

OBRAS CITADAS

- Cortázar, Julio. "Para llegar a Lezama Lima". *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo 2. México: Siglo XXI Editores, 1967. Impreso.
- . *Cartas 1964-1968*. Ed. Aurora Bernárdez. Tomo 2. Buenos Aires: Alfaguara, 2000. Impreso.
- Díaz, Gloria del Carmen. "José Lezama Lima's *Paradiso*: Knowledge and the Labyrinth". Diss. The University of Texas at Austin, 2008. Impreso.
- Joyce, James. *Retrato del artista adolescente. Prólogo y traducción revisada de Edmundo Desnoes*. La Habana: Editorial Nacional, 1964. Impreso.
- Lezama Lima, José, Roberto Fernández Retamar y Ana María Simo. "Discusión sobre *Rayuela*". *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968. 7-82. Impreso.
- Lezama Lima, José. "Cortázar, o el comienzo de la otra novela". *Las eras imaginarias*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971: 149-172. Impreso.

Piñera epistolar: algunos puntos sobre las íes

Jesús Jambrina

Viterbo University

Antón Arrufat ha escrito que cuando Piñera no podía publicar sus artículos, los convertía en cartas privadas que enviaba a sus destinatarios ("Prólogo" 37). Ciertamente, el temperamento "artístico" de Piñera no le permitía aceptar, en su opinión, la más mínima de las "capitulaciones", viniesen de donde viniesen (Espinosa 90). Esta actitud será una de las constantes en la correspondencia que estaré comentando, producida en lo que pudiera considerarse el período de formación de Virgilio Piñera (1912-1979) como escritor. Comportamiento ético que, como testimonia el propio Arrufat, el autor de "Ballagas en persona" (1955) practicaba lo mismo en su crítica literaria que en su trato cotidiano.

Por otra parte, refiriéndose a la escritura autobiográfica del siglo xx en América Latina, Silvia Molloy, en su "The Autobiographical Narrative", ha señalado que mientras el "yo" dejó de ser una sinécdoque para el país, pudo serlo para un grupo, una comunidad, o un género (sexual) (462). En su autobiografía, Piñera se relaciona a sí mismo más que con su país del que no reconoció más que frustración al momento de redactar sus memorias, con aquellas que llamó sus tres gorgonas existenciales: la pobreza, el arte y la homosexualidad.¹ En las cartas enviadas a estos escritores, "el arte" es la mayor preocupación y en ellas el "yo" piñeriano se potencia radicalmente.

Las misivas en cuestión fueron dirigidas a Jorge Mañach, Gastón Baquero y José Lezama Lima.² Los años cuarenta fueron los del desp(li)egue intelectual de Virgilio Piñera y el período de consolidación del grupo *Orígenes* luego de un breve distanciamiento.³ En los setenta, según el testimonio de uno de sus amigos, Piñera llamó aquella época una "olla de grillos" (Ibáñez, "Virgilio no es pasado, es presente . . ." 78), mientras que en uno de los intercambios con su hermana Luisa Joaquina a finales de los cuarenta, durante su primera estancia en Argentina, se alegra de haberse alejado, entre otras cosas, de las

“intriguitas” del paisaje habanero (Cartas entre Virgilio Piñera y Luisa Joaquina 93).

Me interesa explorar qué hay detrás de estas frases piñerianas, seguramente *superficiales*, pero no por ello, no menos significativas. María Zambrano le escribió al propio Piñera:

El pensamiento parece romper el silencio por completo, es una revelación con límites precisos que nos hace despertar enteramente; el pensamiento, la Filosofía es resolverse a despertar por completo, a estar horrorosamente despiertos en este mundo, en la superficie de este mundo, y donde quiera que llegue la Filosofía lo convierte en superficie, Ortega ha dicho que el pensamiento es afán de superficialidad (Cartas entre Virgilio Piñera y María Zambrano 85).

La superficialidad, entendida en los términos de Zambrano vía Ortega y Gasset, irá ganando, especialmente después de 1959, un lugar prominente en la correspondencia del autor y, sin dudas, ocupa un lugar destacado en sus textos poéticos, dramáticos y de ficción.

En muchos sentidos, la década del cuarenta es un momento de reacomodo ideológico a nivel nacional. Firmada la nueva constitución, el espectro político reorganiza sus tareas dando paso a una lucha feroz y (en la mayoría de los casos) deshonesto por el Poder. El propio Piñera se refirió de la siguiente manera a cómo algunos escritores asumieron ese momento histórico: “Nuestra generación se caracterizó por un total desapego de la política. Nos pusimos a la defensiva”. Continúa: “Depositamos nuestra fe en realidades tales como la Literatura, lo Bello, lo Noble, lo Bueno, que por una rara paradoja era, al mismo tiempo, tan solo abstracciones”. Y concluye: “Huyendo de la literatura panfletaria [. . .], fundamentábamos nuestra protesta en una literatura que llamaría, forzando un tanto el término, ‘abstraída’, es decir una literatura que eludía los primeros planos de la realidad para darla pasada por un tamiz diez veces más fino” (Citado por Pérez León 52-53).

En los cuarenta, en plena sintonía con la tradición vanguardista, que entonces vivía una segunda era a nivel mundial,⁴ Piñera ataca no sólo lo ya establecido, en el caso de Mañach, sino lo que consideró en vías de establecerse, en el caso de Gastón Baquero, así como “la dialéctica del burgués bien alimentado”, mención a José Rodríguez Feo en una de las cartas a Lezama. La correspondencia, por su carácter

personal, y en cierto sentido con menos uso de la retórica propiamente ensayística, ilustra mejor este tipo de preocupación.

A diferencia de lo que sucederá después del triunfo de la revolución cubana cuando entre el remitente y el destinatario se interpone el Estado, en estas cartas se interpone sólo la responsabilidad ética de su autor, posesionado de un ideal específico. La ética del grupo imaginado por Piñera (los escritores), se articula en función de la literatura entendida como tótem o deidad. En ese sentido, la batalla de nuestro autor, iniciada por los modernistas a finales del siglo XIX, buscaba establecer una autonomía ideológica capaz de elaborar su propio discurso al margen de la retórica política del momento identificada, luego de la frustración revolucionaria del 33, con los desmanes estructurales del país.

En diciembre de 1942, Mañach le escribe a Piñera:

Lo he leído (se refiere a la revista *Poeta*) y me ha gustado a pesar de su reticencia polémica un poco menuda, a pesar de su cuarzo y de su niebla. Aparte de logros más sustantivos, le celebro la impaciencia, porque sin ésta no se llega a aquella. Esa impaciencia, esa violación de rutinas, la trajimos nosotros (la generación del 25) no lo olviden: nosotros, los que ya somos *viejos* para ustedes, como ustedes lo serán para los de mañana. Y debo confesarle que a veces me asusto un poco de mi propia herencia. Quisiera tener tiempo para escribir un ensayo un poco escandaloso al que ustedes, naturalmente, no le harían ningún caso sobre “Lo poético irresponsable”. (Espinosa 89)

Piñera le responde el 27 del mismo mes y año:

Quiero decir que yo envié *Poeta* al Mañach de la *Revista de Avance*,⁵ pero el envío me fue respondido por el Mañach de próximo ingreso en la Academia de Artes y Letras. Y como la existencia de este personaje último exige necesariamente la muerte del primero, me pregunto melancólicamente, si el destino del *homme de lettres* en Cuba sea el de sucesivas metamorfosis hacia un espécimen de simetría cada vez más opuesta a la de este puro hombre de letras. Porque es indudable que existe una profunda disociación entre aquella declaración contenida en el número inicial de la *Revista de Avance* y el juicio que Usted ahora comporta sobre la declaración hecha en *Poeta*. Poseo la seguridad de que ese fallecido personaje no se habría escandalizado o asustado con la lectura de “Al levar el Ancla” o con la “Terribilia Meditans”; y entre otras razones

fundamentales porque no “llevaría en su bagaje la bandera blanca de las capitulaciones”. [. . .] Sí, Usted “se asusta a veces un poco de su propia herencia [. . .]” Pero Mañach, es que en materia de sustos, de terrores la de nosotros tiene sobrados fundamentos para asustarse ante la franca capitulación de la generación anterior. Y sabe Usted que no hay cosa más difícil para una nueva generación que toparse con que la precedente ha capitulado. Y a nosotros, de quienes se dice que somos erizados puercoespines, supercríticos de todo ha tocado representar ese difícil papel de la rebeldía; del espíritu metódico y de intransigencia en un medio, que después de la pseudo revolución machadista, solo quería el pesebre y el conformismo en todos los órdenes y en todas las esferas. (Espinosa 90)

El fragmento anterior enjuicia a la generación vanguardista, que en ese momento estaba siendo sustituida por su propia generación a la que llamó del 36, reunida en torno a las revistas *Verbum* y *Espuela de Plata*, ambas fomentadas por José Lezama Lima. En su citado *Terribilia Meditans*, especie de Manifiesto literario, Piñera también valora el trabajo de este último grupo de escritores, poetas en su mayoría. De acuerdo con el autor de *Las Furias* (1941), sus colegas habían comenzado “el irritante proceso masticativo. O sea, la mortal operación de repetirnos” (Piñera, *Terribilia Meditans* II, 172). Sin embargo, en opinión de Piñera, el proceso creativo no debía terminar en eso: hacía falta una patada de elefante: demostrar que “solo es posible la cordura por la demencia o la suma por la división” (Piñera, *Terribilia Meditans* I, 171). Para él, según lo plantea a nivel privado en estas cartas, no solo había capitulado Mañach, sino que estaban en vía de hacerlo Lezama y Baquero a quienes una y otra vez advertirá de lo que consideraba sus pasos en esa dirección.

Dos ejemplos ilustrativos en esa dirección son las misivas de Piñera a Gastón Baquero, a propósito de sus “triumfos” como periodista. La primera del 4 de agosto del 43⁶ y la segunda en febrero del 44,⁷ que citaré *in extenso* por la elocuencia de sus palabras:

¿Cómo escribir a un personaje muerto? ¿Cómo moverle? ¿Cómo interrogarle? Por la prensa supe de tu muerte. El periódico *Información* rezaba: “El Premio Justo de Lara adjudicado a Gastón Baquero, etc. etc.” La noticia no me tomó de sorpresa: ya se rumoraba días antes la gravedad de tu estado, consecuencia fatal de un terrible mal contraído meses atrás.

Y es una muerte más pavorosa que todas las muertes, por razón del corto número que somos contra el largo número “que está”. El momento cubano es terrible en todos los órdenes. Cada día la conspiración contra la inteligencia gana nuevas posiciones; cada día sus conspiradores ganan un neófito más. El ganador de hoy eres tú. El de ayer fue Justo Rodríguez Santos.⁸ ¿A quién le tocará mañana? Y recuerda que esta gente no concede nada gratuitamente; que tampoco se es ganador de un Justo de Lara, o de cualquier sucedáneo, impunemente. No quiero decir que hayas tenido que pactar para que te lo confiriesen: ningún periodista de Cuba te podría ganar, como se dice, en buena lid ese galardón. Sino que tu entrada al mundo de las concesiones, de los paños calientes, de las aguas mansas te hizo criatura amorosa de toda esa ralea intelectual. Hoy ya eres el periodista Gastón Baquero, premio Justo de Lara; que asiste a banquetes Martianos a Pinar del Río para hacer el panegírico de Mañach; que forma en la ronda de la mascarada martiana para aplaudir la idea de una que se dice escritora mexicana. Y así por este camino. Claro que otro no tan rosado como éste era, por ejemplo, el de *Espuela de Plata* o el de *Clavileño*,⁹ jamás ninguno de los señores que ahora te premian hubiesen premiado por un ensayo como el titulado “Los enemigos del poeta”. Las razones son obvias. Ha sido necesario que descendieses hasta Varona para ser comprendido y estimado. Se comienza a tener perros de lujos. (Espinosa 95-96)

Un repaso a las ideas de esta carta, a la luz de lo que posteriormente publicó Piñera, también nos permite fijar no sólo la consistencia conceptual de las opiniones del autor sino la sistematicidad iconoclasta de su obra. Escojamos por ejemplo la metáfora de la muerte. En su carta previa, Piñera habla de enterramiento: la entrada de Baquero al periodismo supuestamente significaba su muerte como poeta en tanto dejará de rumiar sus pensamientos y estará obligado a sentarse a la máquina a producir sin elaborar sus escritos. La recurrencia mortuoria como metáfora de lo trágico tiene un momento de esplendor piñeriano en su *Autobiografía* cuando relaciona miseria y ciudad:

Francamente, sigo considerando a La Habana como un gran sepulcro. Un vasto sepulcro dividido a su vez, en sepulcros más pequeños. Pero aclaro enseguida que tal impresión sepulcral no tiene nada que ver con la arquitectura de la ciudad; tampoco nace dicha impresión de esas típicas sensaciones de aplastamiento propias de las grandes ciudades. La Habana, por el contrario es una ciudad grande pero nunca una gran ciudad. [. . .] Si yo digo que la ciudad me sigue

pareciendo un vasto sepulcro se debe pura y simplemente a una contingencia privada y personal: me refiero a la miseria. Así; como el Vía Crucis de la Pasión tiene sus Estaciones, así también tengo yo por la ciudad señalada mis tumbas, partes de ese vasto sepulcro, y en el correr de los años y tras la vuelta de algunos pasados en el extranjero no he logrado que esa impresión desaparezca, o, al menos, se atenúe [. . .]. (Piñera, "La vida tal cual" 25-26)

Piñera se piensa conectado intensamente al espacio cultural. Se integra a él de manera obsesiva. Lo mismo sucede con algunos de los personajes de sus relatos. Pensemos en el Sebastián de *Pequeñas maniobras* (1961), escapando de sí mismo entre las calles de la ciudad. No se trata de la crítica a la Modernidad que hace Julián del Casal en su famosa referencia al "impuro amor de las ciudades", sino de la ubicación del sujeto en ella.¹⁰ Si a nivel físico la pobreza enfría la sensación, a nivel intelectual la obediencia mata al sujeto como miembro de una comunidad imaginada en la cual él tendría una tarea concreta que cumplir.¹¹

En cada una de las cartas comentadas, Piñera busca erigir la figura del escritor como un sujeto capaz de articular una diferencia real en relación al medio social en el que se desenvuelve. Cuando el escritor cede en su capacidad expresiva, el sentido burgués se afianza y la transformación queda pospuesta. Piñera no era un ingenuo ideológico, como lo demuestran sus constantes referencias a la situación cubana. Sin dudas, se ubica a la izquierda del espectro político lo que seguramente lo hizo apoyar a la Revolución en sus inicios y por lo cual, presuntamente, se alejó de ella en la medida en que esta se endureció ideológicamente y le impuso lo que él llamó muerte civil.¹²

Por otra parte, si bien es cierto que de una carta como la remitida a Baquero puede colegirse la indisposición de Piñera contra el periodismo como género literario, no considero que en la práctica del autor haya sido completamente así. Ya en los años cuarenta, Piñera colaboraba con algunas publicaciones seriadas como fue el caso del periódico *Hoy*, órgano del Partido Comunista. Durante los cincuenta lo intentará en la revista *Bohemia*, a través de Guillermo Cabrera Infante, y por último, como es sabido, practicará el periodismo cultural en las páginas de *Lunes de Revolución* (1959- 1961), donde puede considerarse que fue un crítico estrella.

De lo que trata aquí la conceptualización piñeriana es del abandono de una actitud creativa frente a la escritura y la entrada al mundo de las

concesiones políticas. De hecho, pocos años después, Gastón Baquero se convirtió en Jefe de redacción del *Diario de la Marina*, un periódico tradicionalmente conservador, al tiempo que dejaba de publicar poesía, labor que sólo recuperaría en su exilio madrileño con el libro *Memorial de un testigo* (1966). El valor que Piñera otorga a la condición de escritor no excluye ningún recurso expresivo, ya sea de género poesía, teatro, novelas, cuentos, ensayos, reseñas, artículos, como mediático, en particular revistas y periódicos también dio entrevistas radiales.

La escritura, su perpetuación, para decirlo con una palabra borgiana, fue asumida por Piñera como la forma más eficaz de intervenir en la realidad y su (auto) percepción como sujeto está vinculada directamente a ella y en ella se resuelve de manera radical. Eso explica, no sólo la temeridad que el autor demuestra frente a sus contemporáneos del grupo *Orígenes* sino su afán constante de utilizar la palabra escrita para delimitar los límites de su acción cotidiana. Luego la crítica al Baquero-periodista puede interpretarse, no como demérito del periodismo —el propio Piñera hacía periodismo cultural—, sino de un tipo específico de periodismo que exige de su practicante el fin del acto creativo y, pudiera decirse, de servicio social.

La carta que sigue fue dirigida a los "Sres. Editores de *Orígenes*", José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. La relaciones personales entre los tres escritores tuvieron periodos de franca colaboración así como de serios distanciamientos. No sólo de Piñera con Lezama y Rodríguez-Feo, sino de estos últimos entre sí. Lezama murió enemistado con Piñera y éste a su vez con Rodríguez Feo. Aunque, por una parte, los tres compartían idénticas orientaciones (homo)sexuales, por otra pertenecían a clases sociales diferentes, con formaciones intelectuales distintas y en general con subjetividades muy diversas que hacían más frágil el equilibrio entre ellos.

La carta en cuestión circula en el ámbito de un proceso que alcanzaría su definición mejor doce años después, cuando *Orígenes* termina a causa de un desacuerdo editorial entre Lezama y Rodríguez-Feo. Posterior a la correspondencia que citaré, el autor de "El país del arte" (1947) escribió otra donde da cuenta de "doradas postergaciones" acerca de la publicación de algunos de sus poemas y en las cuales estuvieron involucrados los editores:

Si *Orígenes* se produce a base de movimientos tácticos, de estériles miniserries (Rodríguez Feo echando todo por la borda a fin de que su

nombre quede immortalizado por gracia de *A Word with Rodríguez Feo*¹³ no me importa. Usted dice que Usted es el gran cocinero intelectual de *Orígenes* y que los ingredientes que allí se cuecen (simplezas, tonterías, boberías) entran al fuego sólo después de sus labios decir que sí [sic]. Pero parece que no es así tan absolutamente cuando el joven Feo tiene el poder por su dinero de darse el lujo de publicar *A Word with Rodríguez Feo*, dejándolo a Usted en ridículo, que se acercó a Natalio Galán, una noche, humildemente a pedirle mi colaboración para este número extraordinario de *Orígenes* y que le diera todas las seguridades de que iban mis poemas a ser publicados en dicho número. (Ibáñez-Gómez, *Archivos*, 19 marzo 1945).

En 1944, Lezama fungía como el líder de una comunidad de nuevos escritores en ascenso que en aquella fecha ya poseían un proyecto a largo plazo con el cual Piñera no se sentía a gusto. Rodríguez Feo, con solvencia económica suficiente como para financiar la revista, buscaba insertar a su vez su propia visión de la literatura, no menos elitista que la de Lezama, pero sí de referencias culturales menos comunes a los intereses origenistas. Sin embargo, las tensiones entre Piñera y los "Srs. editores" estaban más allá de la presentación o no en la revista de un texto del primero.

La crítica literaria ha considerado tradicionalmente a Virgilio Piñera como miembro de *Orígenes*, pero lo cierto es que el propio escritor, en marzo de 1945, fecha en que redactó la cita anterior, no se consideraba a sí mismo parte de dicho grupo "*entre Ustedes, entre lo que forma y se llama Orígenes*", escribió, y en rigor, si bien en un período inicial mantuvo lazos amistosos con ellos, con el tiempo las diferencias, estimuladas siempre desde el debate literario, crecieron a niveles irreconciliables, especialmente en el caso de Cintio Vitier.¹⁴

Los argumentos de la carta siguiente a los "Sres. editores de *Orígenes*", del 19 de mayo de 1944, complementan a nivel privado algunas de las ideas que, en el foro público, entiéndase en su ensayo "*Terribilia Meditans*" (1942) (Piñera, *Terribilia Meditans* I y II), Piñera había planteado con respecto a las tareas de su generación:

Yo no tengo que precisar mucho que *Orígenes* es la descendencia de una genealogía ya ilustre *Verbum, Espuela de Plata, Nadie Parecía*. Llega en un momento crítico de nuestras letras: de una parte los *farceur* que se conjuran para obsequiar a manos llenas los mortíferos confites de la cultura como liceo y crónica social (insisto

que existe una evidente conspiración contra la inteligencia), de la otra el estado de campana neumática, de vacío constante en que respiramos los que de un pueblo personificamos la creación artística. Si grande es el veneno del *farceur*, mayor es el vacío de la campana mortal. Sería ridículo, sin haber tenido el apogeo de una cultura pasar como los retóricos de una decadencia. Imposible a la altura a que estamos continuar con las soluciones de hace un lustro y medio; entonces ellas funcionaban; hoy no serían sino peso muerto. *Orígenes* tiene que superar ese delicuescente marbete (*morceaux choisis*) con que se adornan las culturas cuando, habiendo cumplido su fase dinámica entran a esa elegante pero estéril postura de la momia.

Yo quiero decir concretamente que *Orígenes* tiene que llenarse de realidad, y lo que es aún más importante y dramático: hacer real nuestra realidad. Para esto no se verá obligada a exhumar la teoría del siboneyismo o ponerse el divertido título de *El Cubano Libre*. Se puede llamar *Orígenes* y aún *Adamantino*, y darse al "juego de las decapitaciones" con tal que todo ello no caiga en sospecha de placentero nominalismo o inapresable *flatus voci*. Esta es la cuestión. Rigurosamente: ¿qué son y qué altura han alcanzado las letras cubanas de hoy? Habrá que reconocer con toda objetividad que no pasan del plano de lo retórico bien resuelto, de lo mimético mejor estructurado. Un europeo sin ruido me decía irónicamente que nosotros "éramos muy clásicos...". Lo decía después de leernos, y yo no pude responderle. Sabía muy bien que se estaba refiriendo muy claramente a nuestro horror sagrado al cambio; que se estaba refiriendo también a nuestra lasitud elegante que nos muestra en regodeo y regusto de dos o tres proposiciones que nos parecen incambiables, de imposible metamorfosis. Sabemos hoy muy concretamente que el procedimiento de *neckerinos* asignados son palancas vencidas que no impedirían en absoluto el desplome del edificio en ruinas. Quiero decir que se exige un cambio radical. Lo que funcionaba hace un lustro con *Espuela de Plata* hoy sería letra muerta; y precisamente, lo que más debe importar a *Orígenes* es el movimiento a fin de poder y sólo después mover la masa de sus lectores; evitar con suma inteligencia, con clara realidad que los sucesivos números de *Orígenes* sean lo que su primero, esto es, un imponente estatismo que nada sostiene. Recuérdese que sólo se podrá entrar al gabinete después de haber paseado anchamente la calle. Es molesto escuchar cuando nos dicen: "Advierta que *Doña Bárbara* o *The Grapes of Wrath* carecen de arte pero tienen fuerza", pero es igualmente molesto escuchar: "*Orígenes* tiene arte pero carece de fuerza. Y no pretendo establecer aquí con simplista dialéctica ese confuso dualismo que Ustedes tan bien han sabido arrojar por la

borda y desenmascarar a tiempo, sino que señalo un dramático problema americano que ya es muy hora de ponernos a resolver. Nosotros por no caer en la barbarie de esas obras citadas y de otras muchas de su misma genealogía, fuimos a dar, en cambio, en el peligroso mecanismo de la funda vacía, del estudio desolado. Un poco de regreso de esas islas y equilibraríamos una realidad hasta ahora expresada bárbaramente con lo que ya en nosotros es un suntuoso movimiento que se practica desde una facilidad que se ha velado mucho. (Ibáñez-Gómez, *Archivos*, 14 mayo 1944)

El punto de vista piñeriano desborda, en esta carta, el estilo retórico de un ensayo crítico para expresar de manera directa los puntos neurálgicos de su diferencia, básicamente con José Lezama Lima. Las categorías *realidad*, *pueblo* y *cambio* atraviesan como un fantasma la obra del autor de *Presiones y diamantes* (1962) y aunque nunca se explicitan, poseen la suficiente claridad histórica como para que el lector identifique sus significados.

En alguna medida, Piñera recicla cierto romanticismo ideológico cuya (posible) axiología se fundamenta en un instinto nacionalista que, a su vez, él extrema o, como decimos popularmente, "lleva hasta la tabla". Es curioso cómo Piñera también usa en esta carta la idea de vacío para caracterizar el proyecto de *Orígenes*. Como sabemos, es lugar común de la crítica literaria, después de las valoraciones de Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* (1957), referirse a la obra de Piñera como representante del vacío cubano.

A la publicación de amplias selecciones de textos piñerianos, debe acompañarla un cambio de perspectiva crítica acerca de la obra toda. Ya en los años sesenta en una entrevista radial, Piñera reconocía que la frialdad de sus cuentos era solo aparente pues, leyéndolos, el lector descubriría que verdaderamente en ellos ardía el fuego de la realidad, y pone el ejemplo de cómo su relato "La carne" había sido escrito en protesta contra la carencia de esa proteína en la dieta de la población e, incluso, de haberla habido, él no tenía el dinero necesario para comprarla, de todo lo cual, seguramente, existía un culpable.

Igualmente Antón Arrufat ha reconocido cómo el discurso piñeriano, en buena parte, se erige sobre la base de la inversión:

Fue una constante de su personalidad invertir, mediante la farsa, sus más entrañables y graves aspiraciones. Hoy lo sé con exactitud: gran parte de su obra es la expresión de una aspiración (o un deseo)

invertido. Un número considerable de sus fantasías tienen ese origen espurio, y sugieren, en el plano imaginativo, una manera de restauración. ("Prólogo" 16)

Luego, el vacío que un día vio Cintio Vitier, se descubre hoy como un espejismo crítico que va siendo superado por la fijeza conceptual que los textos piñerianos van llenando en sí mismos, mientras que el vacío que un día señaló Piñera en la retórica origenista se descubre hoy como un proceso narcisista que sólo llevó, como él planteó desde un inicio, a la mastificación de la tradición, fin del que, conscientemente, escapó la obra piñeriana (Jambrina 95-105).

Por último, lo que me interesa deslindar aquí en función de una (posible) articulación conceptual en dicha obra, y que las cartas anteriores sólo visualizan más claramente, es que Virgilio Piñera, al menos durante los años cuarenta, también defendió una teleología, opuesta en muchos sentidos a la de los origenistas, pero no menos holística en sus percepciones de la literatura y la cultura en general. La publicación completa, o al menos amplia, de sus trabajos, así como la representación de sus piezas teatrales, como se ha venido haciendo en los últimos años, permitirá a los críticos y teóricos culturales verificar las posibilidades de un pensamiento *sui generis* y no menos suficiente que los de otros escritores cubanos del siglo XX como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Fina García Marruz o el propio Cintio Vitier.

NOTA

¹ Una primera versión (mutilada) de estas memorias se publicó en *Lunes de Revolución* (1961). Durante 1959-1961, Piñera, como la mayoría de la comunidad intelectual cubana de entonces, apoyó el proceso revolucionario y a nivel personal, aquel coincidió con un momento de recapitulación de su vida pasada. Piñera hace coincidir en sus reflexiones privadas, la situación de frustración neocolonial con sus propias frustraciones personales en "La vida tal cual":

Juzgo ocioso declarar el año de mi nacimiento. Se cita el año de llegada al mundo cuando se pertenece a un país donde, en el momento en que se nace, algo ocurre —ya sea en el campo de lo militar, de lo económico, de lo cultural [. . .] En tal caso la fecha

tendría sentido. [. . .] Pero no, ¡qué curioso! cuando en 1912 [. . .] yo vine al mundo nada de esto ocurría en Cuba. Acabábamos, como quien dice, de salir del estado de colonia e iniciábamos ese triste recorrido del país condenado a ser el enanito irrisorio en el valle de los gigantes. (*Revista Unión* 22)

² Para un estudio de las relaciones epistolares entre Virgilio Piñera y Cintio Vitier durante estos años ver Jambrina, "Poesía, nación y diferencias: Cintio Vitier lee a Virgilio Piñera", 95-105.

³ La ruptura de *Espuela de Plata* dio lugar a tres nuevas revistas literarias de muy corta duración: *Nadie parecía*, creada por Lezama y el padre Gaztelu, *Clavileño*, por Cintio Vitier y Fina García Marruz y *Poeta*, hecha por Piñera.

⁴ Después de un primer momento vanguardista (1923-1934), la literatura cubana, al igual que la latinoamericana y la europea, experimentó, a partir de los años 40, un segundo impulso. En éste, ante el fracaso revolucionario y la continuación de los desmanes de la república, la literatura y el arte acentuaron sus funciones críticas con respecto a la sociedad. La huella de esta actitud piñeriana se verifica, sobre todo, en la escritura de sus primeros cuentos, donde el humor y el absurdo son los recursos a través de los cuales hace patente su impotencia e inconformidad con la realidad histórica. El propio Piñera se ha referido a este período cuando afirma que pertenece a una generación que optó por el desdén hacia la política sin tener en cuenta que "un estado de cosas no se cambia con meros símbolos" (Pérez León 52). Las intenciones del cubano, más allá de cualquier cronología vanguardista, son perfectamente análogas a las de otros autores como Samuel Becket, Ionesco y Witold Gombrowich, este último amigo personal de Piñera, quien presidió en Argentina el Comité de Traducción de su famosa novela *Ferdydurke* (1937).

⁵ La *Revista de Avance* fue la publicación vanguardista cubana más conocida. Se publicó entre marzo de 1927 y septiembre de 1930. Sus principales editores fueron Juan Marinello, Jorge Mañach, Francisco Ichaso y Félix Lizaso, aunque también alternaron Alejo Carpentier, José Z. Tallet y Martín Casanovas.

⁶ "Carta a Gastón Baquero", 4 agosto 1943, Archivos de la familia Ibáñez-Gómez, Calzada de Managua #65, Ciudad de La Habana, Cuba.

⁷ Un fragmento de esta carta fue incluido en "Cada cosa en su lugar", periódico *Lunes de Revolución*, 14 diciembre 1959.

⁸ *Poeta*; en 1938 había publicado su libro *Luz Cautiva*.

⁹ *Espuela de Plata* y *Clavileño* son revistas literarias pertenecientes a lo que pudiera considerarse el ciclo origenista de publicaciones que incluyó *Verbum* y *Poeta* antes de reagruparse en *Orígenes* (1944-1956).

¹⁰ Me fue muy útil en este punto de las relaciones entre Modernismo y Modernidad en América Latina, el capítulo "La transición de la representación"

incluido en *La fundación de la escritura: las crónicas de José Martí* de Susana Rotker.

¹¹ Piñera está imaginando a un escritor sin nación todavía, frustrado en su función crítica y relegado a un segundo plano por una tradición cultural colonizada. Igualmente descreo de las sujeciones de cualquier tipo:

[. . .] el que adora olvida que pierde soberanía. La pierde el que acepta un jefe, el que se anega en Dios, el que adora el arte [. . .] La vida, en general, es pérdida de soberanía: dependemos siempre de alguien algo nos limita y conforma en algo que está fuera de nosotros. Y lo único que puede hacernos soberanos es la medida de nuestra propia existencia, lo que podemos sacar de dentro a afuera y administrar como propio. ("El país del arte" 138)

¹² Virgilio Piñera fue progresivamente censurado por la política cultural revolucionaria, expulsándolo definitivamente de sus círculos oficiales a partir de 1969. Piñera falleció en 1979.

¹³ Se refiere al poema de Wallace Stevens dedicado a Rodríguez Feo.

¹⁴ La inclusión de Virgilio Piñera en el grupo *Orígenes* se hace cada día más problemática en la medida en que los proyectos creadores del autor de *Electra Garrigó* (1948) y los miembros del grupo se revelan irreconciliables. Sí compartían, ciertamente, intereses generacionales comunes y visiones semejantes con respecto a la necesidad de transformaciones sociales en el país, pero las diferencias se pusieron de manifiesto inmediatamente después del triunfo de la revolución y así han quedado hasta hoy.

OBRAS CITADAS

- Arrufat, Antón, ed. "Prólogo". *Poesía y crítica*. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 11-41. Impreso.
- Espinosa Domínguez, Carlos, ed. *Virgilio Piñera en persona*. Denver: Término Editorial, 2003. Impreso.
- Ibáñez Gómez, Juan Gualberto (Yonny). *Archivos (inéditos) de la familia Ibáñez Gómez*. Calzada de Managua # 65. La Habana. MS.
- _____. "Virgilio no es pasado, es presente . . ." (Entrevista con Yonny Ibáñez). *Revista Vitral* (octubre 1997): 75-81. Impreso.
- Jambrina, Jesús. "Poesía, nación y diferencias: Cintio Vitier lee a Virgilio Piñera." *Revista Iberoamericana* 75. 226 (enero-marzo 2009): 95-105. Impreso.

- Molloy, Sylvia. "The Autobiographical Narrative". Tomo 2. *Cambridge History of Latin American Literature*. Cambridge UP, 1996. 458-64. Impreso.
- Pérez León, Roberto. "Tiempo de Ciclón". La Habana: Ediciones Unión, 1995. 52-54. Impreso.
- Piñera, Virgilio. "Cada cosa en su lugar". *Lunes de Revolución*, 14 de diciembre de 1959. Impreso.
- . "Carta a Gastón Baquero". 4 agosto 1943. *Archivos de la familia Ibáñez-Gómez*. Calzada de Managua #65. La Habana. MS.
- . "Carta a José Lezama Lima". 19 marzo 1945. *Archivos de la familia Ibáñez-Gómez*. La Habana. MS.
- . "Cartas entre Jorge Mañach y Virgilio Piñera". *Virgilio Piñera en persona*. Ed. Carlos Espinosa Domínguez. Denver: Término Editorial, 2003. 88-91. Impreso.
- . "Cartas entre María Zambrano y Virgilio Piñera." *Revista Vitral* (octubre 1997): 85. Impreso.
- . "Cartas entre Virgilio Piñera y su hermana Luisa Joaquina". *Revista Vitral* (octubre 1997): 93. Impreso.
- . "El país del arte". *Orígenes* 4.16 (1947): 34-38; Véase también *Poesía y crítica*. Ed. Antón Arrufat. 135-140. Impresos.
- . "Terribilia Meditans I y II". *Poesía y crítica*. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 170-174. Impreso.
- . "La vida tal cual". *Revista Unión* 10. 3 (abril-junio, 1990): 22-35. Impreso.
- Rotker, Susana. *La fundación de la escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas, 1991. Colección Ensayo. Impreso.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. Las Villas, Cuba: Universidad Central de las Villas, 1958. Impreso.

Simulation, Gender, and Nature in Sarduy: Lezama's Neobaroque, Baudrillard's Simulacra, Butler's Performance, and Ecology

Alicia Rivero

The University of North Carolina at Chapel Hill

We'll explore the concept of simulation that Severo expounds especially in *La simulación* (1982), but also in other texts.¹ We will not search for influences, seeking instead seminal, intertextual echoes that reverberate in the works of Sarduy, Lezama, Baudrillard, and Butler. We'll begin by taking into account connections between Lezama's and Sarduy's neobaroque, which have been widely acknowledged by Severo and many critics, and we'll expand them. Then, we'll examine understudied affinities among Sarduy's and Baudrillard's simulations and simulacra, in addition to Sarduy's and Butler's notions of gender as performance.² We'll probe aspects of nature in Sarduy, as well as, briefly, what I am calling Sarduy's "partial ecology" that have been overlooked by critics.

1. Lezama, Sarduy, and the Neobaroque

Sarduy's high regard for Góngora and Lezama is evident in several of his works, especially those covering the baroque and neobaroque. In an interview with Tenorio, Severo states that the baroque "ha tenido dos momentos fulgurantes, uno en Góngora, y otro, en Lezama Lima" (2). He also compares and contrasts his own work with Lezama's (3-5). Yet, Sarduy's relationship with Lezama was not always harmonious. In *La ruta de Severo Sarduy*, González Echevarría points out that when Sarduy severed his ties with the literary journal, *Orígenes*,³ in order to participate in *Ciclón* and *Lunes de Revolución*, there was not only a break with *Orígenes* and the style of Sarduy's earlier works until *Gestos* (1963), but also a "recuperación del grupo *Orígenes*, específicamente la obra de Lezama" in Sarduy's later texts, which is "el