de Milián con su belleza suave no llegaron a interesarle— había cambiado desde años atrás, amortiguado su entusiasmo juvenil, y sus cuadros lo decepcionaban. A la salida de una de sus exposiciones en la década del sesenta se me acercó para decirme: “Es una lástima, no es un gran pintor.” Ese día, sentados en la Plaza de Armas, le sugerí que eligiéramos a tres grandes pintores del siglo veinte cubano. Al poco rato teníamos nuestra elección y sólo nos demoramos un minuto en decírnosla. Aquí la dejo escrita: Wifredo Lam, Amelia Peláez y Carlos Enriquez. “En ese orden”, concluyó Virgilio.

* * *

Dos o tres veces a la semana, en estos años de marginación, llegaba al atardecer a mi departamento, tras telefonarme y escuchar su voz teatralmente agónica con un “¿puedo pasar?”, cuando había terminado de

escribir o con sus labores de traductor, y se marchaba de noche. Tan pronto le abría la puerta se desplomaba con gran aspaviento en una de las africanas, la más cercana a la entrada, se quitaba los espejuelos de miope (tuvo siempre la coquetería de mostrar sus hermosos ojos claros y solía conversar sin espejuelos), y comenzaba su charla haciendo algún comentario, teatralmente dramático, sobre el calor o las enormes colas en los restaurantes donde él comía de noche. Encendía un cigarro tras cortar cuidadosamente la boquilla de corcho, la que guardaba en el bolsillo de su camisa. (En un jarrón de cristal de su apartamento vi recogidas las de cada cigarrillo que fumaba. El jarrón estaba lleno, y también copas y vasos...) Tras esta operación misteriosa indagaba a continuación: “¿Y de chismes, qué?”. Así se iniciaban nuestras conversaciones, los chismes constituían como el preámbulo, y a partir de ellos la conversación se iba ensinando, haciéndose más honda. Ambos teníamos el gusto por la reflexión de cariz filosófico, la afición de pronunciar sentencias y burlamos a renglón seguido de nuestras propias aseveraciones, dogmáticas e incompletas. Piñera desconfiaba de las ideas, de los sistemas filosóficos cerrados, de los supuestos teóricos de la crítica literaria. Solía afirmar que terminado cualquiera de sus textos críticos podría escribirlo al revés, invirtiendo sus afirmaciones, y resultaría igualmente válido.

En el curso de estas charlas una expresión dolorosa y a la vez cierta era constante en sus labios: “No me han dejado ni un huequito para respirar.” Expresión casi infantil, de niño acosado que busca un alivio, y tan profundamente real. No obstante braceaba, salía a flote y se reponía al poco rato. Siempre estuvo convencido, hasta la hora de su muerte, de que la marginación social impuesta tendría fin. Se agitaba en la africana, chupaba el cigarro, gesticulaba como el naufrago que busca la tierra, y terminaba esta travesía angustiosa afirmando más o menos así: algún día se verá que tuve razón en quedarme a vivir en mi país. Razón y sentido histórico.

Hay obras y autores que tienen un destino patético. Piñera murió en 1979, de un infarto masivo, antes de que su rehabilitación se iniciara. Murió en la mayor oscuridad y marginación. Hacía ya tiempo que sus obras no se publicaban, y a su muerte quedaron, sobre la butaca de moaré de la sala, pasadas en limpio, listas para su impresión, cientos de páginas inéditas. Apartado y solitario, con una fe sin comprobación posible, no había dejado de trabajar en silencio, en la sombra. Varios años después, en 1984, esas obras comenzaron a publicarse, y a estrenarse esas piezas teatrales. Su bracear con la sombra había terminado. Su rehabilitación, lenta y gradual, contribuyó en Cuba a la comprensión de un arte literario contradictorio, de repentinos humorísticos y grotescos, cuajado de saber y de cubanía esencial. Habrá que lamentar que muriera a deshora. Si el corazón no le hubiese estallado en el pecho habría podido asistir a su reaparición definitiva, a los numerosos homenajes postumos que se le han tributado, como el que me llevó a escribir parte de estas páginas. Asistir un tanto sonreído y un tanto incrédulo, pues nunca—felizmente— habría dejado de ser el ironista que fue, y un tanto emocionado a la vez. Pero la muerte juega sus cartas de manera diferente a la nuestra, ignora nuestros deseos y esperanzas, también nuestras disposiciones y dictámenes. El hombre pasa por ese largo aprendizaje de aceptar un hecho simple pero devastador: el de su muerte. Los hombres no son eternos, aunque algunos sean inmortales. La señora muerte impidió la comprobación de su fe en el fin futuro de su marginación, y no impidió a otros la rectificación de su caso.

* * *

En dos etapas diferentes de su vida se ocupó del tema de la muerte. No del morir, sino de la muerte. Tres cuentos escribió acerca de este asunto, “El que vino a salvarme” en 1967, “El crecimiento del señor Madrigal” y “La muerte de las aves”, ambos en 1978, los dos últimos cuentos que hubo de escribir. Los tres se encuentran entre sus cuentos notables. He leído con frecuencia cada uno de ellos. Sus personajes me han acompañado y se han convertido en recuerdos personales, milagro que solamente ocurre a la literatura más alta, el que las fantasías de una mente se incorporen como recuerdos personales a otra mente.

“El que vino a salvarme” comienza *in medias res*, se abre sin dilaciones y aborda su asunto desde la primera frase: “Siempre tuve un gran miedo: no saber cuándo moriría.” El cuento está narrado en primera persona. El narrador es un viejo de noventa años que después de escuchar en un inodoro público el homicidio de alguien que no alcanza a ver y de quien sólo oye los ruidos de la agonía, la navaja en la yugular, los borbotones de sangre, la pregunta de la víctima y las pisadas de los asesinos huyendo, desde ese instante, siendo todavía joven, ha de preguntarse por el momento exacto de su muerte, por eso que él llama repetidamente “su hora”.

No se trata de que el narrador tema morir en idéntica forma a la que oyó desde el inodoro, por el contrario, su temor no es morir, lo que considera un hecho natural, sino ignorar su hora de morir o de morirse, que en ambas formas lo dice, como antes, durante su plenitud vital, ha dicho vivido y se ha vivido. Como al igual que en casi toda su escritura, aunque el punto de partida resulte una paradoja o un hecho inverosímil, el deseo ferviente del narrador termina por imponérsenos porque el autor acepta con naturalidad todas las consecuencias de esta partida. El relato naturaliza un imposible: como está narrado en primera persona su inverosimilitud es absoluta, y es una de las múltiples evidencias del desdén que Piñera sentía ante lo verosímil: el personaje-narrador solamente conseguirá saber “su hora” con su muerte, es decir, al entregar su propia vida. Mientras tanto, sufre de lo que Kierkegaard llama “el vértigo de la posibilidad”. A lo largo de su vida hay muchas “horas” posibles, y de este no saber y no saber con exactitud nace su angustia, término por dos veces mencionado en el cuento. ¿Cuál de entre todas las horas será la única, la suya? El personaje se propone estar alerta, tenderle un cerco a la posibilidad, convertirla en necesidad. Reclama un saber que, a la vez, lo aniquila. Muriendo —exclusivamente— sabrá por anticipado “su hora” convertida en instante. Esto implicará para él la conclusión de su angustia, es decir, se salvará. Viejo y macilento, tendido en la cama, contempla la llegada de su asesino, del que viene a salvarlo, y se ve morir, de la misma manera en que oyó morir desde el inodoro, cuando una navaja le corta la yugular. Entre borbotones de sangre alcanza a decir a su salvador “gracias por haber venido”. Por tanto la muerte desata el enigma de la posibilidad y otorga al personaje un consuelo. En vez de la consolación por la filosofía, la consolación por la muerte.

Es mediante el lenguaje que Piñera naturaliza sus ficciones. Parece en esto seguir el consejo de Stevenson: narrar con inalterable tranquilidad los argumentos más imposibles, donde el deseo se realiza. “El que vino a salvarme” es un relato excepcional sobre un excepcional deseo, narrado en lenguaje coloquial, en apariencia simple, donde lógica y desvarío se entretujan con destreza.

Si en este relato la muerte es como ajena al personaje y parece precipitarse sobre él, en el último cuento que compuso, “El crecimiento del señor Madrigal”, la muerte no es extraña al protagonista: surge de sí mismo, habita su propio cuerpo. No es la muerte convertida en lo otro, personificada en imagen medieval, a caballo o en esqueleto con guadaña y reloj, que podría tocar en la puerta para anunciar su llegada, por el contrario o al revés, mediante la inversión que el autor acostumbraba dar a las concepciones habituales: la muerte no llega, nace del propio cuerpo, crece dentro del señor Madrigal y es obra de sí mismo. No ha sido enviada por ninguna fuerza exterior ni es diferente del que muere. El señor Madrigal, cuyo nombre nos toca como una ironía, a semejanza del narrador en “El que vino a salvarme”, es un hombre también muy viejo y que vive solo, en un lugar que apenas conocemos ni que el autor se siente inclinado a detallarnos: es un lugar vacío, tan desierto como la propia vejez del señor Madrigal. Lugar en algo semejante al destartado apartamento en el que habitó sus desdichados años finales de marginado, y que los amigos que lo conocíamos creemos reconocer en el cuento como una evocación, como una atmósfera. El relato es en parte una premonición: Piñera, al igual que su personaje, moriría al poco tiempo de haberlo escrito.

Según ocurre en el mundo piñeriano, el relato es absolutamente físico, corporal. En un momento dado el señor Madrigal comienza a sentir un desapego de la vida, el vaso de leche que toma cada noche —la leche se vincula a la tranquilidad espiritual— pierde su sabor, es decir, comienza la intranquilidad: entonces descubre su

muerte futura engendrada por su propio cuerpo. El fenómeno es corporeizado de inmediato: se siente embarazado, se ha engendrado a sí mismo, y tras los dolores del parto dará a luz su propia muerte.

Tal hecho insólito, y no obstante resuelto en la escritura, tiene una curiosa semejanza con la teoría de Rilke acerca de la muerte propia. Pero en *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, la muerte del Chambelán está a la altura de su vida, es grandiosa, terrible e imperial. El Chambelán la ha llevado consigo, y la porción de soberbia o voluntad a la que no pudo dar salida en sus días tranquilos se incorpora a su muerte y origina su singularidad, su propiedad, a lo que él ha dado una respuesta extraña al transformar una muerte moral en el fondo, en un hecho corporal: el embarazo y el parto.

Como buen marginado, escritor que por sus procedimientos y su visión se ha puesto o lo ha puesto al margen, en Piñera prevalece —también en Alfred Jarry— el cuerpo sobre el alma o la mente, marginándose así del canon dominante en la cultura occidental, en el que la mente prevalece sobre el cuerpo. Sus relatos intentan una comprobación simple y a la vez compleja en sus consecuencias: el hombre está hecho de carne, y manifiestan el peligro de la ausencia material, de las partes del cuerpo y de las necesidades corporales, como hambre, dolor físico, falta de vista o cojera. En *La carne de René* culmina esta manera suya: la falta de paliativos espirituales. El mundo fantástico de Piñera —paradójicamente— rehúye delicuescencias y gracia decorativa o los laberintos mentales en que lo fortuito y lo misterioso quedan perfectamente regularizados, y descansa en el cuerpo como un absoluto. Las metáforas pierden en él su valor y el cuerpo permanece solitario, a ratos aniquilado y a ratos triunfante, pero siempre esforzándose en dar un sentido a la situación imprevista. Como observé páginas atrás, si parte de un hecho o punto insólito, se esfuerza en aceptar plausiblemente todas sus consecuencias y posibilidades, aplicándole a este desarrollo una lógica inflexible.

Jorge Luis Borges, su antípoda en este aspecto, ha comprobado en Chesterton y en Stevenson una facultad: la invención y fijación enérgica de memorables rasgos individuales. En Piñera abundan también esos extraños y felices rasgos que acompañarán al lector por largo tiempo. Casi siempre suelen ocurrir hacia el final, cuando el cuento se cierra con un trazo sorprendente y, como diría Borges, enérgico. Así, tras el parto feliz del señor Madrigal, cuando su cadáver yace en la cama como en una cuna, la nueva criatura se anuncia “por el pertinaz zumbido de una mosca”. O así, cuando todos —en su extraordinario relato breve “La carne”— han ido devorando su propia carne para no padecer de hambre, el bailarín del pueblo, en medio de un gran silencio público, corta su última porción “y la deja caer en el hueco de lo que en otro tiempo había sido su hermosa boca”.

En esta apuesta por el cuerpo es evidente una ausencia considerable: el sexo. Apenas aparece en sus relatos ni en sus novelas —“Fíchenlo si pueden” tal vez sería una excepción—. En *La carne de René* el personaje de Dalia de Pérez, mujer cursi y altamente sexuada, no alcanza a tener relaciones camales con nadie. En los cuentos el sexo aparece un momento en “El cambio”, donde parejas de amantes son intercambiadas en la oscuridad, en esas “tinieblas” piñerianas en las que algunos de sus personajes se reúnen, se oyen hablar y se mantienen curiosamente distantes, sin que los ojos puedan cumplir con su misión de mirar. A pesar de haberse realizado en “El cambio” lo que se denomina una “memorable noche carnal”, la posibilidad de descubrir los pormenores de esa noche no existe para el lector. En ese sentido podría afirmarse que su escritura es profundamente aséptica.

* * *

Ahora cabría preguntarse por el tipo de relación que tenía Virgilio con su propio cuerpo. ¿Era favorable, normal, irritada? En la etapa en que escribió sus cuentos “La carne”, “Las partes”, “La caída”, etapa que se expresa totalmente en *La carne de René* y en el cuento “La cara”, está inmerso en la preocupación por su cuerpo, y por extensión, por el cuerpo de los otros. O quizá, y más exactamente, la preocupación por el cuerpo de los otros genera la preocupación por el suyo propio. “Las partes” es en esto esencial. El misterio, y tal vez la belleza

del cuerpo ajeno, cubierto con una gran capa, que pasa delante de la mirada del autor por el pasillo de un hotel, provocan en él la vuelta de la mirada sobre su propio cuerpo, producida por la atracción del otro. El centro de su meditación y hasta de su angustia no es el alma sino el cuerpo. La carne es lo primordial en esta etapa de su obra y de su existencia. Es claro que no estaba de acuerdo con su cuerpo. Más tarde llamará a este desacuerdo un real “divorcio”. Divorcio que no implica por supuesto matrimonio previo. Esto es indudable: se consideraba un hombre feo, de boca sin atractivo, flaco, de mentón hundido y frente prominente, y había comenzado a perder el cabello, lo que consideraba hermoso eran sus ojos y sus manos, de los que hacía gala. Si para cualquiera considerarse feo, tener una relación desacordada con su cuerpo, constituye una desdicha, lo es más para un homosexual. El homosexual padece el mito de la belleza y vive en perenne conquista del cuerpo. En el comercio sexual del mundo, su cuerpo se hallaba en desventaja. Se encontraba preso en una situación realmente paradójica: tener un cuerpo y estar inconforme con él. Dada su mentalidad de artista reactivo, esto será transformado en la escritura en mutilaciones, antropofagias, dobles... En *La carne de René* es menos curioso el envés: el cuerpo y sobre todo la piel de René son de una seducción irresistible.

“¿Cómo escudarme?” —se pregunta el protagonista de esa íntima confesión que es el relato “El enemigo”. En relación con esto último, el escudo sería la literatura. Además de escribir lo que vivimos, escribimos también lo que no vivimos. Que lo que no pudo ser en la acción lo sea en la creación. En este sentido se ha servido de la literatura como de un escudo. La piel y el cuerpo admirables de René, con el auxilio de los métodos psicoanalíticos sobre el lenguaje, podrían interpretarse como la contrapartida del feo cuerpo de su autor, y la abominación que experimenta René por la carne humana, la que sentía Piñera por la suya. Lucha del deseo con la realidad. Aquí tal vez el exceso de abominación en el autor le juegue una mala pasada: su personaje de ficción avanza a regañadientes y dando tumbos en su experiencia carnal. En Piñera no vamos del alma al cuerpo, vamos del cuerpo al alma, a un alma hipotética. Aunque en su mundo no existe Dios, combate en su escritura contra nuestras supervivencias teológicas, y casi nos propone, en una inversión herética, que el cuerpo es el creador del alma. Por eso su obra es una herejía que nos enfrenta con una única realidad posible, perecedera, enfermiza, efímera: la realidad de nuestro cuerpo. El camino de toda carne es la carne misma, su experiencia, su exploración y su aceptación final, lo que en cierta medida no pudo él alcanzar en la relación con su cuerpo.

* * *

Piñera escribió varios cuentos extensos, unos más cortos, y un grupo muy afortunado de narraciones breves, verdaderas ficciones súbitas por el manejo vertiginoso del tiempo y su final fulgurante. Compuestas en diferentes épocas y a lo largo de toda su vida de escritor, estos textos guardan sin embargo entre sí ciertas similitudes de visión del mundo y concepción de la escritura. Ya en su primer libro (*Poesía y prosa*, 1944) aparecen estos cuentos brevísimos. De las catorce narraciones que recoge, once pertenecen a esta categoría de cuentos que van de tres cuartillas de extensión hasta un párrafo de quince líneas, como “En el insomnio” o “El infierno”. En esa zona de su narrativa se encuentran algunos de sus aciertos más notables.

“El viaje” figura entre esos cuentos. Como la mayoría, está narrado en primera persona. Cuarenta años tiene el protagonista —es esa su confianza inmediata— y ha decidido —es su segunda declaración— viajar por el resto de sus días. Estas confesiones, y una tercera, cifra del relato: “Este viaje me ha demostrado cuán equivocado estaba yo al esperar algo de la vida”, están hechas a alguien. Es una característica de sus ficciones que los protagonistas se dirijan a alguien que no está dentro del tiempo ni del espacio de la narración. Ese “alguien” es sin duda el lector, nosotros mismos. “El viaje” tiene el tono de la confesión personal, pero dicha de muy cerca y contando de antemano con el lector. O mejor: convirtiendo al lector —a nosotros— en una presencia más del relato. El protagonista sin nombre intenta complicarnos en su decisión. Quiere ser escuchado porque intenta advertirnos de algo. Ese algo es su experiencia. El viaje que se propone realizar, viaje sin fin hasta la llegada de la

muerte, es consecuencia de la experiencia obtenida: un saber de la existencia como valor. O más exactamente: es una respuesta y una represalia a la vez, en el plano de la apuesta imaginativa, a este saber adquirido y contra este saber: “Cuán equivocado estaba yo al esperar algo de la vida.” Al igual que en el resto de estos cuentos brevísimos, en “El viaje” es muy absorbente la necesidad de comunicamos el resultado de una experiencia. Aunque profesaba horror a las moralejas, en toda su escritura, de manera más o menos explícita, existe una constante reflexión ética entre el deseo y el fruto de la acción, expresada con cierta ironía, pero expresada en definitiva.

Por ende este viaje no es una aventura ni una conquista como la del vellocino de oro. No se trata de la invocación al viaje de Baudelaire —a quien tanto admiró y al que tanto tradujo— ni la huida a Citeres, a un país de voluptuosidad y calma, la pérdida momentánea de los hábitos y de la atormentadora identidad personal, para convertirse en la criatura del momento, libre de cualquier lazo cotidiano. Tampoco este viaje es el viaje del alma por sus diversas moradas o en busca de Beatriz por los círculos del Infierno para llegar finalmente al Paraíso, ni es el equivalente simbólico de una búsqueda del conocimiento o la experimentación intensa de algo nuevo, la aspiración del anhelo, nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto. Su viajero no suspira por regiones ignoradas, no baja ni asciende, va en línea recta viendo siempre el mismo paisaje. No es Eneas, Dante ni Orfeo en busca de Eurídice. Ni viaja al Oriente ni al Amazonas. No se siente interesado por los astros, atraído por el centro de la Tierra o por la peregrinación nocturna del alma por el cuerpo. Constituye este personaje el reverso de la antigua necesidad humana de viajar y de su mitología. El mismo paisaje sin cambio alguno: es el viaje repetido. Montado en un cochecito, como el que ha vuelto a la infancia, empujado por niñeras contratadas, vestidas grotescamente de choferes y apostadas cada cierto número de kilómetros, realiza su viaje que es la parodia de un viaje: nada encuentra porque nada busca, simplemente la confirmación a lo largo de una carretera espléndida y siempre igual de su experiencia anterior. Este viaje es la negación de lo inesperado. Ha sido planeado con calma, sin precipitación, tomando en cuenta por adelantado cada detalle: ha sido planeado para que nada ocurra. La posibilidad del suceso como en *El conflicto*, ese relato admirable, ha sido abolida. Y con él la infinita posibilidad kierkegaardiana. El cochecito y su viajero, en un contraponerse absoluto a todos los viajes del mundo, avanzan sin riesgos, por el mismo rumbo conocido, deteniéndose para comer o defecar, y anulando, mediante la repetición, la posibilidad del azar o como a él le gustaría decir, de los imponderables.

Viaje en algo semejante a la poética del propio Virgilio Piñera, cuya escritura es una apuesta ilusoria, donde ocurre —al fin felizmente— lo que está determinado que ocurra. Escritura en la que el hombre le juega a la vida una partida de dados, pero una partida prevista por la fantasía. A cada imposible en la vida, un posible en la imaginación. En rigor, este viaje es un viaje en el vacío: constituye una apuesta irrealizable, por ende esencialmente trágica —pese a su apariencia disparatada y humorística— y que solamente se realiza en la página escrita. Sin embargo, en él residen, como en otros cuentos suyos, una carga sentimental muy poderosa y una inesperada irradiación. Sin proponérselo, frío y hasta mesurado, acaba tocando nuestras fibras más hondas.

Una sorpresa —solamente— aguarda a su viajero: la aparición imprevista de otro viajero que pasa por su lado y lo saluda, iniciándose entre ellos la costumbre de hacerlo en cada encuentro. La costumbre anula de inmediato la sorpresa inicial. Este segundo viajero no realiza su trayectoria en un cochecito, viaja sentado en una reluciente cazuela. Él también ha decidido, como el otro, pasar el resto de sus días viajando, pero de forma circular. Ambos, en rigor y no obstante, realizan un viaje en círculo: idéntico paisaje, la misma carretera, los mismos puntos de partida y llegada. Este viaje sin sobresaltos, con su recorrido marcado y elegido, tiene una justificación, la de realizar cada día y a cada hora una comprobación: “Cuán equivocado estaba yo al esperar algo de la vida.”

Con palabras directas e irresistibles, “El viaje”, como otras narraciones tuyas, carece de desenlace: ha de repetirse siempre y de idéntico modo. Piñera prefería los hechos a las palabras. En uno de estos cuentos brevísimos, “La muerte de las aves”, observa de pronto el narrador: “Todo hecho es tangible, toda versión

inefable.” Sus cuentos casi llegan a ser actos. Después de su lectura esto es lo que se recuerda: un hecho dentro de una estructura luminosa.

* * *

Finalmente cabría subrayar un aspecto consecuente con su marginación: el lenguaje. Los procedimientos de su escritura son tan marginales como lo fue su persona. Por igual está en esto excluido de los centros de poder determinantes en la literatura latinoamericana. Excluido y autoexcluido. Lo he dicho antes: su marginalidad fue en parte voluntaria y casi estratégica, un ponerse al margen, no un quedar simplemente excluido, aunque en ciertos dolorosos acontecimientos sociales de su existencia resultara así. Al lector habitual de literatura latinoamericana su nombre no le resulta familiar ni su obra ha alcanzado la divulgación de ciertas obras paradigmáticas. Piñera no es un barroco. Su lenguaje es un esfuerzo voluntario —también en esto— por encontrar modos de expresión diversos a los textos barrocos y neobarrocos de América Latina. Sus cuentos requerían otros procedimientos, y él, gradualmente, después de la publicación de su primer relato *El conflicto*, se propuso con energía forjarse tales procedimientos, su manera de narrar, la menos barroca que existe. Muy joven comprendió que cuanto necesitaba expresar lo conseguiría —solamente— mediante un lenguaje de cháchara casera, parodia y carente de énfasis, un lenguaje que fuera consustancial con su mundo, y que a su vez hiciera ese mundo. Afanoso de ser natural y antilibresco, su poética repudia la solemnidad, la seriedad y los grandes gestos barrocos. Marginado de los brillantes paradigmas latinoamericanos, su escritura es opaca, de metal sin bruñir, nada sinfónica ni caudalosa, con frecuencia ruda e ingrata. Sus narraciones carecen de color local y de indagaciones en la historia y en los mitos. No tienen paisaje, relieve geográfico ni topográfico. Sus personajes habitan piezas destartadas, sin muebles ni objetos hermosos. ¿Cómo visten? ¿Cómo se llaman? ¿Qué comen? Apagan las luces para no verse y se comunican mediante rituales que ellos mismos han creado o imaginado. Si existen de un modo tan singular, carentes de perfiles y rasgos, sin descripciones físicas, son prodigiosos en un punto: la falta total de sicología al uso, de un análisis de sus almas.

Si la literatura tuviera caras, su obra, tan peculiar, vendría a ser la otra cara de la literatura latinoamericana, formada por unos cuantos marginados como Juan Carlos Onetti, Pablo Palacio o Felisberto Hernández, para limitarme a la mención de contemporáneos. Si su futuro lector se halla familiarizado con la lectura de Cortázar o Carpentier pronto se dará cuenta, tal vez desde la línea inicial, de que ninguna semejanza encontrará entre ellos y Piñera. Son escrituras diametralmente opuestas. El lector convendrá en que los recursos de su escritura no son ni la desmesura ni la enumeración. Su interpretación o la imagen que le ofrece de América Latina es menos brillante y tal vez más pobre, pero más punzante. Si el lector realiza un esfuerzo para sobreponerse a sus hábitos y esquemas literarios, su obra le demostrará que la literatura latinoamericana es en verdad más compleja, variada y rica de lo que lo llevó a suponer el conocimiento, no dudo que apasionado, de *Cien años de soledad*, *Los pasos perdidos* o los cuentos de Cortázar. Su obra también podrá apasionarlo pero con otro género de pasión.

* * *

Por muchos años Virgilio Piñera fue considerado un dramaturgo. Su celebridad literaria descansaba, y aún descansa, en sus piezas teatrales. Otros aspectos de su creación permanecían ignorados o soslayados por la crítica y los lectores. Si en Cuba se publicó una parte de su obra narrativa en la década del sesenta, en vida del autor, y en España después de su muerte, la editorial Alfaguara editó sus tres novelas y un tomo con sus narraciones y se hizo en La Habana luego la primera edición cubana de *La carne de René*, edición que se agotó en unos meses,

pese a esto continúa una zona de su escritura parcialmente ignorada. Al menos su consideración crítica, sin duda muy escasa, no ha conseguido aún remover en parte su imagen parcial de dramaturgo.

A esta parcialidad debe sumarse el desconocimiento en que quedó sepultada su poesía. Él mismo tuvo en esto parte de responsabilidad. Durante sus años de madurez no se mostró interesado en publicar sus poemas. No ocurrió así en su juventud, en la que, por el contrario, apareció en público —fundamentalmente— como un poeta. Constituía la poesía el centro de sus preocupaciones: escribía crítica de poesía, se ocupaba de la obra de sus contemporáneos poetas, discutía y teorizaba. El primero de sus libros, *Las furias* (1941), fue un cuaderno de poemas. Pero en un momento difícil de fijar comenzó su desinterés por la poesía. O más exactamente, perdió interés en publicarla. Tal vez no ocurrió de pronto, tal vez sí paulatinamente. *El conflicto*, uno de los relatos más extensos que escribió, apareció al año de *Las furias*. Tres después reunió en *Poesía y prosa* un conjunto de relatos y poemas en el que la mayor parte eran ya páginas de prosa. Más adelante se realiza su primer estreno teatral, *Electra Garrigó*, escribe dos nuevas piezas, *En esta helada zona* y *Jesús*, y publica otra, *Falsa alarma*, en dos números de la revista *Orígenes* (1949). Sin duda toda esta actividad, ajena a la escritura poética, se hizo pública con cierta displicencia, que siempre lo aquejó cuando se trataba de divulgar su obra escrita, y constituye un rasgo más de lo paradójica que fue su personalidad: se cuidó sobremedida en escribir, trabajó febrilmente a lo largo de sus sesenta y siete años de existencia, sin preocuparse demasiado en dar a conocer cuanto escribía. A su muerte se encontraron dieciocho cajas de manuscritos inéditos.

Tal displicencia pudo ser el resultado de varios factores externos. Piñera era pobre y carecía de un salario estable. No podía pagar sus propias ediciones, como hacían otros escritores cubanos. Múltiples veces, posteriormente, se refirió a esta pobreza. Debía publicar, en vez de libros, cuadernos al alcance de su pecunio, casi siempre gracias a donaciones de amigos o de su hermana. Sus obras, después de terminadas, tenían que esperar tres o cuatro años para publicarse. Como observé, por esa época en La Habana no existían editoriales, sólo varias imprentas que se ocupaban en imprimir algunos libros mediante pago por cuenta del autor. A estos factores debe agregarse el más importante: su propia actitud. Sus discrepancias y su concepto de la literatura lo llevaron a enajenarse de los centros actuantes de su momento: primero del grupo de *Espuela de Plata*, después del de *Orígenes*.

Tal vez estas dificultades contribuyeron a su abandono o terminaron en una especie de comprensión respecto a las escasas posibilidades de publicar sus escritos. Muchos años después, en 1960, cuando estuvo al frente de una verdadera editorial, Ediciones R, sólo una obra propia incluyó en su catálogo. Debido a la continua insistencia de Cabrera Infante se decidió al fin a recoger su teatro en un tomo, que apareció por esa fecha. Yo le serví de mecanógrafo. Solía, con el original entre las manos, dejar de dictar para preguntarme con cierto desánimo: “¿Tú crees que lleguen a publicarse?” Se reanimaba y volvía a dictar.

Sus poemas sufrieron esta indiferencia, y otra más aguda: con el tiempo su poesía se convirtió en un hecho exclusivamente personal. Dejó de leerla a sus propios amigos y pasaban los años sin que publicara un poema. Nunca hablaba de ello. Nunca confesaba, “acabo de escribir un poema”. Y no obstante este silencio continuó escribiendo poesía hasta el final. Dentro de las dieciocho cajas quedaron guardados cientos de poemas. Muchos son pura tentativa, experimentos fallidos, esbozos, búsquedas, otros están completamente terminados y conseguidos. Esta papelería muestra una cosa: pese a todo, dudas y rivalidades, dificultades para publicar, no renunció al ejercicio de la poesía.

A este aspecto debe sumarse otro, un tanto más complejo. Quizá llevado por su elevada valoración de la poesía y del poeta, de la que dio diversas muestras, sus poemas le parecían demasiado imperfectos, y al terminarlos dejaban de interesarle, o le producían esa singular molestia que en un poeta es irrevocable y que lo lleva a condenar lo que escribe. Es indudable un hecho: su afán de escribir una poesía diferente a la de su época sentimental o lezamiana ponía en tensión sus fuerzas. Con frecuencia esta tensión lo hacía, según acostumbraba

decir, “romper la vajilla”. Cuando en 1968, a instancias reiteradas de 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 con una notica en la que declaró públicamente que no se consideraba un poeta en toda la línea sino “un poeta ocasional”. Es decir, y de acuerdo con su valoración de la poesía, escribía poemas de circunstancias como los versos de Víctor Hugo a su nieto, los de Mallarmé al abanico de su mujer, o los que adornaban las postales que enviaba Luisa Pérez de Zambrana.

¿Son estos poemas circunstanciales la obra de un poeta ocasional?

Leídos ciertos textos teóricos suyos, críticas a poetas, artículos como “*Terribilia Meditans*”, “*Erística sobre Valéry*” o “*Poesía cubana del siglo xx*”, al poeta ocasional, del que se siente un ejemplo, se le opone el poeta concentrado. Es decir, nos advierte que en sí mismo padece el defecto (carencia de concentración) que encontraba en varios poetas cubanos.

Pero también la notica introductoria es característica de Piñera. Con idéntica modestia irónica casi se adelanta a la posible valoración adversa de los demás y repite lo dicho, tal vez con la misma ironía, y en el prólogo a la recopilación de sus piezas teatrales, en el que califica su obra de dramaturgo, que era sin embargo la más conocida y valorada en esos momentos, como una casi obra, y él mismo se presenta como un casi dramaturgo. ¿Es esto modestia, rigor, un gesto elegante, una estrategia o una mueca despreciativa hacia sí mismo y hacia el lector? Suelo pensar que todas estas cosas a la vez.

¿Dudaba entonces del valor de su obra poética? Esta pregunta, tras su muerte, no puede ser respondida más que con especulaciones. Lo cierto, meridiano y definitivo para nosotros ante su cuantiosa escritura, reside en un hecho tangible: en silencio y en la sombra, esa deliciosa sombra que tanto se complacía en citar porque le recordaba la observación que acerca de la actitud de su predilecto Baudelaire hiciera Gautier, continuó trabajando el verso. El poeta que lo habitaba no le cerró el acceso a la veleidosa poesía.

La objeción que hiciera a un grupo importante de poetas cubanos, para él carentes de concentración, permaneció latente en su ánimo. Durante la última etapa de su vida no escribió poemas aislados, trabajó con la mayor concentración en un libro de poesía donde cada parte es la suma del conjunto. *Una broma colosal* apareció entre sus papeles postumos, con más de cincuenta textos, como ejemplo de lo mismo que predicaba y exigía.

En esta primera época a la que me referí, su escritura estuvo signada por cierto desencanto del valor de la literatura, que lo llevaba a descreer de la poesía y del poeta: posición crítica frente al artificio y las falsedades a los que conduce una excesiva actitud literaria ante la vida. Expresión consciente de esta posición son sus excelentes “Ah, del hotel” y “Poema para la poesía”, ambos de 1944, y sus ensayos de esta época, e igualmente se expresa, en un plano más secreto, en su narrativa y en su teatro inicial. El conflicto entre vida y literatura, tan lacerante en él, se manifiesta en la apreciación del cuerpo humano por encima del alma y de la busca del momento vital anterior a las valoraciones éticas, religiosas o filosóficas, y en una expresión literaria acorde con esta actitud: lenguaje despojado de ornamentos, desfile alucinante de lugares comunes y frases hechas, adjetivación neutra, ausencia de descripciones sublimadoras del paisaje.

No obstante este dualismo entre vida y literatura sufre en los años finales de su desolada vejez —cuando escribe la mayoría de los textos de *Una broma colosal*— una ligera inclinación. El plano parece ahora inclinarse hacia la literatura, hacia la recuperación de su valor, cuando antes, por el contrario, parecía inclinado hacia el valor de la vida. 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 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.

No es sólo Virgilio el narrador y el dramaturgo que conocemos con más deficiencia de lo que creemos o suponemos, sino también un altísimo poeta. Y resulta curioso que quien, como él apenas publicó su poesía, se refugió en la sombra y quizá murió dudando del valor de la poesía que había escrito, aparezca hoy y para siempre como uno de los grandes poetas latinoamericanos. Así de veleidosa es la poesía. Así de imprevistas son las consecuencias de las valoraciones que hacemos de un poeta desconocido.

En cuanto a su labor como ensayista y crítico, quedó colocada por el propio Piñera, en la dimensión total de su obra, en un tercero o cuarto lugar. Pero en este caso no se trata de que tuviera un elevado concepto del ensayo, sino por el contrario, sentía por este una desconfianza profunda. Nunca los recogió ni se interesó en volver a publicarlos. Eran, en gran medida, generados por la urgencia económica, polémica, o por la necesidad de fijar su posición frente a ciertas cuestiones.

* * *

Su preocupación por ciertos poetas cubanos me parece indudable e incluso demasiado evidente. En su juventud se ocupó de la poesía de la Avellaneda, en una conferencia dentro del ciclo “Los poetas de ayer vistos por los poetas de hoy”, organizado por el Ateneo de La Habana en 1941. Esta conferencia, “Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía”, produjo un pequeño escándalo en la ciudad letrada, en esa ciudad de ciento cincuenta lectores de que hablaba Barbey D’Aurevilly. Fue uno de los primeros escándalos que protagonizaría durante su vida de escritor. Considerado irreverente e iconoclasta, su texto crítico tenía un propósito encomiable: vitalizar la poesía de la Avellaneda destacando la parte valedera —para él no estaba en sus poemas más conocidos y admirados hasta la fecha— al rechazar o “revisar” sus llamados por la crítica grandes poemas. Esta conferencia, que no llegó a imprimirse en Cuba hasta diez años después de leída en público, resultó inusitada para la crítica cubana de su momento. Actualmente, al destacar otra zona de la poesía de la Avellaneda, podría considerarse como un texto precursor de la valoración actual.

La iniciativa de José María Chacón y Calvo de invitar a tres poetas que no eran conocidos ni oficiales, jóvenes que hasta ese momento no contaban con un prestigio generalizado, para impartir varias de las conferencias del ciclo, me resulta sorprendente. Lezama, por ejemplo, no había publicado libro (*Muerte de Narciso* recoge un poema). Piñera tampoco, y Ángel Gaztelu no publicaría un libro de poemas hasta más de diez años después. Tal vez la explicación reside en que el propio Chacón incluyó a Lezama y a Piñera en su antología de 1936. Resulta curiosa su intuición o su deseo y preocupación por acercarse a nuevos autores y proponerles tomar parte en un ciclo valorativo de recuento de la poesía cubana. Resulta además conmovedor que este descendiente de una de las más viejas familias de la isla, los condes de Casa Bayona y Chacón, familia aristocrática que vivió de la esclavitud, del comercio negrero, que poseyó grandes plantaciones de caña y palacios en la capital, supiera acercarse a poetas jóvenes y abrirles las puertas del académico Ateneo de La Habana.

Las charlas se desarrollaron en el edificio situado entonces en San José entre Aguila y Galiano, del 14 de febrero al 13 de junio de 1941. El ciclo contempló la revaloración de Silvestre de Balboa, Heredia, Milanés, la Avellaneda, Plácido, Zenea, Luaces, Mendive, Diego Vicente Tejera, Mercedes Matamoros, René López, Aurelia Castillo de González, Bonifacio Byrne y José Manuel Poveda, de quienes se ocuparon Felipe Pichardo Moya, Emilio Ballagas, Mariano Brull, Ángel Gaztelu, José Lezama Lima, Eugenio Florit, Regino E. Boti, Andrés Núñez Olano y Virgilio Piñera.

Uno puede imaginarse un poco el lugar la noche en que Virgilio dictó su conferencia. Fue el sábado 28 de febrero. Por esa época era un individuo flaco, según se ve en los retratos que se conservan, con bigote, pómulos frontales salientes, vistiendo un humilde traje blanco.

Antes que él, varias generaciones de críticos se habían ocupado de la Avellaneda, y otras lo harían después. El propio Chacón, con motivo de su centenario, ofreció en 1914 una charla. “Gertrudis Gómez de Avellaneda. Las influencias castellanas: examen negativo.” Piñera se propuso establecer los valores que la nueva generación encontraba en su obra. El trabajo tiene un punto importante sobre el que gira casi toda la argumentación: descubrir lo que él llama el vacío de la percepción, ese momento en que el poema va siendo rellenado con adjetivos inútiles. Esto me parece esencial, tanto como llamar la atención sobre un texto tan significativo como “La pesca en el mar». Ahora me gustaría reproducir la carta en que Piñera responde a la reacción adversa de Chacón y Calvo. Dice así:

Después de la conferencia, Chacón se le acercó y le dijo: “Ha matado usted a la Avellaneda por segunda vez.” Su reacción se explica. El enfoque de Piñera constituye la antítesis del suyo de 1914. En él Chacón fundamenta los valores permanentes de la Avellaneda en su poesía religiosa. “La verdadera Avellaneda, la Avellaneda de la posteridad —afirmó entonces— está reducida a una corta serie de composiciones: las dos elegías en la muerte de su primer esposo, la segunda composición dedicada ‘A él’, la ‘Dedicatoria de la Lira a Dios’, el ‘Cántico’ (Imitación de varios salmos), el ‘Miserere’... esto es lo que nos importa conocer; si suprimid lo demás de su obra, no padecerá nada la integridad de su arte.” Como vemos, es la parte religiosa la que a Chacón, profundamente católico, más le interesaba.

Comparemos ahora este juicio con el párrafo en que Virgilio Piñera se refiere al sentimiento religioso de la Avellaneda. Con su desenfado característico escribe: “No hay que llamarse a engaño: la Avellaneda era cristiana a la manera de todo buen cristiano y su celo religioso estaba muy distante de una profunda ascesis. En esta modalidad temática de su lirismo hay que colocar a partes iguales de los platillos de la balanza su legítima aspiración de ensalzar a la divinidad y su acatamiento del gusto de la época.” Si Chacón y Calvo basaba la permanencia de su obra en su lírica religiosa, casi treinta años después y en su presencia, Piñera ponía en entredicho tal fundamentación. Por eso sin duda lo acusó de haberla matado. Como poeta tuvo una intuición más certera que la de Chacón, y en vez de asesinar a la escritora intentó vitalizarla, desembarazándola de su poesía efímera.

Resulta curioso que ambos coincidan en el hallazgo de que la obra poética de Gertrudis Gómez de Avellaneda posee una zona transitoria. En su estudio Piñera deslinda dos zonas y se detiene sólo en la que, a su juicio, es la más perecedera. Pero no señala cuál es la más perdurable y solo cita “La peca en el mar”. Lo que hacía falta era destacar su poesía romántica, deslindándola de la que con tanto acierto Chacón llama “poesía de certámenes” y de proclama católica más que religiosa, y hacer evidente lo romántico, aquello que la vincula, dadas la virtud sensual de su obra y la preocupación por renovar o inventar metros, con la escuela modernista. Esta es, estimo yo, actualmente, la manera adecuada de resaltar su vitalidad.

El error de Chacón con respecto a la Avellaneda se une en realidad a una serie de “errores insignes” que se encuentran en la historiografía de la literatura cubana. Me vienen a la memoria el de Enrique José Varona en relación con *Mi tío el empleado*, novela que consideraba inferior a *Carmela* y cuya grandeza nunca percibió, el de Anselmo Suárez y Romero al igualar la poesía de Ramón de Palma con la de Zenea, el de Manuel Sanguily al calificar la obra poética de José Martí de ininteligible, o el de Juan Marinello acerca de Rubén Darío o Alejo Carpentier. Podría añadirse el de Jorge Mañach al apreciar la poesía de José Lezama Lima, la que admitió no entender, o el de Cintio Vitier al expulsar de la poesía cubana a la Avellaneda, a Piñera o a Dulce María Loynaz, o

el de Lezama al juzgar a Luaces como un poeta de “hielo escarchado” o a Ballagas solamente como un poeta derivado de otros poetas. Algún día habrá que hacer la historia de esos errores, que considero ejemplares. Han influido en la formación del gusto literario y en las valoraciones de nuestros críticos. Entre las excepciones existe una que quiero resaltar: la de Martí al juzgar la obra de Heredia con tanto aprecio y penetración.

Nuestros críticos profesionales han sido más perspicaces con los autores extranjeros, y creo que eso pone de manifiesto una característica de la crítica literaria en los países subdesarrollados. Varona, por ejemplo, fue justiciero con Oscar Wilde y Paul Verlaine, pero apenas pudo entrever la importancia de Julián del Casal. Quizá los sociólogos puedan explicar esta independencia de criterios en el análisis de los extranjeros y esa torpeza o dependencia cuando se enfrentan a sus compatriotas. A mí me gusta emplear el término “autodenigración” para definir este rasgo que tanto ha marcado nuestra cultura.

* * *

Otro aspecto de su perspicacia se centra en lo que pudiéramos llamar la función de la crítica en la sociedad respecto a la vida del escritor y a la exigencia que debe presidir su creación. Esto puede resumirse en una frase usada por él: “la entrega decisiva a una obra.”

Esa crítica la ejerció a través de dos vías: una pública, en artículos que vieron la luz en revistas y periódicos de la época, entre los cuales están los que escribió para defenderse de los ataques desencadenados por el estreno de *Electra Garrigó*, y la otra, casi perdida para nosotros, es la crítica epistolar, esa carta privada, silenciosa y explosiva, que llegaba por correo a la casa del destinatario. De esta última citaré un ejemplo que se conserva: la respuesta a una carta que le dirigió Jorge Mañach, donde toca el tema de la conducta ética del artista en cuanto tal, la trayectoria que debe seguir de acuerdo con sus principios y a la dedicación a la obra.

Es realmente apasionante colocar estas cartas de escritores difuntos a dialogar. Pero detengámonos un poco en la figura de Mañach. Intelectual con ciertos rasgos curiosos de artista, se educó en Cuba y en Estados Unidos. Perteneció a una familia de buena posición y cuidó de conservar ese status social (casó con una mujer de familia adinerada). Fue un habanero nato y tuvo por su ciudad una pasión verdadera. Sus trabajos periodísticos estaban muy por encima del nivel habitual de entonces. Parece llegado el momento en que puede y debe realizarse una revisión de su obra, aunque yo no tengo interés en intentarlo aquí. Quiero destacar sólo que el hombre de la *Revista de Avance* no es ya el mismo del *Diario de la Marina*. *Se fue debilitando y con los años derivó hacia una postura menos radical o francamente conservadora, literariamente conservadora. Ejerció la política a través de sus artículos para la prensa, e incluso llegó a postularse para la presidencia sacando una bajísima cantidad de votos.*

Creo que Mañach hubiera sido un excelente crítico literario si no hubiese tenido afanes de filósofo. Su mejor libro es *Historia y estilo*. La segunda conferencia ha ejercido una intensa influencia en valoraciones posteriores de nuestra literatura, *Lo cubano en la poesía*, por ejemplo. La biografía de Martí es admirable, el trabajo de un gran biógrafo en potencia que no se desarrolló con otras obras del mismo género. Su *Indagación del choteo* es por igual un texto perdurable. Es un libro hermosamente escrito, con un excelente método de exposición. Pertenece a los años veinte, período en el que escribió Mañach sus mejores trabajos, como *La crisis de la alta cultura en Cuba* y su estudio sobre Goya. A su favor tiene además dos virtudes: su anticlericalismo y su tendencia democrática.

Durante años prometió obras que nunca escribió. Anunciaba en sus artículos desarrollar en libro las ideas allí esbozadas. En esto se parecía a Ortega y Gasset, quien ejerció sobre él gran influjo. A propósito de esto recuerdo el chiste de Alfonso Reyes respecto al filósofo español: “En tanto Ortega y Gasset nos da su libro sobre el snobismo, que no sé si nos tiene prometido...”

La carta de Virgilio es de 1942 y resulta casi un manifiesto, una declaración de principios. Anteriormente le hizo llegar a Mañach un ejemplar de *Poeta*, acompañado de una misiva a la que éste da respuesta. Esa primera carta de Piñera no se conserva. Al parecer sacaba copia de unas cartas y de otras no. Desde el papel en que están escritas se notan las diferencias esenciales. El de Mañach, timbrado, con su nombre impreso en el margen derecho, en tinta negra y con letras de tamaño visible, y al margen izquierdo, en letra más pequeña y de la misma intensidad de color, la dirección. El papel que usa Piñera, mucho más humilde, está doblado a la mitad, a la manera de un cuadernillo, y carece de timbre.

¿Cómo veía Virgilio Piñera a Jorge Mañach? ¿Cómo se veían el uno al otro? De la opinión que Mañach tuvo de Piñera da buena cuenta el texto de su carta, su ironía, que el otro calificará de beocia en oposición a la ática, y esa especie de vanidoso paternalismo, habitual en Mañach cuando trata con escritores más jóvenes que él.

Retomemos la carta de Piñera en el momento en que expresa que ha sido “un pequeño error de cálculo” enviarle un ejemplar de *Poeta*. En esto demostró ser visionario. En 1944, pasados dos años, en el discurso de ingreso a la Academia de Artes y Letras, Mañach se retractará sutilmente de sus excesos juveniles. Afirmará allí que en la cultura de un país coexisten dos corrientes: una de vitalidad creadora y crítica, otra de serenidad consagrada y académica. Conviene que ambas existan, afirma, pues son igualmente necesarias las ortodoxias y las heterodoxias. O como recuerdo que decía San Agustín, “conviene, sin embargo, que haya herejes porque ellos nos fortalecen en nuestra fe”.

¿Cuánto ganaría Mañach por sus artículos para el *Diario de la Marina*? Marcelo Pogolotti me dijo una vez que cuarenta o cincuenta pesos por cada uno. ¿Y cuánto costaría la impresión de *Poeta*? Para costear su edición tuvo que empeñar sus dos únicos trajes, como dije antes, lo cual significaba perder más prestigio aún, ya que a todas partes se iba con traje, y perderlo era como perder posición social. Es por eso tan conmovedor y tan ejemplar que con la respuesta le devuelva a Mañach el cheque, si considera una deshonestidad aceptar una suma de quien no comparte en nada el espíritu de la revista, rechazarlo implicaba también un pequeño desastre económico para la publicación.

Jorge Mañach representó indudablemente una de las posibles antítesis de Virgilio Piñera. Y resulta una ironía singular de la vida que años después en su propia familia tuviera la reencarnación de ese arquetipo en la persona de su hermano Humberto Piñera, profesor universitario, filosofillo y hombre conciliador.

* * *

Tres poemas de *Una broma colosal* tienen por tema a tres poetas cubanos del xix: Julián del Casal, Juan Clemente Zenea y José Jacinto Milanés. Casal fue una larga devoción en Piñera. Decisiva en un aspecto: la autonomía del poema. La influencia de Casal se extiende a todos los poetas cubanos importantes del siglo veinte. No se trata de una influencia de estilo, metáforas o imágenes, se trata de un ejemplo y de una enseñanza. Casal es el primer poeta cubano moderno, no tan sólo modernista. La poesía fue para él una experiencia absoluta y una forma de conocimiento, el poema un objeto creado por el hombre, autosuficiente y autónomo, un hecho del lenguaje más que de la experiencia vital. Esta lección fue recogida por Piñera. La influencia de Casal en él, como en otros poetas cubanos contemporáneos, fue una revelación.

Este pequeño texto fue escrito en 1976. Mucho antes, exactamente en 1960, se había ocupado de la poesía de Casal —también de la de Zenea y Milanés— en un artículo de crítica literaria, “Poesía cubana del xix” publicado en un número de *Lunes de Revolución* donde varios escritores realizaban una de esas revisiones periódicas a la que es sometida la tradición literaria de un país. Para ese número yo debía entregar un pase de cuentas de la novela cubana que no se pudo incluir. Como muchos de mis escritos, llegó tarde.

“Poesía cubana del xix” es un ejemplo típico de la crítica literaria piñeriana de pequeño formato: una idea sola, construcción simple y encadenada, casi al modo geométrico, y energía en la demostración. En él se propone demostrar que los poetas cubanos importantes del siglo pasado padecían de un mal: la falta de concentración, y que esa carencia les vedó el acceso a la gran poesía. Careciendo de concentración escribieron excelentes e incluso grandes poemas, pero aislados. Al faltarles un plan poético determinado no escribieron libros de poesía sino libros de poemas.

La concentración que reclamaba Piñera es un principio baudelaireano. “Lo que marca visiblemente el estilo de Delacroix —opina Baudelaire en un ensayo acerca de este pintor— es la concisión y una especie de intensidad sin ostentación, resultado habitual de la concentración de todas las fuerzas espirituales dirigidas a un punto dado.” Más adelante atribuye a Emerson la frase: “El héroe es aquel que está inmutablemente concentrado.” Baudelaire piensa que esta máxima podría aplicarse igualmente en los dominios de la literatura y el arte. “El héroe literario, el verdadero escritor, es aquel que está inmutablemente concentrado.”

Piñera considera a Julián del Casal como un ejemplo, entre los del siglo xix, de poeta concentrado. Casal resulta este tipo de héroe. Dada la importancia que concede a la concentración, su elogio es impresionante. “En este sentido Casal resulta, como diría un profesor de preceptiva poética, el más ‘orgánico’ de todos ellos. O el único. Grande o pequeño, él se hizo de un mundo, cosa sin la cual un poeta enmudece o sólo emite sonidos inarticulados. Verdad que es un mundo francés, pero, con la excepción de Martí, ¿alguno de los restantes poetas tuvo siquiera un mundo poético prestado? Frente a Casal todos ellos parecen poetas ocasionales, lo cual no obsta para que hayan dejado piezas antológicas.” Casal llegó, en su corta existencia (murió antes de cumplir treinta años), a configurar tres libros en los que, según Piñera, la poesía y el poeta marchaban juntos. “El uno pasó por la otra y viceversa, como el agua en los vasos comunicantes.” Cualquier poema de estos tres libros es el resultado de “dicha comunicación”, lo que significa que “Casal no es autor de poemas sueltos”.

Me parece que la prueba de la concentración de un poeta no reside —exclusivamente— en el libro. Fray Luis de León nunca publicó sus poemas, ni tampoco se propuso el libro como tal. Escribía poemas que al final, cuando fueron recogidos por manos ajenas y publicados en libro, demostraron que su poesía resultaba una de las más concentradas de la lírica española. Sus fuerzas espirituales estaban dirigidas hacia un punto, y ese punto era el poema.

Las flores del mal, *Hojas de hierba* y *Residencia en la tierra* constituyen los grandes ejemplos de poesía concentrada que cita Piñera. Sin duda un libro es algo más que la suma de sus partes. La lectura de un verdadero libro, y no de una colección o recopilación de poemas de un mismo autor, deja en el lector al menos dos impresiones. Una fácil de expresar: la emoción aislada de cada uno. Y otra un tanto más difícil: la sospecha de que detrás de ese conjunto orgánico de poesía hay algo más. Algo que parece permanecer sobre los poemas leídos aisladamente, leídos y disfrutados. Ese algo podría definirse, tal vez torpemente, como unidad de visión. Y a medida que conocemos mejor los poemas, descubrimos más su presencia. Lo que al principio parecía un grupo de poemas hermosos revela luego su trabazón espiritual: el libro como totalidad progresiva. La concentración es, simplemente, el modo de obtener esa unidad. O el medio de manifestarla. La unidad de visión conduce a la concentración porque es previa a ella. Sin duda Piñera, al hablar de la poesía cubana del diecinueve, vio en ese

siglo, al igual que existe en el nuestro, el libro convertido en preocupación y meta, en objeto físico tanto como en objeto espiritual.

Ahora bien, la concentración no resulta un parámetro único ni suficiente con el que determinar la grandeza o no de un poeta. Poetas muy concentrados son una nulidad estética. Gabriel y Galán, por ejemplo. Poetas excelentes como Bécquer, con libros de gran concentración como las *Rimas*, no son grandes poetas. Indudablemente Bécquer no es Góngora ni Rubén Darío. No obstante, *Soledades* y *Cantos de vida y esperanza* figuran entre los ejemplos de concentración poética más eficaz.

* * *

Tras afirmar que Casal no es un autor de “poemas sueltos”, inicia Piñera en su artículo la consideración de Zenea, extrañamente ignorado en Hispanoamérica y España, con la afirmación de que se trata, al contrario de Casal, de un poeta de obra dispersa. Piñera se muestra de acuerdo con la valoración de la crítica nacional que considera a Zenea entre nuestros grandes líricos y nuestro romántico mayor. Pero lo es, asevera, por un gran poema, *Fidelia*, y dos o tres de “menos aliento”. Creo que el párrafo dedicado a Zenea es un modelo de incompreensión e inconcebible exigencia crítica. Piñera confiesa que “pierde el resuello” al pensar qué poeta hubiera sido Zenea de llegar a escribir cincuenta poemas como *Fidelia*. Pocos grandes poetas, y son pocos los grandes, han dejado cincuenta grandes poemas. En los libros que Piñera menciona no sería tarea fácil encontrar cincuenta. Esos libros admirables están hechos de algunos grandes poemas y de otros, la mayoría, “de menos aliento” —como dice de los de Zenea—, que los acompañan, iluminan y enriquecen. Esta exigencia más bien parece la que debe hacerse un poeta a sí mismo, a sabiendas de que le resultará imposible cumplirla —algunos imposibles provocan posibles—, pero nunca podría ser una exigencia de la crítica.

Aunque lo cierto es que *Fidelia* no es el único poema importante de Zenea. Esos “dos o tres de menos aliento” suman más de dos o tres, sin llegar, naturalmente, a cincuenta. Tampoco son de tan corto aliento que no puedan equipararse con justicia a *Fidelia*. Pero donde su valoración se vuelve completamente errática es al dejar de reconocer el hecho más evidente en la poética de Zenea: entre todos los poetas cubanos es el primero en proponerse un libro, no un conjunto de poemas sueltos. *Cantos de la tarde*, impreso en 1860 y el único que publicó en vida, es el primer ejemplo y uno de los mejores de concentración poética en nuestra lírica. Todas las fuerzas espirituales de Zenea convergieron en un punto: la tarde. Cada uno de los poemas de su libro, de modo explícito o implícito, tiene la tarde como tema. El anochecer, el crepúsculo, el paisaje en el claroscuro, el pensamiento, las sensaciones, el amor, la nostalgia. Todo en este libro extraordinario pasa como *a través* de esa hora indecisa, con resplandores vagos y placeres nostálgicos. El instante paradójico en que “empieza a vacilar la incierta raya / que dibujan las costas y los montes”, en que algo está dejando de ser y no es todavía otra cosa, “y se ven suspendidos, frente a frente, / un globo de oro y sangre en el ocaso / y un globo de alabastro en el oriente”. No es el día ni la noche, es el atardecer, que está entre ambos. Es lástima que Piñera, poeta que hacía crítica literaria al modo en que la hacen los poetas, dejara de percibir la concentración que rige *Cantos de la tarde*.

Suelo figurarme que no conoció una edición del libro, tal como lo publicó Zenea originalmente. Muy torpes ediciones se han impreso de *Cantos de la tarde*. Ha sido convertido en antologías o en un amontonamiento indiscriminado de poemas, muchos de los cuales el propio Zenea excluyó de la edición príncipe. Este hecho destaca lo quebradizo que resulta en realidad el trabajo de un poeta unitivo y el escaso hábito que tienen los editores en tratar con una creación de esta naturaleza.

En los años postreros de su vida volvió a interesarse por Zenea. Más que en su poesía, en su destino trágico. Zenea vivió desterrado. Volvió subrepticamente a Cuba en una expedición. Fue capturado en el campo

insurrecto, acusado de traidor y de espía al mismo tiempo, y fusilado por el ejército español en 1871, en los fosos de La Cabaña, fortaleza en la que se hallaba prisionero. Al final del Paseo del Prado, en pleno corazón de La Habana, se encuentra la estatua de bronce del poeta, casi al pie del mar. Por las tardes, hora de Zenea, Virgilio Piñera recorría ese Paseo camino de la casa de Lezama. A veces lo recorríamos juntos y otras lo veía casualmente pasar: por el centro mismo avanzaba —el Prado habanero imita la forma de las ramblas de Barcelona— “roto, dividido, / ciego, confundido”, llevando del brazo su viejo paraguas cerrado, bajo los laureles y entre los grandes leones de bronce verdinegro sobre sus pedestales. De mediana estatura, amplia la frente, medio calvo, tenía una curiosa manera de andar. De repente parecía aquejado de una amenaza: sus miembros —al igual que en su cuento “Las partes”— estaban a punto de desprenderse del cuerpo y caminar cada uno a su arbitrio. Entonces comprimía su flaco cuerpo, alzaba los hombros, se ajustaba la cintura con los codos, para impedirle al desobediente convertirse en fragmentos. Esto ocurría con frecuencia. Yo me acordaba del personaje que Rilke describe en *Los cuadernos de Malte*, caminando por las calles de París presa de semejante descoyuntamiento.

Este ir y venir por el Paseo del Prado, la estatua de bronce del poeta sentado sobre una piedra blanca, los leones con las fauces abiertas, vueltas las cabezas hacia los paseantes, terminó convertido en escritura, “El poeta de bronce”, que aparece en *Una broma colosal*, escrito en 1978, apenas un año antes de que Virgilio muriera. Curioso texto. En él implora el poeta vivo al poeta difunto el secreto de su inmovilidad. Como en Ovidio, poema de metamorfosis. Agobiado por múltiples vicisitudes sociales y políticas, al final de su existencia busca Piñera en la revelación de ese “secreto” una huida: un refugio. El poeta que ya es de bronce dirá al poeta que aún es de carne su secreto salvador: entre un león del Prado y él ha de realizarse la mutación: deberá ceder su carne al león y éste revestirá de bronce su alma. Después dejará de ser un poeta sufriente y marginado. Será un león de bronce, una irrisoria bestia inmóvil, sin padecimiento alguno. En esta mutación propiciada por Zenea, pues suya es la estatua, el poeta de carne deviene dócil ornato público. El bronce no habla ni mira a los ojos. Los versos finales, siguiendo el modo piñeriano, transforman el texto al abrirlo a una dimensión diferente: ese león inmóvil y silencioso, el poeta metamorfoseado en figura de bronce, sabe y teme por añadidura, que en cualquier momento ha de pasar “un poeta inquietante” cuyo designio será llevarlo a morir —es decir, a realizar de nuevo la mutación— “a los pies inmortales del poeta de bronce”. Esto significa que, acorde con la estructura geométrica de su pensamiento, la metamorfosis ha de repetirse eternamente, y que es por tanto vana escapatoria.

* * *

Si ediciones adulteradas de *Cantos de la tarde* pudieron tal vez extraviar su apreciación de Juan Clemente Zenea, la falta de una edición completa de las prosas y crónicas de Julián del Casal, que no vino a realizarse hasta 1963, tres años después de “Poesía cubana del xix”, pudo haber sido la causa de que aceptara sin discusión la imagen del poeta creada por la crítica tradicional. La recopilación de todas las crónicas —conocidas por Piñera fragmentariamente— dispersas en periódicos y revistas de la época, no sólo reveló una personalidad más compleja, sino múltiples preocupaciones por la vida nacional, por esa “fluyente realidad” que lo circundaba, la cual le reprocha ignorar. Verso y prosa forman en la obra de Casal un sistema de vasos comunicantes. Uno y otra se prestan luces, se acompañan y dialogan armoniosamente. Tras la publicación de sus crónicas no es posible referirse al verso sin contar con la prosa, y a ésta sin contar con el verso. Si el mérito literario de la prosa es inferior al del verso, la prosa resulta imprescindible para comprenderlo. De haberlas conocido en su totalidad, hubiera podido ofrecer otra evidencia de la concentración poética de Casal.

Víctima de ciertos reproches heredados, novedoso e independiente al descubrir uno de los factores— aunque aparezca absolutizado en su artículo— de la superioridad de Casal en nuestra lírica, Piñera acepta sin embargo opiniones fáciles o ineptas: afrancesamiento, mimetismo, mundo prestado... Acusaciones y valoraciones que hoy carecen de validez. Han sido desplazadas paulatinamente por una comprensión más vasta. El

conocimiento de otros poetas —Piñera se lamenta, un poco humorísticamente, de que Casal, al enternecerse “demasiado con Baudelaire”, no tuviera tiempo de “enternecerse con él mismo”—puede ser un deslumbramiento y hasta una revelación de la personalidad propia, de la esencia personal, si en realidad tal esencia existe inmutable e innata dentro de la persona, el “sí mismo” que tanto lo preocupara. Su teoría de la entrega a lo natural, como ya vimos, es más bien un método para encontrar ese “sí mismo” que distingue a cada persona de las demás. La originalidad, en Piñera, es en rigor de *origen*. Parece un don celestial, un otorgamiento, un misterioso regalo al que el hombre deberá aproximarse, a lo largo de su existencia, con la intención de alcanzarlo. Escuchar lo natural, sin embargo, es cumplir, dar pasos hacia ese acercamiento. Creo que al enternecerse Casal con Baudelaire daba pasos en dirección de ese “sí mismo”. O mejor, se ayudaba a descubrirlo, y hasta cierto punto a crearlo. Al entrar en ese “mundo prestado” por Baudelaire, Casal creaba su propio mundo. Deliberadamente, sin duda, pero lo deliberado es también una creación personal. Creación que sólo se completa en cuanto se escribe. Enternecerse con Baudelaire implicaba para Casal enternecerse consigo mismo, con aquella parte de sí que se asemejaba a Baudelaire y que él ayudaba a descubrir o inventar, lo que resulta a la larga idéntico. Además, asumir la lección del poeta francés significaba convertirse en ese poeta concentrado que tanto celebra Piñera en su crítica. Por eso Casal no se “despersonaliza en el Des Esseintes de Huysmans”, como afirma un poco después, sino que se personaliza. Casal se *lee* a través de Des Esseintes, si admitimos, lo cual no es cierto, el enorme parecido entre ambos. Las diferencias entre Casal y el personaje de Huysmans son enormes y diversas. A Rubén Darío se debe la comparación, en gran parte errática, de un ser real con otro imaginario. Superposición no obstante reveladora para Casal. Él hará lo mismo con los retratos y con diversos personajes novelescos: comprenderá superponiendo. Pero esta superposición implica diferencias originales, en el sentido anteriormente utilizado, que se aproximan y hasta se buscan sin igualarse del todo.

Su posición crítica, muy arraigada en sus años de formación —evidencia de esta actitud es el ensayo de Lezama “Julián del Casal”: en el centro de su apreciación no está el poeta cubano, está Baudelaire—, considera que la poesía y el resto de la literatura cubana, y por ende la latinoamericana en general, se encuentran aquejadas del afán de imitar la literatura europea. En su artículo no lo dice explícitamente como lo hace en “Notas sobre la literatura argentina de hoy”, pero es uno de los supuestos teóricos de su texto. Detrás de sus expresiones humorísticas y su constante propensión a no solemnizar hay cierto tono despectivo, el que se siente obligado a adoptar al referirse a la creación literaria latinoamericana. Asevera que los poetas cubanos del xix, con excepción de Martí, juegan “a la candelita” con los poetas europeos. Luaces con Byron y Espronceda, Zenea con Musset, la Avellaneda con Quintana y Gallegos... Es extraño que Piñera no admita que los poetas europeos también juegan “a la candelita” con otros poetas europeos, y en el ámbito de nuestro idioma, después del modernismo, con poetas latinoamericanos. Si Luaces lo hacía con Byron, éste lo hizo antes con Walter Scott y con Coleridge, y Espronceda lo haría luego con el propio Byron... En verdad “jugar a la candelita”, a menudo hasta quemarse, propicia mediante un progresivo descubrimiento de semejanzas y antagonismos el conocimiento personal. En este sentido todos, incluidos los grandes poetas, juegan en un momento de sus vidas a la candelita.

* * *

Como ocurrió con Juan Clemente Zenea, la vida y el misterio de la personalidad de Milanés, más que su obra poética, inquietaron y estimularon la imaginación de Piñera en la etapa final de su existencia, la más solitaria y patética. Etapa que él mismo llamó “de muerte civil”. Cuando nos veíamos en casa, andábamos por la calle, como quienes buscan calmarse, o íbamos a Guanabacoa, al otro lado de la ciudad, y pasábamos la noche en un banco de un parquecito de la villa, volvía a insistir, con obsesión de recluso, en la muerte civil. La muerte en vida. O con más exactitud: la muerte literaria en vida. Esta atroz sensación —¿sensación o angustia?— recorre calcinante

poemas y relatos postreros. Y es la explicación biográfica—entre las explicaciones posibles— de una escritura que a medida que se fue haciendo cada vez más compleja en su materia, se hacía más simple en su expresión.

En 1969 escribió uno de sus cuentos más misteriosos: “En la funérea playa fue.” En ese texto inusitado, la muerte en vida y la consiguiente incompreensión de los vivos hacia los muertos en vida alcanza su manifestación cabal. Texto de verbal experimentación, a la que no fue muy dado cuando escribía en prosa —“Concilio y discurso”, “Unas cuantas cervezas” podrían figurar entre las excepciones— como lo fue al escribir en verso. Así lo demuestran sus poemas en jerigonza, aliteraciones y palabras al revés, las letanías de *La Isla en peso* y sus versos de gran extensión, que colindan —peligrosamente— con los ritmos de la prosa.

“En la funérea playa fue” es una alegoría de la muerte en vida. Narra la extraña experiencia de un vivo que se sabe muerto, al que han anunciado —ignoramos quiénes lo han hecho— la hora precisa de su muerte. Los cuentos “El crecimiento del señor Madrigal”, “El que vino a salvarme”, y varios poemas en *Una broma colosal* (“Y cuando me contó”, “En resumen”, “Sombras chinescas”) tocan, como se ha visto en líneas anteriores, aspectos diversos del mismo tema. Pero no se sitúan en el punto en que lo hace el narrador de “En la funérea playa fue”. El entramado estable de la sociedad aún permanece en ellos: permanecen ciertas pautas sociales. Aquí, por el contrario, la situación es diferente. El narrador se ha situado en la individualidad del hombre que va a morir —en el muerto en vida—, y desde esa posición casi absoluta parece mirarlo todo. El esfuerzo imaginario de narrar desde ella es muy intenso. Espacio y tiempo manifiestan “la gran extremidad”. Todo ocurre *in vacuo*. Leves los detalles y el escenario, innominados. Las plantas, importantes en el relato, son imaginarias, inventadas las palabras que las designan: altifolias, pigloterías, léntulas, málgalas... Sólo el muérdago resulta identificable. Flores y plantas agoreras que anuncian la muerte: gotean sangre, tocan los labios, vociferan, son visionarias... Devuelven a la “contingencia terráquea” y apartan de ella. Parecen habitar dentro de la tierra. Crecer a la orilla de los “ríos intraterráqueos”.

El título de este cuento es el primer indicio de su relación con Milanés. En él se encuentra el epíteto “funérea” que el poeta cubano empleó en su soneto “El indio enamorado” y que atrajo la atención de la crítica. A cualquier lector de Milanés puede parecerle una divisa del poeta, una clave. El segundo indicio es la palabra “playa”. Si el cuento se desarrolla en una playa, a la orilla del mar, el soneto de Milanés ocurre ya en pleno mar, en una bahía. Ambos son un idilio. Un idilio frustrado, sin recompensa. En ambos la mujer no entiende lo que ocurre al amante. El indio en su barca, en plena bahía, espera en vano. El protagonista del relato espera a su vez ser correspondido. Es decir, entendido en lo que le ocurre. En ambos hay un rival: en el soneto de Milanés, se trata de otro hombre, en el cuento de Piñera es el rival absoluto: la muerte. En ambos hay dos mundos antagónicos: uno representado por el indio solitario en su barca, y el otro, el de la amante que dice que no, distante en una zona vedada al amante. El protagonista piñeriano se encuentra en esa zona intermedia, la del que se sabe vivo y está muerto, y la amante, situada en otra región, plenamente terráquea, sin comprender las señales. Ambos textos producen extrañeza en el lector y requieren ser descifrados. Ambos buscan o se proponen, mediante el hipérbaton y la rareza de los términos, producir en el lector el acceso a una realidad que, por definición, es invisible. Esa realidad es la soledad del alma. El vacío. En el soneto, Milanés lo consigue mencionando pájaros naturales —alción, tocororo—pero cuyos inhabituales nombres resultan sorprendentes. Piñera produce idéntico efecto al escribir “galápagos”. Los epítetos raros en Milanés transforman una realidad visible, al nombrarla, en invisible. El mar, un “cendal de tinta acérea”. El amor, una “gimnástica funérea”. El esdrújulo, por inusual, acentúa esta posibilidad de sustitución. Pero la tentativa poética en Piñera va más lejos, es más profunda y arriesgada. Consiste en explorar y convertir en palabras, es decir, en experiencia sensual, sensorial, una experiencia casi imposible de traducir al lenguaje del mundo de los vivos: la experiencia de la muerte. Por eso sus plantas y flores son imaginarias. Las sensaciones exploran el hecho de convertirse en tierra, no el de estar sobre la tierra, sino el de estar debajo. O mejor: el proceso de transitar de lo terráqueo a lo

intraterráqueo, de andar “con la nariz metida en su propio cuerpo a fin de encontrar la *causa efficiens* de su inminente putrefacción”.

Un año después de este relato, en 1970, reaparece Milanés en la obra de Piñera. Ahora, y hasta el final de su vida, es el poeta quien le preocupa, la persona y su historia. A ellas está dedicado “Decoditos en el tepuén”, poema que parodia otro de Milanés: “De codos en el puente.” Y como toda parodia, completa su efecto cuando se compara con el original. Uno se mira en el otro.

Los dos establecen un juego de espejos contrapuestos. Con una salvedad: el texto de Piñera es, a la vez, una parodia del lenguaje. Su lectura recuerda, hace tener presente, el poema de Milanés, y al mismo tiempo podemos disfrutarlo como creación independiente. “Decoditos en el tepuén” tiene un acceso doble: la alusión — deformada— a la personalidad de Milanés, y la piñeriana tentativa de crear una jerigonza poética. Las modificaciones paródicas no operan sobre el texto de Milanés sino sobre el lenguaje en general. Entre la década del sesenta y la del setenta, Piñera escribió varios poemas (“Solo de piano”, “Lady Dativa”, “Papreporenmedeloquecanunca”) con el propósito de “desfosilizar” la lengua poética española. Por esa época, “Contra y por la palabra” (1969) afirma que el lenguaje ha alcanzado “el punto más alto de su desarrollo”, y que por eso mismo —paradójicamente— ha dejado de “ser operante”, lo que significa la pérdida de la facultad de crear imágenes. Tentativa humorística la de este artículo, y de pronto inquietante. Los poemas citados constituyen una demostración de la posibilidad de la teoría expresada en él. Ellos y el texto teórico forman también un conjunto de espejos contrapuestos.

Construidos con palabras latinas castellanizadas (*inquietcast*, *vitabrevis*), algunas inglesas (*bus*), con otras escritas al revés (*tepuén* por *puente*), con voces antiguas (*mester*) o inventadas por el propio Piñera (*neminepante*), estos poemas, apartándonos de la teoría que intenta sustentarlos, se incorporan dignamente a la gran tradición de jerigonzas poéticas en la que figuran Góngora, Lope de Vega, Sor Juana, y entre nosotros 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 sumarse a dicha tradición. Y fuera de nuestro idioma, en cuyos límites he querido situarme, agregaría de entre el elevado número de posibles el nombre de Rabelais, artífice de jerigonzas y de una poética del disparate. Virgilio Piñera, con oído fino y don expresivo, creó auténticas invenciones verbales con sonoros aciertos, cómicos efectos, tiernos y patéticos: “la facha lo frunció en loco colofón”.

* * *

En mi opinión “De codos en el puente”, escrito en 1842, no cuenta entre los mejores poemas de José Jacinto Milanés. Al igual que en otros parejamente infelices, se propuso hablar como reformador social y moralista dogmático. Salvo “El mendigo” y “La cárcel”, esta zona de su poesía se parece a las oraciones de fin de curso del director de un colegio de barrio. Milanés creyó en la posibilidad de componer poemas con ideas discursivas, ideas que ilustraran su concepto de la función social de la poesía y del poeta como el “vate que al pueblo alumbre”. Aunque no existen en la historia de la poesía occidental muchos ejemplos de ideas convertidas en buenos poemas, no dudo que pueda hacerse, pero me parece, respecto a la otra parte de la creencia, que es esperar demasiado del poeta. “De codos en el puente” trata de configurar la contradicción —muy aguda en un romántico como Milanés— entre la industria y la cultura artística, advirtiendo de los peligros del progreso material. El poema termina con un interrogante, una pregunta sin respuesta. Texto negligente, de ruda prosodia. (“Cavilo qué fuiste, cavilo lo que eres” o “que al lento progreso le suelten el pie”. Dodecasílabos horrendos.) Creo, no obstante, que falla no por falta de profundidad en la idea o porque la mente de Milanés no hubiera madurado intelectualmente, sino por una confusión de actitudes. Confusión habitual en este tipo de propósito.

Tal confusión de actitudes se halla relacionada con la posición del poeta respecto al lenguaje. Aunque en su texto Milanés cuente las sílabas y rime, no canta. En sus estrofas el verso y la prosa se confunden, lo que resulta catastrófico. (“Monstruoso cetáceo que nada a flor de agua.”) La actitud hacia la escritura en prosa y en verso es disímil y antinómica. Y aquí reside la confusión, corriente en los poemas programáticos, eminentemente discursivos. Quizá las ideas abstractas no son las que obstruyen el poema. Quizá las ideas pueden dejar de ser abstractas, ser sensibilizadas, poetizadas, cuando el poeta las escriba como escribe el verso lírico. Entonces su actitud hacia el lenguaje habrá cambiado. En la escritura en prosa se trata de “aprehender” la idea mediante la palabra, para expresarla. Por el contrario, el poeta trabaja inclinado sobre el lenguaje. La palabra es para él una masa protoplasmática o un montón de arcilla de la que obtendrá el verso. Entregado al azar de su exploración en el lenguaje, parece meter la mano en su busca.

Sin embargo “De codos en el puente”, aunque parezca paradójico, es un texto heráldico, en el que se configura la imagen del poeta Milanés. Es el poema que mejor lo representa, en el sentido teatral del término. En él está presente y al mismo tiempo está representado. Su imagen mítica en la poesía cubana se debe a este poema imperfecto. Los efectos futuros de un mal poema pueden resultar impredecibles. Milanés será, en la memoria de sus lectores, el poeta de codos en el puente, la mano en la sien. El poeta contemplativo, acodado, ante el decursar del agua del río de su ciudad —la corriente del río, antiguo y permanente símbolo de la vida humana—, meditando en su porvenir y en el de cuanto lo rodea.

Esta personificación de Milanés impresionó a Virgilio Piñera. Como luego veremos, duró varios años y fue de tal naturaleza que se convirtió, a semejanza de lo que ocurrió en el caso de Zenea, en escritura. “Decoditos en el tepuén”, el proyecto de una pieza teatral y la composición de uno de sus mejores poemas, fueron el resultado de su interés en la representación del poeta acodado, observador del tiempo presente y prefigurando los peligros del porvenir, mientras pasaba bajo sus pies el agua del río. Narciso al revés, lo que debió encandilar la imaginación de Piñera: en lugar de enamorarse de su propia imagen reflejada, invierte el mito, y se muestra temeroso de la imagen ajena. Milanés es para Piñera el “Mester Decoditos”. No el mester de clerecía o de juglaría, sino el que tiene el oficio, el arte, el ministerio de estar de codos en un puente. El poeta mester decoditos —incluso el diminutivo tiene un aire milanesiano: “la tardecita bella del sábado”— que enseña a los otros poetas su oficio contemplativo. El juglar o el docto mester decoditos, desde cierta altura —puente, balcón o marco de ventana—, la mano apoyada en la sien, mira sin militar, distante y reflexivo. ¿No soñaba Piñera en sus últimos años con este ministerio? ¿Habría entre el mester Decoditos y él una mutación, como la hubo entre él y los leones del Prado? Su texto comienza donde termina el de Milanés: en la pregunta sin respuesta del poeta cubano del xix: ¿qué pasará con el desarrollo industrial por una parte, y el poeta “desnudo de fuerza, privado de apoyo”, por la otra? Con su tono amargo y a la vez melancólico, la retahíla de palabras grotescas y su sarcástica ternura por ambos: “Decoditos en el tepuén” parece, pasado el tiempo de Milanés y presente el tiempo de Piñera, dar una respuesta al interrogante que cerraba el poema de 1842: cruza por el puente —y no olvidemos el simbolismo: estar en un puente es como estar en una transición— un moderno y potente ómnibus en “vimoviento” haciendo trepidar su estructura antigua. Durante la corta vida y el difícil arte, exánime discrepó el poeta. El paso raudo del bus lo dejó, no obstante, clavado en el puente y sin porvenir. Para el mester, y para sí mismo un tanto, entona Piñera el *Requiescat in pace*.

* * *

Cuatro años después de redactado este breve texto, exactamente en 1974, ocurrió un incidente singular, incidente que tendría una verdadera trascendencia al intensificar en Piñera su preocupación por Milanés. Todo parecía dispuesto de antemano para que tal incidente, casual en esencia y en realidad ajeno, estimulase su

imaginación creadora. De haber podido conocer su efecto con antelación lo hubiera definido, siguiendo la teoría de Sainte-Beuve que solía citar, como la aparición súbita de una “pequeña causa”.

El hecho fue misteriosamente simple: una noche de ese año milanés, Abelardo Estorino nos invitó a una lectura en su casa. Acababa de concluir su nueva obra de teatro y quería que la conociéramos. Para nosotros, un grupo de amigos dramaturgos y gente de teatro, esas lecturas eran ya habituales. La casa de Estorino se había convertido en el lugar de las tertulias teatrales. Cuentos y poemas se leían en un lugar diferente, en la sala de Olga Andreu, otro de nuestros refugios. Ambas tertulias duraron varios años, hasta el fallecimiento de Piñera y cuando comenzamos a ser rehabilitados como escritores.

En los años del setenta, calificados por él de muerte civil, la burocracia de la época nos había configurado en esa “extraña latitud” del ser: la muerte en vida. Nos impuso que muriéramos como escritores y que continuáramos viviendo como obedientes ciudadanos. Dar muerte al ser que nos otorgaba la escritura y existir con el que nos otorgaba el Estado, exigencia casi metafísica en una sociedad que se proponía el materialismo, era imposible de cumplir. Tras la orden, la burocracia, dando por hecho esta imposibilidad, tomó las necesarias medidas estatales para llevarla a la práctica. Nuestros libros dejaron de publicarse, los publicados fueron recogidos de las librerías y subrepticamente retirados de los estantes de las bibliotecas públicas. Las piezas teatrales que habíamos escrito desaparecieron de los escenarios. Nuestros nombres dejaron de pronunciarse en conferencias y clases universitarias, se borraron de las antologías y de las historias de la literatura cubana compuestas en esa década funesta. No sólo estábamos muertos en vida: parecíamos no haber nacido ni haber escrito nunca. Las nuevas generaciones fueron educadas en el desprecio a cuanto habíamos hecho o en su ignorancia. Fuimos sacados de nuestros empleos y enviados a trabajar adonde nadie nos conociera, en bibliotecas alejadas de la ciudad, imprentas de textos escolares y fundiciones de acero. Piñera se convirtió por decisión de un funcionario, en un traductor de literatura africana de lengua francesa.

Donde toda actividad cultural es una actividad del Estado, ser marginado por el propio Estado constituye casi un destino. Sin duda cuando terminara la coyuntura política, en cualquier momento —nosotros creímos que ese momento llegaría—, la orden podía ser revocada, pero mientras tanto tenía, por absoluta, los signos de la inflexibilidad del *fatum*. Si a esto se une la edad de Virgilio, con más de sesenta años en el inicio de la marginación, para él resultaba más atroz el cuadro que para nosotros, con menos edad y mayores posibilidades para la espera. Además, como él no creía en la reparación de la posteridad, aspiraba a tener las cosas en vida. ¿Qué cosas podían ser éstas? Simplemente, la posibilidad del reconocimiento de los demás. En su artículo “Opciones de Lezama”, que más bien parecen opciones de Piñera, entre humorístico y dramático, manifiesta de una manera acuciante esta aspiración a tener las cosas en vida y la necesidad del reconocimiento.

Tras la invitación de Estorino, Virgilio me telefoneó. “¿Tú sabes algo de eso, Arrufat?” “¿De la invitación? Yo también voy.” “No te hablo de la invitación, que se da por supuesta. Te hablo de la obra. La ha mantenido en secreto. ¿De qué se trata?” Yo estaba enterado del tema. Había permanecido al tanto de las múltiples y acuciosas investigaciones documentales llevadas a cabo por Estorino con el fin de realizar su trabajo. Incluso lo ayudé en algunas de esas investigaciones y le presté mi ejemplar de las *Memorias de Lola María*, realmente encantadoras, que tocaban ciertos aspectos de su tema. “Trata de Milanés”, le respondí a Piñera. Oí entonces por el aparato un “¡Cómooooo?” prolongado, de asombro y hasta de indignación, luego un silencio largo. “Nos vemos allá”, y colgó el teléfono.

Nuestras tertulias empezaban a las siete de la noche. Esa vez, Virgilio extremó su puntualidad. Ser puntual era uno de sus timbres de orgullo. Apenas el reloj de la casa terminó de dar la última campanada, oímos un toque en la puerta. Uno solo, pero inconfundible. “Ahí está”, dijo Estorino. Caminé hasta la puerta y la abrí. En efecto, era él. Traía dos paquetes de espaguetis y su paraguas colgado del brazo. Me dijo sonriente: “La puntualidad es la cortesía de los reyes.” Con esa sonrisa que ponía entre él y su interlocutor una distancia irónica. O entre él y la

máxima de Stendhal. Era su saludo predilecto. La pronunciaba ufano de haber podido cumplir con ella, pese a las dificultades de transporte que padecía La Habana. Yo había llegado a la casa con una botella de aceite, pocos minutos antes de las siete. Dentro del concepto de la estricta puntualidad de los reyes, llegar antes de la hora señalada era tanta impuntualidad como llegar después. Así me lo hacía saber cada vez que ocurría. La puntualidad figuraba entre sus pasiones menores. Con frecuencia lo sorprendía parado ante la puerta, esperando que su reloj marcara la hora exacta en que debía tocar. Otras veces lo vi darle vueltas a la manzana, reloj en mano, para hacer tiempo y llegar a la reunión en el minuto justo, cumpliendo así el dictamen de la cortesía regia. Tras él, al poco rato, llegó Olga Andreu. Ella participaba siempre, tanto de sus reuniones como de las que se celebraban en lo de Estorino. Traía puré de tomates, unas cebollas, ajíes y un pedazo de queso amarillo. Entró dando sus eternas excusas, insistentes y cómicamente remilgadas, por “la pequeña contribución”. El último en acudir fue José Triana. Su falta total de puntualidad escandalizaba a Piñera. Pero esa noche, al aportar el picadillo de carne, fue en el acto dispensado por su tardanza.

Nuestras tertulias se componían de tres partes. En la primera leía el propio autor su obra en voz alta, y en la segunda se comía. La conversación acerca de lo leído, frecuentemente exaltados debates, cerraba la reunión. Durante los entreactos se daban vueltas por la cocina para atender la comida. Era siempre la misma y siempre el mismo cocinero: espaguetis con carne hechos por Virgilio Piñera. El era un especialista en este plato y hacerlo un ceremonial. Compraba la misma cantidad y la misma marca. Ponía a hervir el agua con la sal, unas gotas de aceite y una hoja de laurel, y la vigilaba en los entreactos. Terminada la lectura levantaba la tapa de la olla y dejaba caer los espaguetis en el agua hirviendo, como el que repite los gestos de un rito sagrado. El postre corría por cuenta del anfitrión. Estorino confeccionaba excelentes dulces. Los flanes eran su especialidad, con sabor a frutas, piña, coco. Sin duda resultaban el delicioso punto final de nuestras frugales comidas.

Como la casa de Estorino, en un primer piso, es una antigua construcción de El Vedado recorrida por un largo pasillo al que dan las diversas piezas, a cada parte de la tertulia correspondía una parte diferente. Se leía en la sala, bajo la luz de una lámpara de cristales *art nouveau* colgada muy bajo del techo, en medio de las columnas que dividían la sala de la saleta. Nos sentábamos cerca de quien leía formando una especie de medio círculo. La sala guardaba para mí un encanto singular: las copas de los árboles de la calle alcanzaban su altura, podían verse por las puertas abiertas y posaba la vista de cuando en cuando en su negro verdor. El viento nocturno movía a veces las ramas, y otras, muy quietas, parecían el telón pintado de un escenario. Terminada la lectura nos poníamos de pie y caminábamos por el largo pasillo hasta el fondo, donde se encontraban el comedor y la cocina. Comíamos en una mesa redonda de mármol, sentados en viejas sillas de Viena. Nos rodeaban helechos y canastas de mimbre, un aparador de madera oscura con su espejo opacado. Al final de la comida volvíamos al comienzo de la casa para hablar de la obra en la saleta.

Situados por la burocracia y la dirigencia política del país en esa “extraña latitud” de la muerte en vida, estas tertulias poseían un valor único: nos devolvían —momentáneamente— el ser. Al reunimos como lo que realmente éramos, al reconocemos entre nosotros, la “extraña latitud” impuesta desaparecía por unas horas. Estas reuniones nos proporcionaban, además, la felicidad de estar juntos, conversar, de leemos en nosotros mismos y en los demás. Lo que podría llamarse “la felicidad de la expansión”. Llegado el último de los contertulios, cerrada la puerta que daba a la calle, puesta la olla en el fogón, dispuestos espaguetis, ajíes, cebollas sobre la meseta de la cocina, decía Virgilio alzando un dedo en el aire de la sala: “Por fin estamos en la realidad.” Y era como la señal para empezar la lectura. Estorino encendía la lámpara, cada uno ocupaba su asiento. Finalizaban las humoradas, el comentario inteligente o los chistes banales: la realidad, ordenada en palabras, comenzaba a reinar sobre nosotros. Era otra dicha comprobar que, pese a la marginación social del momento, la energía creadora no había sido extinguida. Durante estas lecturas estábamos justificados ante nosotros mismos en virtud del reconocimiento de los demás. Fluía nuestra única y verdadera vida, centrada en la creación literaria. Bastaba con que el resto de los asistentes a la tertulia nos escuchara para que se mantuviera activo y real nuestro

ser. A todos nos gustaba “horrores”, al decir de Piñera, leer nuestras obras en voz alta. Oímos a nosotros mismos. Reconocer nuestra voz, una de las manifestaciones posibles del ser. Los muertos en vida podían oír su voz. Y esta voz configuraba un mundo. En esos años aciagos, que pertenecen ya al pasado y a la historia, en parte escribíamos pensando en esas noches de tertulia, escribíamos para escucharnos y ser escuchados. Hecho que a tal significación unía otra, a la que me he referido al comienzo de estas páginas: quienes nos escuchaban eran además escritores amigos. No sólo estaban en la misma latitud, tenían el mismo destino y pertenecían a idéntica estirpe. Citando el verso de Heredia podría decirse que “islas de paz y gloria semejaban” estas noches compartidas. En algún intermedio, durante una palabra y otra, solía Piñera de pronto alzar los brazos y exclamar admirado: “¡Qué armonía!”

Ocupaba siempre el mismo asiento y al poco rato parecía empotrado en él, una silla Bertoya con el respaldo semejante a dos alas de mariposa. En un mutismo atento fumaba cigarro tras cigarro. Mientras avanzaba la lectura se iba encogiendo en la silla. Todo su cuerpo semejaba escuchar. Mirarlo, casi enroscado, la cabeza en busca de los pies, en una posición parecida a la del feto en el vientre materno, me recordaba al protagonista de su cuento “Un parto insospechado”. O el verso final de su poema “Si ya tan sólo esperamos”, que dice: “como niños que salen del vientre de su madre”. Pero en estas ocasiones se iba más bien metiendo en el vientre de su madre, que era en rigor entrar en sí mismo. Su mente profundamente reactiva respondía al estímulo de la lectura buscando una rivalidad que lo vitalizara. Quizá la noche en que se leyó el Milanés de Estorino (obra extensa y de extenso título: *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés*), se mantuviera más reactivo que durante otras lecturas. Sí recuerdo, pese a los veinte años transcurridos, que estuvo bastante callado durante la discusión. Yo estuve apologético y lancé numerosos elogios fervientes. Aunque es de suponer que oír la pieza de Estorino fuera para él un verdadero incidente espiritual. Ignoro si el conocimiento posterior de sus textos acerca de Milanés me juega ahora una mala pasada produciendo un cambio de perspectivas. Pero lo cierto es que Piñera estaba preparado para sufrir una experiencia personal durante la lectura de esa noche. Ya había escrito, aunque nosotros lo ignoráramos hasta su muerte, “En la funérea playa fue” y “Decoditos en el tepuén”.

A escasos días de la lectura anunció a bombo y platillo, como era su costumbre, que había comenzado a escribir una pieza sobre la vida de Milanés. Aunque lo intentó varias veces no consiguió hacerlo. En su papelería póstuma aparecieron tres bocetos de este proyecto sin consumir. Apenas tienen valor literario, salvo el poema “A José Jacinto Milanés” que inicia uno de estos bocetos, y fuera recogido en *Una broma colosal*. Poema excelente, de inusual carga emotiva en una poética donde la frialdad constituye precisamente uno de los impulsos líricos. Poema único por su equilibrio formal y su ternura. Los fragmentos de la pieza tienen sin embargo el valor de una demostración: lo continuada y profunda que fue su preocupación por Milanés, quien había sido dado de baja de la lista de los poetas en activo del siglo XIX por el propio Piñera en su artículo de 1960. En un artista todo implica elección, incluso sus páginas inconclusas. Imaginar una pieza sobre Milanés, trazar unos apuntes, dos o tres escenas, sin llegar a escribirlas del todo, constituye otra manifestación significativa de Virgilio Piñera.

* * *

Hace varias páginas olvidé mencionar que en la sala-comedor del apartamento en la que escribía, se hallaba una butaca de moaré color marfil. En ella se encontraron después de su muerte varias obras completamente terminadas y pasadas en limpio, al parecer listas para ser entregadas a la imprenta si llegaba la ocasión. O mejor, para entregarlas a “la dudosa reparación de la posteridad”, según él mismo dijera cierta vez y con cierto desdén.

Diversas contradicciones o profundos dualismos pueden habitar en un hombre sin hacerlo enloquecer. Habitar contaminándose y luchando ferozmente entre sí, con ratos de inesperada armonía. Cuando le señalaban

alguna de las tantas contradicciones en que incurrió, Unamuno se defendía (o se explicaba) citando el verso de Whitman: “Soy un cosmos, contengo multitudes...” Entre las aspiraciones íntimas de Virgilio Piñera y su conducta exterior resalta una contradicción. (Evidente hoy, a la vista sus papeles íntimos.) Esa contradicción podría expresarse así: despreció el juicio de la posteridad, lo puso en duda, descreyó de las valoraciones históricas, y manifestó una despreocupación absoluta por todo lo que concerniera a su propia consagración póstuma como escritor. “A mí que me lo den todo en vida”, opinaba con gesto de desenfado. Y un hombre que de tal manera se expresaba en público y delante de sus amigos, con entonación sarcástica y despectiva, conservó los originales de sus obras impresas, tanto manuscritos como mecanografiados, los esbozos y bocetos previos, las notas minuciosas que redactaba antes de ponerse a escribir, se confesó en una autobiografía franca, sacó copia de cada carta que envió y consideraba importante, guardó celosamente las que recibía, los pensamientos ocasionales, escritos en hojitas y pedacitos de papel... En fin, una documentación impresionante, perfectamente preservada de los peligros de la descomposición o el extravío. Documentación que constituye para nosotros, como tal vez lo constituyó para sí mismo en vida, un mapa riguroso y confiable de los avatares de su persona. El gran despreciador de la posteridad ha facilitado la labor de sus futuros biógrafos. Podrán reconstruir paso a paso su existencia, las relaciones de su existencia con otras, consultando y siguiendo este mapa sorprendente que, impulsado por una pasión inconfesada, trazó en secreto.

Esta contradicción, al igual que otras que podrán descubrirse, formaba parte de los conflictos y tensiones permanentes de su alma. Desdeñar en la superficie lo que en el fondo se anhela. No ambicionar por un lado lo que por otro se ambiciona. Estar desesperado y hacerse el displicente. En Piñera tal actitud no significaba hipocresía alguna. Simplemente y de modo natural, era una manifestación auténtica de su personal complejidad. O con más exactitud, de un vivir advertido. A lo largo de su existencia se propuso y luchó por alcanzar esta manera de vivir, advertido de los peligros y las zonas oscuras, y sobre todo de los riesgos que pudieran frustrar o aniquilar su obra literaria, su realización y sentido. Por eso, aunque estaba —realmente— en contra de cualquier mixtificación de la persona, ocultaba una parte de sus aspiraciones, y parecía faltarles el respeto, disminuirlas, quizá con el fin de no temer. ¿No era esto vivir advertido?

Sin duda la butaca de moaré, sobre la que dejó sus originales al morir, ejerció en él una atracción singular. La atracción que ejercen ciertos objetos cargados de sentido, como de una electricidad. En sus últimos años solía, abandonando el sillón de cojín escarlata, conversar sentado en la butaca, colocando un brazo en su respaldo tapizado. Entre sus dedos humeaba un perenne cigarro. En esos momentos, él y la butaca formaban un todo, parecían llevar una existencia correlativa. Mientras permanecía en ella no era solamente un individuo, sino un individuo sentado en una butaca de moaré color marfil. “Nos llevamos de lo mejor”, solía decir. Es cierto que entre los dos formaban un conjunto y más: un verdadero organismo.

Si en su obra escrita escasean los muebles, al igual que escasearon en su vida real, la butaca fue elegida sin embargo para figurar en “Un jesuíta de la literatura”, una de sus más importantes narraciones, extensa confesión sobre su actitud hacia la escritura y también de su poética. Este mueble de estilo, al que llamaba *bombée*, apartado de su contexto histórico y rodeado de otros muebles anodinos, como si se hubiera rezagado un poco, resultaba discordante en la sala-comedor de su apartamentico de El Vedado. Ave rara y solitaria, parecía tener su propio mundo e ignorar el resto del mobiliario que había en la habitación. Por eso tal vez lo atrajo. En su escritura un número de relaciones, que podrían calificarse de atávicas, se realizan con determinadas cosas y objetos: la frutabomba en *Electra Garrigó*, el retrato de San Sebastián atravesado por las flechas en *La carne de René*, o en *Aire frío* la máquina de coser y las tijeras. Como punto culminante de ese tipo de relaciones, la que establecen los protagonistas en *El no* con una pareja de sillones. Instrumentos rituales con los que conviven sus personajes y con quienes integran un mundo singular. La butaca de moaré color marfil fue doblemente escogida: si en ella se sienta el protagonista de “Un jesuíta de la literatura”, se incrusta más bien, refugiándose en la sedosidad de su tela cuando llegan los momentos estériles y el desaliento de la escritura, sobre ella, formando una pila, corregidas y

mecanografiadas cuidadosamente, colocó sus últimos textos, quizá un poco antes de morir. ¿Qué otra cosa podía ocurrirle a la butaca de un escritor?

Piñera falleció en octubre de 1979. A lo largo de ese año postrero estuvo muy activo en la revisión y ordenamiento de sus manuscritos. Los mandó a mecanografiar, y de cada uno se hicieron varias copias. En rústicos cartapacios grises guardó un libro de poemas, dos de relatos y varias piezas teatrales. Todos los cartapacios fueron colocados encima de la butaca. Ignoro por qué asociación de impresiones, esta butaca con sus copias de encuademación casera me hizo recordar las lujosas encuademaciones de las obras completas de Bergotte, exhibidas tras su fallecimiento en las vidrieras iluminadas de las librerías de París, según cuenta Proust en una página memorable. ¿Recordé por asociación melancólica o por contraste grotesco? Leyendo algunos textos últimos de Piñera se puede ahora conocer que estos meses de tanto trabajo estuvieron plagados de presentimientos sobre la inminencia de su propia muerte. En rigor se trataba solamente de presentimientos: no padecía enfermedad reconocida ni diagnosticada, y falleció a consecuencia de un infarto masivo. Pero al presente podemos descubrir —triste privilegio de los sobrevivientes— que esos presentimientos recorren sus poemas, cartas y relatos postreros.

* * *

El no se hallaba entre las piezas teatrales que aparecieron en la butaca de moaré color marfil. Escrita en 1965, permaneció inédita. Doblemente inédita, hasta su estreno en México en 1991, y su publicación en *Teatro inédito* (1993), en La Habana. *El no* inicia la etapa final o el estado, le habría gustado decir a Mallarmé, de su creación dramática.

Aunque solía pasar a menudo de un género a otro, y parecía descansar del teatro escribiendo cuentos y poemas o al revés, durante esta etapa sin embargo produjo casi continuamente para la escena. Escribir teatro fue una de sus grandes vocaciones. Lo hacía con rapidez y gran facilidad. No obstante en el curso de estos años de creación teatral no llegó a ver representada ninguna de sus piezas. (Solamente una de ellas, *Dos viejos pánicos*, se publicó en 1968.) En sus ensayos y artículos sobre el teatro insistió con frecuencia en la necesidad, para un dramaturgo de estrenar lo que escribía, como perfeccionamiento o como estímulo para su obra futura. Pero él no tuvo más estímulo que la lectura en voz alta de sus piezas en casa de amigos, dramaturgos como él. Esta etapa final, quizá la más importante de su creación escénica, que inicia *El no* y cierra en 1973 *Las escapatórias de Laura y Oscar*, dejando un saldo de diez obras en nueve años, permaneció ignorada para lectores y espectadores. Las tertulias fueron su única vía de divulgación, como vimos antes.

Sin duda después de *Aire frío* (los dos primeros actos son de 1958, el tercero de 1959) se observa una disminución en su producción teatral. Pasan varios años, seis en total, en los que sólo produce dos piezas cortas, *El flaco y el gordo* (en el mismo 59) y *Siempre se olvida algo* (1964), que implican sólo un crecimiento horizontal de su obra dramática. Su fertilidad teatral agotada parece entrar en una de esas crisis habituales en un creador cuando termina una obra de culminación, lo que vino a significar *Aire frío*. Con ésta parecía cerrado un ciclo, y nada anunciaba el comienzo de otro. Tiene en ese momento cuarenta y siete años. Antes de la escritura de *El no*, la poesía, abandonada, al menos públicamente, en diversas etapas, ocupará el centro de sus preocupaciones y absorberá su energía creadora. Como su escritura constituye un mundo desarrollado mediante géneros diversos que se comunican e iluminan entre sí, se mezclan y contagian, no resultaría difícil a la crítica encontrar en los poemas de estos años, en apariencia alejados del teatro, antecedentes de *El no* y de las otras piezas que la siguieron.

El no manifiesta una tendencia prevaleciente en su escritura: la negación. Podría colocarse junto a otras obras en las que patentiza idéntica actitud ante ciertos valores vitales. En una de las primeras, *Jesús* (1948), la

negación se hace absoluta, al menos en el protagonista. Este Jesús, nacido en Camagüey, de oficio barbero, carácter pusilánime y obstinado a la vez, resulta la negación del Jesús bíblico. Cuando el pueblo ofuscado le pide que se convierta en su salvador, Jesús se niega y, por el contrario, se convierte en el anti-Jesús. Realiza falsos milagros para demostrar que no puede hacerlos verdaderos. En su novela *Pequeñas maniobras* (1963), Sebastián se niega igualmente a comprometerse. Ante cualquier tipo de compromiso, desde el más nimio hasta el más importante, retrocede y escapa, realizando una de sus múltiples pequeñas maniobras. Esta novela con tan minuciosa negativa a comprometerse constituye un ejemplo evidente de la escasa influencia que en Piñera ejerció el existencialismo sartreano. Sebastián es igualmente un personaje de la negación, como lo es Electra en *Electra Garrigó* (1948). Pero en *El no* la negación me parece más amplia. No se trata de un personaje, sino de una pareja de negadores. Si Sebastián escapa a todo compromiso, Emilia y Vicente proclaman su negación y corren los riesgos que ella implica. Constituyen, además, el detonante de las actitudes afirmativas que los rodean. El conflicto es más vasto en *El no*: implica a los padres y amigos, y finalmente a los vecinos y al resto de la sociedad.

Imperturbable, dueña de su pasividad, glacial, sentada en uno de los dos sillones sempiternos, en esa pareja de sillones en que ella y su novio Vicente han realizado durante cuarenta años el inesperado ceremonial del noviazgo sin fin, en un momento de *El no* declara Emilia: “Para nosotros la felicidad ha sido resistir hasta la muerte diciendo no a todos.”

¿En qué consiste este no —cabría preguntarse—, esta negación descubierta de un modo casual? Como se ha dicho antes, son los novios eternos. Cuando *El no* se inicia, la relación tiene ya varios años de constituida. Pero aún no es una negación, es tan sólo un noviazgo diferido. La negación de casarse empieza después del descubrimiento casual. Y esta casualidad, a medida que la obra se desarrolla, los volverá conscientes de la negación que ellos representan. La casualidad acabará por convertirse en verdadero destino. Tendrá para Emilia y Vicente la imposición del *fatum*. Siendo creada por ellos mismos, y siendo un descubrimiento casual, se transformará en una divinidad exigente. Ellos no rehuirán, cuando el no se abre paso hasta convertirse en el sentido de su unión y de su amor, ofrecerle el sacrificio de sus vidas.

En cierta medida, *El no* es una pieza didáctica y se propone impartir una enseñanza. Se abre con un corto Prólogo. En él Emilia y Vicente son presentados al público (o al lector) como dos monstruos o dos seres humanos. Se deja a la consideración de los demás —los demás harán su aparición en el último acto— decidir su absolución o su condena. Pieza didáctica no a la manera de Brecht, sino a la de Piñera. La exposición dramática, en vez de proponerse el distanciamiento (o extrañamiento) busca la complicidad del público, complicidad lúcida, que le permita reconocerse en la negación o en la afirmación. *El no* se halla más cerca del método de Artaud, en este aspecto, que del método de Brecht.

* * *

La escena se encuentra dividida en dos espacios contrapuestos. Cada uno de ellos *pertenece* a una de las parejas antagónicas: la de Vicente y Emilia, y la de Pedro y Laura, padres de Emilia. Estos tienen su espacio: el consultorio médico de Pedro, con su mesa de curaciones, su vitrina de instrumentos quirúrgicos, y en lugar destacado la silla giratoria en que Pedro habrá de morir. En la sala, el espacio que pertenece a Emilia y Vicente, formado por la pareja de sillones. Aquí pasarán sus años de noviazgo perenne y descubrirán el sentido de esta relación singular. Para ellos llegarán a ser tan significativos e importantes como la butaca de moaré color marfil lo fue para “Un jesuita de la literatura”, y antes, para la vida del propio Virgilio Piñera. Si estableció con la butaca una existencia correlativa, Emilia y Vicente también existirán alrededor y sobre la pareja de sillones. A lo largo de su noviazgo han trazado un círculo invisible, pero constante, en el que ellos y los dos sillones se encierran para integrar un orden personal. Orden opuesto al otro, al que forman Pedro y Laura, con los objetos del consultorio.

Este orden propicia el descubrimiento del no. Emilia descubrirá de pronto a Vicente el significado de sentarse en los sillones, cada uno en el suyo. Se trata de sillones iguales, y han llegado a conocerlos tanto, pese a su semejanza, que pueden distinguirlos por el ruido que hacen, levemente diferente. En ellos la negación se ha desarrollado de manera secreta, inconsciente pero continua, inflexible, y de pronto, casualmente, Emilia lleva la negación al plano de la revelación personal: la descubre, al convertirla en palabras, en lenguaje. Es ella quien la expresa. Como ocurre al amor, que se hace más amor cuando llega a decirse, la negación se ha objetivado en el orden que integran los novios con sus sillones. “Nada hay mejor —declara Emilia— que estar sentados en ellos.” Tras este instante lúcido comienza el crecimiento de la negación. Ella con su tejido, reverso de Penélope —al modo reactivo en que opera la imaginación en Piñera—, que teje sin aguardar la llegada de ningún Ulises, y él con su libro, viéndose dos veces por semana, meciéndose en sillones iguales, llegan a la experiencia del no. Los cuatro parecen integrar una especie, curiosa y a ratos patética, de unión matrimonial. O más exactamente, de negación a la unión matrimonial acostumbrada y de creadores de otra suerte de unión. Claros y decididos inician la extraña actividad pasiva que consiste en negarse.

Vicente y Emilia son los negadores del rito nupcial. A este rito dirán, y repetirán durante cuarenta años, no y no. No serán sacramentados ni legalizados. En su lugar han creado su propio rito: visitarse dos veces por semana y ocupar la pareja de sillones, leer y tejer. Se han creado su propio acontecimiento y lo han dotado, con su resistencia al ritual de los otros, de la mayor significación. No hay altar, velas encendidas, corona de azahares, intercambio de anillos, viaje de recién casados, ni lectura de actas, ni padrinos, ni jueces... Ellos finalmente no se conducirán como personas normales. Y al negarse están negando el mito que el rito acompaña: el del matrimonio, uno de los grandes mitos de la sociedad humana. Al negarse a participar en él, el mito del matrimonio pierde parte de su razón de ser, de su poder de exaltación. Como sabemos, el rito es el realizador del mito, y demuestra su capacidad de ser vivido por alguien. En este aspecto, *El no* debe ser colocado junto a *La boda*, pieza anterior de Piñera (1958). En ella tampoco la boda ha de celebrarse, pero la fuerza de la negación es menor que en *El no*. Más bien es una pieza de inversión. El rito nupcial será invertido: el notario levantará acta de la celebración de la no-boda dejando constancia escrita de que los novios no se han casado.

Como es de suponer, la negativa de Emilia y Vicente no se produce en el vacío ni ocurre en la soledad ni en el silencio. Es ruidosa y provocativa, cada momento más firme y resuelta, implicando por tanto a los otros, representados, en los cuatro primeros actos, por Pedro y Laura, la pareja antagónica, y en el último acto por un grupo de vecinos, entre los que se encuentra una pareja silenciosa que parece la reproducción futura de Emilia y Vicente. Irónicos y patéticos, y de una dureza insospechada, Emilia y Vicente acarrearán con su actitud la persecución. Desde su orden espacial, rodeados por los objetos del consultorio médico, los propios padres de Emilia la desencadenan. Ellos representan la pareja normal. Están casados y son padres. Han cumplido con las ceremonias y mitos tradicionales, y ostentan valores diferentes. Laura es uno de los grandes personajes femeninos del teatro de Piñera, teatro fundamentalmente femenino. Enérgica, rebosante de vitalidad, implacable, está dispuesta a ejercer todas las violencias contra su hija y, de paso, contra el novio. Como sus valores, su concepto de las relaciones humanas, del sexo y del amor se hallan con precisión definidos y acompañados por la anuencia de siglos de civilización, Laura resulta un personaje convincente y sanguíneo. Para ella no existe la duda, sólo la curiosidad. En el fondo se siente atraída por la actitud de su hija, por lo inesperado de su conducta, por su misterio. Pero no intentará comprenderla. Hasta su muerte durante el cuarto acto, realmente extraordinario, el motivo único que la mueve es imponer su orden aniquilando a la pareja antagónica. Esta aniquilación, en la que Pedro la secunda con todo el egoísmo del *pater familias*, es un símbolo y un reto, puramente arbitrario, del poder de los otros. Esta aniquilación se basa en una creencia, en un valor, y está encubierta por la preocupación maternal, por el deseo ofuscado de salvar a su hija, aun en contra de sí misma. Salvarla para Laura significa: traerla a su mundo, casarla y acostarla con su prometido, hacerla pasar de los sillones al consultorio y luego a la cama. (Sin duda en este personaje hay cierta similitud con el de Luz Marina en

Aire frío. Luz Marina encama por igual la afirmación. Una afirmación desesperada, irritada contra todos y, absurdamente, a favor de todos.)

Ante Laura, como Vicente ante Pedro, resulta Emilia un personaje desvaído. O mejor, ambos reciben la luz y la vitalidad del resto de los personajes. Es la acción de los demás la que provoca la pasividad en ellos. Mientras Pedro y Laura trazan planes y discursos con el fin de disuadirlos y propiciar un cambio de actitud, Emilia y Vicente obran sin obrar, obran sobre los demás dejando de obrar. La fuerza de ambos, en lugar de ser dinámica, es, paradójicamente, estática. Es su pasividad la que los toma irrefutables y enemigos del orden. Emilia engorda, envejece. En el transcurso del tiempo de la obra adquiere, al igual que Vicente, una apariencia fofa, vana, adiposa. Pero el encanto de ambos radica en esto precisamente. Ejercen en el espectador, al igual que sobre el resto de los personajes de *El no*, un atractivo inexplicable y a la vez, el temor de lo inusual. Ambos han hecho una apuesta contra su propia naturaleza.

Durante los interrogatorios a que son sometidos por Pedro y Laura han defendido su normalidad. Poseen reacciones naturales, deseos, apetitos eróticos. Y han elegido —de ahí la apuesta— negarlos. Sus razones no son religiosas ni éticas. Sin despreciar el cuerpo ni repudiar el sexo, simplemente rechazan tocarlo y realizarlo.

* * *

¿Por qué lo hacen? Lo hacen, y en rigor se trata de un egoísmo idéntico al de sus perseguidores, por ellos mismos. Porque en cada negación —patente también en Hamlet y Antígona, encamaciones del rechazo— se encuentra una afirmación oculta. Quien dice no ha dicho sí con anterioridad o lo dirá después. La negación afirma la existencia de un límite y de una singularidad. En la pieza de Piñera el límite está dado por esa especie de círculo imaginario que Emilia y Vicente tienden alrededor de sus sillones y de ellos mismos. Los intentos de intromisión ajena serán juzgados como intolerables y el círculo defendido como si se tratara de un bastión. Tienen, quizá oscuramente, la certidumbre de su derecho. De un derecho que justifica el círculo y pone límites al círculo de los otros. La negación de Emilia y Vicente, tal vez cualquier género de negación, está acompañada de la certidumbre de contar con un derecho, y en una zona más profunda, la de tener razón. Tanto es así, que ese bastión y ese derecho son expansivos, intentan también imponerse. Tras la muerte de Pedro, a consecuencias de una acerba discusión con Vicente, en un gesto de posesión afirmativa, los sillones son trasladados al consultorio: la muerte de Pedro es a su vez una consecuencia de esta expansión.

Si la negación afirma la existencia de un límite y a la vez la de una singularidad, ¿cuál es entonces, en el caso de Emilia y Vicente, tal singularidad? La singularidad de su amor. Negado el ritual de la boda y el mito del matrimonio, Emilia y Vicente se aventuran en la creación de un amor singular. En un momento de la pieza, Laura y Pedro se asoman a la puerta del consultorio para observar a la pareja. “Ven, Pedro, date gusto —dice Laura sarcástica—. Mira qué par de tortolitos tan absurdos.” Ese absurdo consiste en que los tórtolos han hecho el pacto de no tocarse. Se aman como Tristán e Isolda, con la vehemencia de Romeo y Julieta, pero sentados para siempre en los sillones, quietas las manos y las bocas, los sexos como adornos. Ellos también son un reverso. El reverso de la clásica pareja de amantes. Romeo y Julieta, Tristán e Isolda se entregan el uno al otro, se reconocen como cuerpos. Su amor es la unión de lo físico con lo espiritual y entre ellos se consume en realidad una boda, a escondidas, sin la sanción de la sociedad ni de la ley, hasta este punto llega su rebelión. Al opresivo no de los otros se ocultan para afirmar su amor, para darse el sí, y esconden hábilmente el hecho con el que han violado las normas. Por el contrario o al revés, Emilia y Vicente exponen ante todos la singularidad de su amor. Amor que han descubierto y afirmado después, que no es el de todos, sólo de ellos. El que han escogido y determinado y al que otorgan un valor supremo: el de maravilloso. “¡Maravilloso es nuestro amor! —dice Vicente—. Si fuéramos como los otros, no seríamos como somos.” Luego Emilia ha de confesar que “casarse sería matar nuestro amor”. Romeo

y Julieta, Tristán e Isolda son víctimas inocentes de situaciones ajenas, creadas por otros con anterioridad al surgimiento de su amor: compromisos previos, odios entre familias, fidelidad o temor al poder... Son obstáculos que los amantes intentarán sortear, a riesgo de morir. En el caso de Emilia y Vicente es la singularidad de su amor lo que provoca a los demás. Los padres de Romeo y Julieta no exigen otro tipo de amor ni exigen el matrimonio. Intentan evitar cualquier enlace entre los amantes. Laura y Pedro exigen a Vicente y Emilia un amor diferente y la boda inmediata. Parecen dispuestos, igualmente lo estarán los vecinos en el quinto acto, a desnudarlos y meterlos en la cama. En su insistencia se vuelven impositivos y tiránicos. Ven, quizá oscuramente, un peligro en el amor de Vicente y Emilia. Tus padres son para nosotros un peligro, le advierte Vicente a su amante. Ella le responde: también nosotros somos peligrosos... Es decir, ambos órdenes, al descubrirse como peligrosos, se sienten amenazados recíprocamente por las parejas, y ambos irán hasta el final, que es la muerte. Laura y Pedro mueren en el curso de su pugna, Emilia y Vicente en el último momento, cuando la persecución se hace colectiva. Pero mientras para Pedro y Laura es un tormento la presencia del amor singular que existe entre Emilia y Vicente, para éstos constituye el motivo de su felicidad y hasta de su orgullo. Tienen el orgullo de su creación, de su originalidad. O más bien, de su anacronismo. Si los demás se casan, acuestan y procrean, Emilia y Vicente eligen no hacer nada de esto. A esta singularidad han arribado tras múltiples dudas y contradicciones (“no puedo dejar de pensar que pude haber sido como los otros”, “sería maravilloso que todos pudiéramos ser felices, tus padres y nosotros”), flaquezas repentinas, y el sentimiento lacerante de reproche ante el hecho indudable de querer a la gente y sin embargo tener que matarla. (Sacrificarla, dirá Oscar en *Aire frío*.)

* * *

Tras la muerte de los padres de Emilia, primero Pedro y luego Laura, los vecinos irrumpen en la casa. Afirmaciones y negaciones darán su postrera batalla. Con aguda penetración, Piñera extiende y proyecta el antagonismo en una dimensión social. El quinto acto es espléndido: remata un mundo dividido por una contienda de absolutos. El lenguaje expresa el desvarío, el humor y el sarcasmo, las pretensiones ilusorias... Acorralados por última vez, Emilia y Vicente deciden suicidarse. La visita apremiante de los vecinos ha de repetirse. Como si los difuntos Pedro y Laura resucitaran en la voz y el gesto de los vecinos, cada día tocarán en la puerta y se sentarán en los sillones con el propósito de hacerlos renunciar a su amor. Cásense, cásense. Acuéstense, acuéstense, gritarán todos al unísono. Los amantes alcanzan entonces la lucidez más alta: están solos y su amor carece de aprobación. Por tanto no tendrán la menor oportunidad de sobrevivir. Su amor dejará de ser privado para convertirse en un problema público. Sólo les quedará la escapatoria del suicidio: hacia él avanzan con serenidad pasmosa, sin pena ni temores. Refugiarse en la muerte, bien abrazados, escapar a todos, será la victoria de su amor. Tendrán, como Romeo y Julieta, su cripta. Cuando inexorables vuelvan al día siguiente los vecinos, hallarán a la pareja en su cripta, liberada por su propia mano: ya nadie podrá casarlos.

Hay en *El no* cierta connotación hegeliana, la colisión entre dos fuerzas opuestas y, en el fondo, moralmente iguales. Tal vez en la pieza la actitud de los otros ha sufrido una pequeña devaluación, y existe una ligera inclinación hacia Emilia y Vicente. O quizá esta ligera inclinación resida en el hecho de que la pareja de amantes, con su rechazo a la felicidad normal y su inquietante aspecto, configura una imagen escénica influyente en el espectador. De acuerdo con la interpretación de Hegel, basada primordialmente en la *Antígona* de Sófocles, con la que *El no* posee ciertas similitudes, cada una de estas fuerzas en equilibrio tiene razón. O si se prefiere, una sinrazón. Razón o sinrazón fundamentadas en su sistema de valores.

Hace un instante, en un párrafo anterior, dije que *El no* podría en cierta medida considerarse una pieza didáctica. Y ahora, para terminar, retomo tal afirmación. Creo que la enseñanza que esta pieza admirable y profunda puede darnos, si al arte le está permitido hacerlo, es un llamado a la tolerancia humana. A todos los personajes de *El no* los mueve e impulsa la absurda pasión por lo absoluto. Nada aceptan si no se les parece. Una

parte rechaza a la otra, y recíprocamente se rechazan. Nadie quiere comprender, quieren aniquilar. Si la pasión por lo absoluto es una característica humana, constituye sin embargo, paradójicamente, un peligro para la sociedad humana.

* * *

Como el interlocutor existía para Virgilio Piñera, en sus novelas y en sus piezas teatrales se conversa. Sus artículos y ensayos, como el dedicado al sentimiento homosexual en la poética de Ballagas, parecen escritos con el interlocutor delante. Escritos, en cierta medida, para ser escuchados. Era el perfecto conversador: el que dialoga. Conversaba con el papel y la máquina o con su lector imaginario. Sus narraciones se dirigen a este lector invisible, aunque presente en su conciencia. Lo mencionan, lo comprometen, intentan polemizar con él. A fin de hacerse oír, le gritan advertencias y premoniciones. En su poesía aparecen varias voces. En sus comedias, charla mediante la boca de máscaras diversas. En toda su obra vibra el nerviosismo, se oyen la fluencia y los repentes humorísticos y se siente el aire encantador de la improvisación: elementos inherentes a la gracia y el sabor de las conversaciones. Admiraba en Marcel Proust, a quien tanto leyó, el incesante parloteo. “Es pura cháchara”, opinaba riéndose. “La hazaña de Proust fue convertir el parloteo en método. Hacer del microcosmos un macrocosmos.” Sin duda, la gran novela de Proust es en este aspecto tan eficaz y afortunada como lo ha sido siempre una buena conversación.

Pronto su compleja naturalidad tuvo para mí un efecto memorable: anuló las distancias que nos separaban: la de la edad y la de la fama. Casi me doblaba la edad —había nacido en Cárdenas, ciudad del interior de la Isla, en agosto de 1912, y yo en Santiago de Cuba, ciudad también del interior, en agosto del 35. Ambos teníamos un pasado provinciano y habíamos nacido los dos bajo el signo de Leo— y era, como ya dije, una celebridad literaria.

En parte esta celebridad, al igual que ocurre en el resto de los países latinoamericanos, estaba hecha de rumores, impresiones, falsedades y habladurías más que de un conocimiento auténtico de su obra. Como heraldo burlesco su fama de “pájaro de talento amargo” lo precedía en todas partes de la ciudad. Sus anécdotas y los efectos devastadores de su “lengua de víbora” eran más conocidos que sus admirables poemas y relatos. Él, con su manera de andar y su paraguas cerrado, resultaba un personaje de la ciudad. Pero su presencia y el caudal de rumores no despertaban interés ni curiosidad intelectuales. Pocos sentían la necesidad de leer la obra de ese personaje. Por el contrario y en un solo sentido despertaban —exclusivamente— el afán de conocer, para repetirlos a continuación, nuevas anécdotas y chascarrillos de y sobre su persona. Por supuesto Piñera gustaba de alentar los rumores. Los divulgaba e incluso propiciaba. Él mismo se convertía en sujeto del anecdotario. Cada cosa que su lengua acerada decía era repetida por decenas de lenguas, aumentada o empobrecida. Y nunca ignoró las consecuencias de su decir.

Sin embargo, pese a esto o tal vez por esto mismo, en su trato con los escritores jóvenes, a quienes había elegido como amigos, prescindía tanto de su edad como de su celebridad equívoca. Trataba a los jóvenes y desconocidos de igual a igual. Tal renuncia era algo que me complacía y acercaba a él. O mejor, nos acercaba. Con él se podía hablar de todo. Hacer un chiste obsceno, gárrulo, descuidarse, no posar de intelectual, discutir hasta el delirio, contar deliciosas trivialidades que disfrutaba tanto quien en una época de su juventud se denominó “el banalizador”, o filosofar de lo lindo, recomponiendo el mundo.

Si me complacía esta manera de tratarme, el ímpetu y la fructífera insolencia de los jóvenes a él lo complacían, y usando un mecanismo reversivo, típicamente piñeriano, se podría afirmar que la frescura de la carne y la sangre juveniles se incorporaban como por ensalmo a su propia sangre y a su propia carne.

De su parte conservó, pese al sedentario trabajo intelectual, la elasticidad, el paso rápido, la cabeza erguida, la delgadez y la perenne disposición. El tener cosas no entraba en el ámbito de sus preocupaciones. El no tener ni

aspirar a tener eran, en rigor, una estrategia: prefirió limitarse con el fin de conservar su libertad personal. Tener implicaba, a la larga, comprometerse, transigir con las formas sociales de pago, y él se negaba a abonar las cuotas de compromiso. Ante cualquier tipo de compromiso que coartara su libertad de escritor escogió la fuga. Huir era su palabra de orden. La que da Electra Garrigó a su hermano Orestes, la de partir abandonándolo todo con la partida. Sus formas de huir, variadas y constantes, constituían sus maniobras cotidianas.

Si aborrecía la práctica del deporte se bañaba en el mar, y sus caminatas resultaban verdaderas calistenias. Hasta la muerte ejerció dos partes de su cuerpo. Una de ellas el sexo, y la otra la mente. Se acostaba dos o tres veces por semana con uno de sus “puntos fijos”, a los que pagaba menudas cantidades de dinero. A esto lo llamaba “sexuar”. Pagar era otra manera de defender su libertad, en este caso la sentimental. Pagar a sus “puntos fijos” no lo comprometía ni ligaba sentimentalmente: era como pagar un servicio.

Si a esta función de su cuerpo la denominaba “sexuar”, a la otra hubiera podido denominarla “mentalizar”. Su fantasía de artista no cesó de provocar las combinaciones del lenguaje, de esperar y oír sus respuestas. A su capacidad de trabajo sumaba su curiosidad intelectual. La avidez de su mente fue implacable. Y se mantuvo, además, al tanto de lo nuevo, de lo que estaba, según solía decir, “en el candelera”.

Como alguien en quien la imaginación era una facultad preponderante, su amistad resultaba difícil, erizada de dificultades e inesperadas reacciones. Tenía días espléndidos y días borrascosos. O con tempestades en un vaso de agua. Quisquilloso y susceptible, se mostraba capaz de romper en un arrebato cualquier amistad, reciente o antigua.

Sus arrebatos se distinguían por una peculiaridad: transcurrían en silencio. Aunque parezca incongruente, domaba el fuego de sus pasiones. (Y la amistad se contaba entre ellas. Sin duda no era la diosa suprema de su panteón privado, pero tenía su altar y se le ofrecían libaciones. La diosa suprema era la literatura.) Una entonación irónica vibraba en cada una de sus opiniones. Los escapes incontrolados, vehemencias, dosis elevadas de sentimentalidad, las juzgaba de “mal tono”. Temió siempre el ridículo, y se vanagloriaba de estar de regreso en todo. Como el protagonista de *Pequeñas maniobras*, disimulaba. De su boca no brotaba reproche o reclamo, y semejante al Sebastián de la novela, iniciaba entonces sus silenciosas maniobras.

Tomada la decisión de romper la comunicaba al implicado mediante hechos. Al igual que Electra Garrigó, también hablaba nada más que por hechos. Suspendía las visitas, dejaba de llamar por teléfono, se apartaba en los encuentros casuales y se mantenía distante, evitando, parecido a un estratega militar, coincidir, pasar cerca o que se le aproximaran de repente. Caminaba como por un campo minado. Mantenía un rictus despreciativo en los labios y con la mano se cubría los ojos ofendidos. Si el implicado (ahora excluido) llegaba a una reunión de amigos comunes, se marchaba de inmediato y del modo más evidente. Cuando éste preguntaba, “¿qué le pasa a Virgilio?”, los demás no decían nada. Estaban advertidos de no dar información acerca de lo ocurrido, aunque todos lo supieran.

Naturalmente cuando el otro empezaba a mostrarse inquieto, las silentes maniobras piñerianas comenzaban a dar resultados tangibles. El amigo rechazado iniciaba las pesquisas de rigor. Como nadie le decía nada, se veía precisado a preguntar al propio ofendido. Virgilio era metódico y habitual en sus relaciones lo mismo que en sus disgustos y peleas, y el amigo percibía, ante sus mudas maniobras oblicuas, que debía acercarse, insistir, pedirle excusas o dar explicaciones, aunque ignorara, como solía ocurrir con frecuencia, el motivo de la exclusión. El momento en que el implicado lo hacía era el esperado por Piñera, incluso con ansiedad, para desatar su lengua en reconvenciones, malevolencias e inesperadas peticiones de principios. Hablaba de traiciones y deslealtades. Y se tomaba, él que sabía burlarse de sí mismo, en un personaje de tragedia. Sin duda, en el transcurso de las maniobras, su imaginación, espoleada por su propia voluntad, había acrecentado los motivos reales del rompimiento, motivos generalmente nimios, y las paces se volvían poco menos que impracticables. Es frecuente que en sus narraciones ocurra algo semejante: un hecho trivial o en apariencia trivial,

sometido a la saturación de la imaginación o del razonamiento imaginativo, genera algo inesperadamente monstruoso y en verdad trágico. Lo trivial, el hecho menor, sin significado aparente, era una condición trágica de su existencia, tanto como lo fantástico una dimensión más de lo real.

Las paces venían con los días, calmado el furor. Conversador y tipo expansivo, no podía mantener fuera de su círculo a un interlocutor por mucho tiempo. Y en rigor, no fue una naturaleza rencorosa. Volvía a recuperar al amigo extraviado, porque en el fondo igualmente aspiraba a ser recuperado como amigo.

Piñera tenía otros motivos para huir. Motivos secundarios y de intensidad menor en los que la persona se halla menos implicada (o comprometida) que en la amistad. Algunos escritores y sobre todo ciertos periodistas eran para él auténticas “bestias negras” de la vida cultural habanera. Encontrarse con ellos, aunque fuera desde lejos y a una distancia prudente, le producía erupciones imaginarias en la piel. Comenzaba a rascarse y emprendía la huida. Para prevenir estos posibles encuentros, como quien ha recibido aviso de atentado o secuestro inminente, andaba siempre advertido del peligro. Apenas asomaban, comenzaba los preparativos para la fuga. Ahora, más teatral y desenfadada que las que ponía en práctica al tratarse de un amigo excluido — momentáneamente— de su intimidad. No podía ver ni saludar, y menos sentirse obligado, por algún error de su estrategia, a dar la mano a alguna de estas bestias negras. Parecían las bestias negras contaminar con su aliento mefítico el aire que respiraba. Fingía ahogarse y se tocaba el pecho. Agitaba los pies como queriendo echar a correr. Era capaz de gritar, “¡Aire, aire!” Si alguna bestia negra se sentaba a su lado, por descuido de la propia bestia o porque la bestia ignorara su condición de bestia, Piñera saltaba del asiento dándose a la fuga. Como nunca iba solo a los teatros, exposiciones o conferencias, conminaba a su acompañante a abandonar de inmediato el lugar con un “vámonos” que no admitía dilación. Si yo era quien lo acompañaba y no me dejaba gobernar por sus impulsos me acusaba de tener un estómago de hierro cuando él, por el contrario, tenía el vómito detrás de los dientes.

Entre estas bestias negras se encontraban algunas bestias heridas.

Si Piñera tuvo el don de saber admirar —ejemplo de ello fue su laberíntica relación con Lezama—, tuvo al mismo tiempo el de saber criticar lo que admiraba. Ninguno de estos dones resulta muy habitual en nuestra vida literaria. (Aquí cabría citar los efectos de lo que Unamuno llamó “la envidia española”.) Piñera practicaba el método de completar las cosas. Al lado de lo sublime descubría lo grotesco. Admiraba y, mientras más lo hacía, más se preocupaba en advertir los peligros que amenazaban lo admirado. Parecía, en verdad, cuidar el objeto, la obra o el futuro del autor admirado. “Crítico tajante —lo califica Cintio Vitier—, de indiscutible sagacidad.” Muchas de estas críticas, escritas o habladas, le granjearon la animadversión de escritores, directores, actores de teatro, periodistas, y del mismo Cintio Vitier. En La Habana su lengua era odiada por temida. Como puede comprobarse en *“Terribilia meditans”*, llevado por este su peculiar modo de admiración supo ver y enjuiciar pronto el proceso y los peligros de su generación. Enemigo de la gazmoñería, los bombos mutuos y la falsedad, escribía —tajantemente— su opinión, dentro de un ambiente cuasi provinciano, sin hacer concesiones ni dulcificar. “Sin eufemismos”, solía decir, matizando su lenguaje con un término que recordaba sus largas estancias en Buenos Aires.

En el ejercicio de la escritura, como manifestación de la libertad personal, fue insobornable e inflexible. Constituía su ética de escritor. Cuando no escribía artículos o éstos no podían publicarse, enviaba cartas privadas por correo a sus destinatarios. Se han conservado varias de estas cartas. En una de ellas juzga severamente la conducta de Gastón Baquero, uno de sus amigos más estimados, cuando abandonó la poesía y se dedicó al periodismo. Para Virgilio Piñera el periodismo figuraba, como luego para Cyril Connolly, entre “los enemigos de la promesa”.

* * *

Después de nuestro primer encuentro en la casa de Rodríguez Feo, cuando comenzamos a acercarnos y él dejó de viajar a Buenos Aires quedándose definitivamente a vivir en La Habana, nuestra amistad se intensificó, hasta el punto de la convivencia. Yo me alojé varios meses en su casa de Guanabo a mi regreso de Nueva York, cuando me quedé también definitivamente a vivir en La Habana. Trabajábamos en *Lunes de Revolución*, almorzábamos juntos, escribíamos a la misma hora, cada uno encerrado en su cuarto, temprano en la mañana. Cuando paraba un momento mi máquina de escribir escuchaba sonar la suya, y a él le ocurriría lo mismo. En las pausas del trabajo salíamos a la galería de cristales y nos sentábamos a conversar. Tomábamos café y él se fumaba un cigarro. Hacíamos de repente un silencio en la conversación, abandonábamos mudos, casi fantasmales, los asientos y desaparecíamos de nuevo, como si alguien nos hubiera llamado desde nuestros cuartos. Al rato volvía el tecleo de las máquinas.

Al mediodía nos bañábamos en la playa y algunas tardes íbamos a la ciudad para reunimos con el equipo de *Lunes*. Comíamos después en restaurantes, en casa de Cabrera Infante o de Rodríguez Feo, asistíamos a funciones de teatro o nos sentábamos en los parques. Antes de las doce regresábamos a Guanabo. No le agradaba trasnochar. Sólo algunos miércoles consentía en quedarse hasta la madrugada. Era el día en que se componía el magazine y me gustaba ayudar en la revisión de las pruebas de imprenta. A la una o dos de la mañana Virgilio se iba, y yo me quedaba hasta el amanecer. Por debajo de la puerta de su cuarto, al regresar a Guanabo, tiraba un ejemplar del *Lunes* recién impreso, olorosa aún la tinta.

Hablando de su relación con Esteban de La Boétie, asevera Montaigne que la amistad “aliméntase por la comunicación”, lo que significa que el amigo busca al amigo, y que la amistad al practicarse aumenta y se perfecciona. Como se trata de una ligazón espiritual no se sacia con la práctica —lo que ocurre con el amor, que en Montaigne es, inexacta y sorprendentemente, sólo una relación corporal—, sino que el alma del amigo se adiestra y adquiere “mayor finura” mientras más la practica. Pero pienso que la comunicación que alimenta la amistad no reside —exclusivamente— en la confianza, aunque esta dimensión resulte imprescindible y defina su calidad, sino además en otras formas diversas de la comunicación humana. Mucho conversábamos Virgilio y yo. Nos leíamos los artículos que entregaríamos en *Lunes*, a menudo sin terminar. Nos contábamos nuestros sueños, el de los ojos cerrados y el de los ojos abiertos: proyectos para el futuro, planes de obras por escribir... Pero también, lo que me parece decisivo en una amistad, realizábamos actividades juntos. Nos acompañábamos. Esta comunión espiritual y de lugares al unísono, el hecho de compartir ambos —digo, por ejemplo, una representación teatral o cinematográfica—, ligaba nuestras existencias mediante la participación. Compartir — como lo indica el prefijo— constituye una de las posibilidades de la relación amistosa. La comunicación espiritual, aludida por Montaigne, se complicaba con el conocimiento recíproco de nuestras familias, de otros amigos, de los amantes o de las aventuras sexuales, incluso de las habitaciones en que vivíamos o habíamos vivido. Yo conocí a sus padres y a sus hermanos, y Piñera conoció a mi hermana. Mis padres ya habían muerto. Cada uno iba trazando una especie de mapa de la época anterior a la amistad, un mapa que incluía personas, lugares y hasta objetos, mediante los cuales el amigo podía reactualizar el pasado al recorrerlo. A medida que la amistad se practica, para usar el término de Montaigne, requiere conocer los sitios que marcaron la existencia del amigo y que a su vez lo marcaron. Visitar su casa, estar en la habitación en que escribe y sentarnos en el lugar donde se sienta, forman parte de los hechos que más nos impresionan y pueden comunicarnos con el misterio perenne de los demás: a la manera singular que tienen las cosas de hacerlo, cuando han convivido con una persona, sin palabras, mediante la sola presencia imantada y una peculiar contaminación de su dueño. Visitar la casa, no es como verse en el café ni en el parque. Recuerdo que, por ejemplo, Julio Cortázar, de quien fui amigo, me reprochó una vez en París, oyendo música en su apartamento, que en La Habana nunca lo había invitado a mi casa. No solamente visité la de Piñera, las dos que en su vida la pobreza le permitió tener, aunque alquiladas —la renta de la segunda la pagaba con su salario de la Editorial Nacional—, me alojé en una por varios meses y me

mudé de ella cuando el trabajo de director de la revista *Casa*, unido al de *Lunes*, me impidieron residir en un lugar apartado de la ciudad. Entonces la relación cambió: era él quien visitaba los mediodías mi apartamento y dormía la siesta en mi cama, con todas las ventanas y puertas cerradas, pues sentía un enorme miedo ante la indefensión que genera estar dormido.

Era una dicha habitar la casa de Guanabo. Aunque parecía más grande, en realidad era pequeña. Tenía una sala, dos habitaciones, un comedor al fondo, un patio con su fuente de azulejos y un garaje al lado del patio. Arriba había un cuarto espacioso. Pero el propietario, y aquí comienza el juego de apariencias, le adosó a la construcción original una espléndida galería de madera y cristales pintada de azul que se extendía desde el frente, por todo un costado, y terminaba en el comedor. Así adquirió la casa una presencia de grandeza aparente. Un jardín con adelfas, eucaliptos, y un pozo seco adornado con pedacitos de azulejos de colores rodeaban la galería. Un aguacatero señoreaba el jardín y con sus frutos nuestra mesa en los almuerzos. Como los personajes de sus piezas teatrales y sus relatos, la casa que escogió para alquilar estaba también enmascarada y escondía una doble identidad.

Varios años después, muerto Virgilio, volví una tarde a Guanabo. Me bajé de la guagua en la rotonda de la entrada y eché a andar. Quería ver otra vez la casa en la que nuestra amistad definitivamente se anudó y donde tuvimos una porción de la felicidad que la vida puede ofrecer. Pero me propuse ir despacio, deteniéndome en los lugares que frecuentábamos. Me senté en el parquecito, entré en la farmacia, me detuve a mirar el carrusel en el parque de diversiones. El expendio de pollo frito estaba cerrado y nada se vendía ya en él. Demoraba naturalmente el encuentro. Sentía el goce singular del que espera y retiene sus emociones.

La realidad destruyó parte de ese goce: tuve que recorrer varias veces la calle buscando en vano la casa. Al fin la reconocí. La galena no estaba ya. Ni siquiera duraban los mosaicos del piso. Comida por el comején la madera, el dueño mandó derribar lo que quedaba de ella. Con esto la casa aparecía diminuta, reducida: se volvía, quizá con la dimensión que le otorgaba el presente, completamente real. Crucé la calle y me alejé. La casa era otra y mi vida otra vida. Sentí entonces esa extraña experiencia exclusiva del hombre: saber que se tiene un pasado.

Sobre el Autor

Es poco frecuente en la literatura cubana la narración de las peripecias de la amistad entre escritores. El presente ensayo, mediante una conmovida evocación, muestra tal singularidad y entrega a la historia de la cultura nacional un importante documento. En él se combinan con destreza la anécdota reveladora con la crítica literaria, dentro de una estructura abierta. A esta segunda edición se han adicionado nuevas páginas.

Antón Arrufat (Santiago de Cuba, 1935), Obra poética: *En claro*, 1962; *Repaso final*, 1963; *Escrito en las puertas*, 1968; *La huella en la arena*, 1986; *Lirios sobre un fondo de espadas*, 1995 y *El viejo carpintero*, 1999. En 1984 publicó su primera novela *La caja está cerrada* y obtuvo el Premio Alejo Carpentier en 1999 por su segunda novela *La noche del Aguafiestas*. En el año 2000 fue distinguido con el Premio Nacional de Literatura.

Notas a pie de página

¹ “Nacimiento de una novela”, *Revista Iberoamericana*, no. 154, University of Pittsburgh, 1991.

² Samuel Feijóo en una serie de artículos publicados en el periódico *El Mundo* en el año clave de 1965, fue de los primeros en reclamar y exigir la erradicación (“higiene social”) de los artistas homosexuales, representantes de un “vicio abominable”, de “uno de los más nefandos y funestos legados del capitalismo”. “La literatura verdadera no es ni será jamás escrita por sodomitas”, afirmaba este ilustre poeta, discípulo de Walt Whitman y admirador de

Creado por AVS Document Converter

www.avs4you.com