

LAS FUENTES DE *LA CARNE DE RENÉ*. TRADICIÓN, TEATRO Y ABSURDO

JUAN ANTONIO MOLINA SÁNCHEZ

Universidad de Murcia

Resumen: El presente trabajo no tiene como pretensión la meta de analizar esta novela de Virgilio Piñera en sus particularidades y bonanzas formales. Antes bien, y sin desmerecer estas, dirigiremos nuestra atención a la enorme riqueza conceptual de cuanto el autor cubano propuso por medio de esta narración. Como necesaria complementación de ello, se pretende ofrecer una modesta labor de indagación acerca de las fuentes, influencias y, por lo tanto, de los efectos últimos con los que *La carne de René* absorbe y logra remover al lector. De esta forma, este trabajo literario se articulará en su sentido por medio de ofrecer en primera instancia todos aquellos elementos que previamente han existido en la historia

literaria, y, naturalmente, los motivos religiosos que fueron empleados como fuente y a su vez motivación creativa. Asimismo, se pretende dejar una sucinta constancia acerca de los orígenes teóricos filosóficos y/o espirituales en los que cabe enmarcar el trabajo de Piñera, una dimensión que también ha de verse ineludiblemente reflejada en estas páginas. Por último, se hará hincapié en las huellas de lo teatral en esta novela, con lo que el círculo de cuanto compone el mundo de su autor puede mostrarse aquí mínimamente perfilado para ofrecer una perspectiva de aproximación suficiente a René.

Palabras clave: literatura cubana, Virgilio Piñera, teatro, absurdo.



Abstract: This paper does not pretend to the goal of analyzing this novel by Virgilio Piñera in its particularities and formal bonanzas. Rather, without undoing these, we will turn our attention to the enormous conceptual wealth of what the Cuban author proposed through this narrative. As a necessary complementation of this, it is intended to offer a modest work of inquiry about the sources, influences and, therefore, of the last effects with which *La carne de René* absorbs and succeeds in removing the reader. In this way, this literary work will be articulated in its sense by offering in the first instance all those elements that have previously existed in literary history,

and, of course, the religious motives that were used as a source and in turn creative motivation. Likewise, it is intended to leave a succinct record about the philosophical and / or spiritual philosophical origins in which Piñera's work can be framed, a dimension that must also be reflected in these pages. Finally, emphasis will be placed on the traces of theatricality in this novel, whereby the circle of all that composes the world of its author can be shown here minimally profiled to offer a perspective of sufficient approximation to *René*.

Keywords: Cuban literature, Virgilio Piñera, theater, absurd.

INTRODUCCION

Antes de avanzar diversas cuestiones previas globales acerca del contexto en el que cabe asimilar esta novela, debe incidirse en varios aspectos que son importantes para situar y comprender el lugar literario de *René*. En primer lugar, una de las facetas que caracterizan la obra es la de su construcción como novela de aprendizaje y formación, por lo que es ineludible insertarla en la larga trayectoria que arrancara con la paradigmática *Wilhelm Meister* de J.W.von Goethe, tal como recuerda Antón Arrufat en un interesante artículo al respecto (Arrufat, 1992). Como es ampliamente conocido, en este género es característica *sine qua non* el que la protagonice un joven inexperto o lego, y el elemento del paso del tiempo es imprescindible, aunque no lo es tanto la presencia de un preceptor o el elemento del viaje, característica esta última que sí se produce en cierta medida en esta novela cubana. No obstante, la clase de aprendizaje que tiene lugar aquí, el grado de absurdo y su poder simbólico la desmarcan de obras canónicas como la ya señalada, incluso de la particular *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce, ya que, como asimismo precisa Arrufat en el citado artículo, la trama que se desarrolla en la historia del autor cubano responde más bien a la de una iniciación, materializada esta en la del culto y aceptación de su propia carne. Otra dimensión a la que se debe hacer referencia tiene que ver con el tono que se percibe en toda la narración, el del característico *choteo* cubano; este sentimiento y forma de ver el mundo se define y cristaliza en la literatura por un sentido de la vida en el que lo trágico de esta se ve atravesada por una necesidad irreverente de dar rienda suelta a una expresión cómica, de forma que la percepción que se obtiene de las desgracias coti-

dianas es aliviada así gracias a esta vía de escape que constituye el humor. Esta irreverencia sazona aquí y allá la vida de la gente corriente, y Virgilio Piñera, como cubano que fue, lo plasmó en su teatro, y también en esta novela.

Una mirada neófita dirigida a la imaginería y regalía de la tradición de la Iglesia católica podría sorprenderse ante la evidente proliferación y exaltación del martirio como fenómeno, a través de la veneración de figuras y pinturas que representan truculentas escenas de personas santificadas de este culto religioso. Al margen de la abstracción de conocimiento y simbolismo que la religión otorga como necesarios para aprehender el auténtico significado de esta especial mitificación del dolor humano, no en pocas ocasiones el intelecto se plantea la insidiosa cuestión de si existe la presencia de una perversidad sádica –consciente o inconsciente– mal curada o canalizada, una circunstancia que se presta con facilidad a la crítica o a la ironía. Así, no es extraño que una percepción objetivizada y de distancia, que revela el gran absurdo de esta iconografía del horror, termine por aflorar, aun incluso dentro de autores surgidos de culturas judeocristianas, tal y como es el caso del escritor que nos ocupa, Virgilio Piñera.

El desarrollo y expansión de la filosofía del absurdo, nacida del pensamiento y obra de Albert Camus, vino a suponer un perfecto hallazgo para las ideas de este autor, y seguían una línea lógica que ya tuvo su origen en la crisis del fin de siglo, el advenimiento del nihilismo y los posteriores movimientos existencialistas. El absurdo se ocuparía de visitar lugares comunes de la sociedad enferma, escasamente cuestionados, y llevarlos fuera de contexto, de tal forma que obligaran al lector o espectador a descubrir con nuevos ojos una situación que ya sería desenmascarada bajo una nueva luz como ridícula y disparatada. Así, esta dinámica de *iluminación* y desenmascaramiento de lo irrefragable funciona asediando el elemento dogmático enquistado convencionalmente mediante el procedimiento de arrancarlo del mito y humanizarlo, introduciéndolo en la vida corriente mediante una trama literaria realista, de tal suerte que lo auténticamente irracional es precisamente aquel objeto sagrado incuestionable, que, inserto en un territorio que el lector percibe ya como similar a su mundo y verosímil, y por lo tanto, disonante. El gran elemento diferenciador en el trabajo de Virgilio Piñera, y que supone un enfoque tremendamente original, es el de plantear esa vía de purificación del mártir René a la inversa, pero desde la irónica puesta en escena de identificarla como absurda e inverosímil en sus carencias lógicas dentro del propio mundo novelesco generado. Esta arriesgada propuesta precisa de una lectura concreta y que penetre la verdadera intención de su creador, pero, a cambio, se termina por lograr un poderoso e inteligente mensaje, mediante una inmersión del lector en un universo distópico, y que no ofrece tregua en su irreverencia.

Descubrir en nuestro mundo ese fondo de sadismo soterrado sería un punto de encuentro recurrente, tratado de forma común con posterioridad, y cineastas como el también ensayista y poeta Pier Paolo Pasolini abordarían esta circunstancia con el fin de ofrecer su visión al respecto en filmes como *Salò o los 120 días de Sodoma*, en donde la crueldad institucionalizada y regulada queda patente. El que se

conocería como teatro de la crueldad ya había sido proclamado como manifiesto por Antonin Arnaud, y en este sentido es relacionable en diversos puntos con la novela de Piñera. Sin embargo, la crueldad no sería llevada por este autor a escena apropiadamente a través de una obra dramática hasta la segunda mitad de los años sesenta del siglo XX, con obras como *Una caja de zapatos vacía*. Aun así, la brutalidad, lo escatológico y lo sádico ya están presentes en *René*. Estos elementos surgen como diversas manifestaciones de otros tantos comportamientos absurdos, y no parecen revestir intenciones de mostrar respuestas primigenias llevadas al límite, tal y como preconizan las convenciones del teatro de la crueldad posterior.

Otro aspecto a tener en cuenta, en lo que se refiere a la gran riqueza de propuestas que Piñera puso sobre la mesa en esta novela, está fuertemente derivado de los planteamientos y tesis nietzscheanos contrarios a la trascendencia, y nos referimos, claro está, a su opuesto, el inmanentismo, eje vertebrador de toda la novela y auténtico dominio de lucha en este sentido. De un modo evidente, se manifiesta como gran verdad visible y a lo largo de toda la narración esa negación propuesta de lo trascendente –y de su consiguiente dicotomía cuerpo y espíritu tradicional– mediante la evidencia más universal, la de nuestra corporeidad humana, la carne. Así, el héroe de esta novela es tan extranjero como el Meursault de Albert Camus –de *El extranjero* (1942) – o el Juan Pablo Castel de Sabato –de *El túnel* (1948)–, porque carece de metas, ilusiones y de sentimientos verdaderamente afectivos, una suma de elementos que le convierten en un ser sin conexión alguna con un mundo del que no entiende sus reglas, y respecto al cual se siente como un fantasma errando por un paisaje. Además de ello, el protagonista piñeriano es un ser acosado, y que, como consecuencia, huye. La gran cuestión y componente diferenciador que aporta el escritor cubano aquí es que René reniega de la materialidad en la que él –y el mundo con él– ha sido arrojado, con la consecuencia de que el lector sigue las evoluciones de un personaje que abjura de su propia condición de ser carnal, la que el nuevo siglo nihilista, tangible e inmanente le ha dejado. Este recurso no operará, naturalmente, como mero reflejo de esta filosofía, y, a pesar de erigirse la carne en sinécdoque de lo tangible durante toda la novela –una recursividad que se nos machaca a martillazos, si se nos permite parafrasear a F. Nietzsche–, responde asimismo a la necesidad artística y temática del autor de cuestionar la falsía de la iconografía y santidad de la truculenta religiosidad aceptada como dogma, que a su vez es máxima expresión del mensaje católico que considera la vida en la tierra como un purgatorio en el que nacimos para sufrir, como consecuencia de nuestro destierro del Jardín del Edén. Por añadidura, debe indicarse que Piñera no se restringe en este debate metafísico tan solo a replantear y extremar este dominio de la liturgia y el culto católicos, sino que además se está recuperando y subvirtiendo el pecado de la concupiscencia. Así, el lector asiste en esta novela a un viaje místico *à rebours* –como ya previamente se ha señalado–, en el que el elegido debe completar una jornada para purificarse mediante precisamente lo opuesto de los recorridos de los grandes místicos; esto es, transitar desde la aversión a la carne hasta su más plena integración en esta. De esta forma, podría afirmarse que René es sumergido en esta obra como un mártir histórico, literario,

que debe afrontar la paradoja de vivir en un mundo absurdo, pero en el que el inmanentismo absoluto reina, lo que no es sino la plasmación llevada hasta las últimas consecuencias del estado su época. Por ende, cabría apuntar en la dirección que señaló Miguel de Cervantes en su *Don Quijote de la Mancha*, e interrogarnos acerca de si los mecanismos del absurdo están operando en esta obra precisamente para mostrar un lamento nostálgico acerca de lo perdido, esto es, la espiritualidad en este caso.

LA ANTESALA LITERARIA E HISTORICA: PRESENCIA DE MOTIVOS, TOPICOS LITERARIOS Y SIMBOLOS CRISTIANOS

A la hora de acudir a todos aquellos factores que han contribuido a resultar en la gran suma de una obra tan compleja y rica como es la que nos ocupa, es pertinente explicitar los diversos motivos históricos literarios que pueden hallarse, así como la forma en que Piñera los ha llevado a efecto aquí, y con qué fines artísticos, pues sucede que estos pueden desvelar aspectos intrínsecos, pero también menos evidentes de los contenidos, y la especial estructura ante la que nos encontramos en nuestra calidad de lectores. A la hora de atraer esos motivos literarios presentes en esta novela, estableceremos una distinción entre principales y secundarios, y solo daremos cuenta de aquellos más significativos para un estudio limitado como este. Los primeros incardinan la trama, y son los que conforman mediante su hilvanado la esencia de esta obra, por lo que si uno de estos desapareciera, el sentido artístico y la trama se verían trastocados. En cuanto a los secundarios, estos matizan o potencian en general ciertos aspectos de las obras literarias, y, si bien son meramente ancilares en una narración corta, son ingrediente de necesidad en una novela, tanto en cuanto esta es un género de largo recorrido, y que precisa de elementos de circunstancia para el fin de generar un mundo, lo que es un paso más allá de la esquematicidad esencialista del cuento.

Entre los motivos literarios principales detectados, ha de descartarse el de mártir, como se explicitará más adelante, ya que si bien es interesante la dimensión lúdica que genera la rebelión anti-martirio del protagonista, al igual que la prolijidad de apariciones de la imagen de San Sebastián, no nos es útil aquí en tanto no se cumple la funcionalidad característica de ese motivo: inmolarsse por una causa más grande que él. El motivo principal más claramente identificable, y en el que se centrará la atención es, precisamente, el del rebelde o sublevado. Como E. Frenzel recuerda, un rebelde “se opone [...], niega total o parcialmente la lealtad o la obediencia a una persona o cosa.” (1980: 285). Con acierto, la misma autora añade que esa rebeldía, como en el caso de René, no está planeada, sino que nace de forma espontánea desde un sentimiento interno de injusticia ante una autoridad que no reconoce. En el caso de esta novela, habría que matizar que la repulsa de nuestro protagonista nace desde su psique, y que esa aversión hacia el orden que pretende imponérsele solo suscita una resistencia en cierta forma pasiva, ya que hay un sometimiento en gran medida, además de la sumisión y claudicación final. De-

bemos coincidir con Frenzel en que René es un rebelde intelectual, porque se rebela contra concepciones o acciones de grupos particulares (1980: 286). Sin embargo, habida cuenta de que la repulsa innata o la huida de una realidad dislocada le conducen a la aceptación del mandato ajeno y a la asunción de su rol de mártir, puede concluirse que nos encontramos ante el caso de un rebelde que transita hacia el cadalso metafórico de entrar en el redil. Paradigma y modelo de los rebeldes fracasados, como indica E. Frenzel (1980: 286), es Prometeo, que desafió al poder divino, pero también Faetón o Ícaro. Sin embargo, René, como hijo de su tiempo existencialista, es tan solo un sujeto acorralado en su individualidad, y que no alberga pretensiones de alcanzar ningún bien para su comunidad ni para nadie.

En cuanto se refiere a los motivos secundarios destacables, estos son numerosos, y aparecen en diferentes lugares del texto en formas más o menos definidas, ya que es muy común que no esté presente la estructura pura, básica, de dicho motivo. El motivo de la castidad se entendió en principio como una supeditación a los dioses y un medio de mantenerse dentro de los límites de la pureza (Frenzel, 1980: 403), pero en el caso que nos ocupa, si bien existe una aversión por parte del protagonista al contacto físico –y, por ende, al sexual–, René no está ejerciendo un esfuerzo de continencia en ningún caso, por lo que es en este sentido asimilable a otro motivo como el del salvaje noble (Frenzel, 1980: 313-320), que suele estar caracterizado como un ser inocente, y no contaminado por los males y perversiones del mundo. El personaje de René contiene asimismo elementos del motivo del misántropo (Frenzel, 1980: 219-224), con el que existen las coincidencias de que hay un deseo de escape como resultado de una negativa experiencia en contacto con los hombres. Sin embargo, no hay en este carácter odio o desprecio hacia los que le acosan, ni huye hacia un lugar en el que vive enclaustrado, aunque Frenzel apunta la interesante característica, coincidente en *René*, de que el interés del personaje misántropo reside en su actitud negativa, así como en la resolución de este conflicto gracias a la cura final de su *enfermedad*, pues su felicidad o salvación dependían de regresar al funcionamiento *normal* dentro del grupo (1980: 219). Otros motivos de menor importancia, pero llevados a esta obra de una forma más tangencial, son el del conflicto entre padre e hijo, el del doble, el de la seducción o el de la prueba, pero no revisten un excesivo interés para los intereses de este trabajo.

La abundancia de elementos simbólicos cristianos y pertenecientes al culto católico en *La carne de René*, si bien obedecen a una intención subversiva evidente, operan en esta novela como una referencia cultural y social válida con la que el lector puede establecer relaciones que otorguen el verdadero significado profundo de la obra. Acerca de esta cuestión, aduce Antón Arrufat que *René* “carece de trasfondo religioso” (1992: 48), pero debe entenderse esto en el sentido de que Piñera se valió de la sacralización y simbología católica tan solo como instrumento reconocible para expresar el auténtico propósito conceptual, el de la consabida alienación del individuo ante un mundo sin referencias lógicas ni permanentes.

El elemento dominante proveniente de la historia y la iconografía católica

en esta novela es el del martirio, ejemplificado en San Sebastián y atraído aquí como uno de los absurdos estadios que René debe cumplir en su camino inverso hasta la ascensión de la sensualidad carnal de la que está hecho. Es interesante que Piñera, al margen de la asociación del martirio del santo con las aventuras del protagonista, introdujera otra de las grandes imágenes de la imaginería del Nuevo Testamento como son las llagas de Cristo (1985: 23-25), porque simbolizan ese *continuum* hereditario y de experiencia entre padre e hijo que René debe proseguir. Así, poco después, es la misma imagen de un martirizado San Sebastián la que es mostrada, y que le aturdirá y perseguirá como una maldición reprobatoria:

Finalmente, sus ojos se posaron en un cuadro de grandes dimensiones, una pintura al óleo del Martirio de San Sebastián, [...] Se acercó todavía más al cuadro. En ese momento la luz del reflector cayó sobre el cuadro, que hasta entonces sólo había disfrutado de una ligera claridad. René retrocedió espantado: ¿no era su cara? (1985: 31-32)

Sin perjuicio de lo aducido, ciertos aspectos deben ser precisados en cuanto al motivo del martirio; ciertos mecanismos en *La carne de René* funcionan desde la inversión y el juego, lo que provoca un replanteamiento y una rebeldía contra la convención, al margen del nivel trascendente que pretende plantearse. En el caso de asociar el castigo o el martirio a esta novela, se deben establecer las diferencias oportunas. A este respecto, seguimos las argumentaciones de Elisabeth Frenzel, quien argumenta que ese acto suponía el sacrificio de la vida como culminación de la fe (1980: 204). Es evidente que René no es un creyente, y que reniega de su destino de convertirse en mártir o en carne martirizada, por lo que su trayectoria ficcional es inversa, así, a la de un San Sebastián.

Como se ha señalado con anterioridad, el terror y huida de René ante su carnalidad expresan, en un nivel, la incompreensión existencialista respecto a un mundo impuesto, así como el extrañamiento de la propia plasmación de cuanto somos en este mundo, el cuerpo. Sin embargo, no debe ser desdeñada otra perspectiva, que, si bien resulta bastante evidente, sirve a Piñera como un interesante juego de ambigüedad y desafío entre los elementos de la indefinición existencial, la religión y la sexualidad. Claro está, nos referimos al elemento epicúreo de la tentación física, una dimensión que matiza y acrecenta el panorama onírico-absurdo ante el que se enfrenta el protagonista de esta novela. El tópico y el tema de la tentación pecaminosa –con la correspondencia o efecto de un comportamiento de castidad– tiene, como sabemos, una larga historia, así como una tradición literaria que se estableció plenamente en la Edad Media y que funcionó como influencia evidente para la modernidad. Ernst R. Curtius (1976: 181-182) nos recuerda que, empero, la implantación del celibato por parte de la Iglesia no se produjo hasta el año 1085, y desde entonces la corrupción impía y moral del mundo se relacionaría de forma directa con la “emancipación de la carne”, como quedó reflejado, como muestra, en el poema *De contemptu mundi*, de Bernardo de

Morlas. Por añadidura, y por extensión, el tópico de la tentación podría remontarse en unas fuentes más primitivas a los Evangelios del *Nuevo Testamento*, y a la tentaciones del demonio a Jesucristo. Sin embargo, existe en *La carne de René* un aspecto importante que debe desmarcar a esta novela y a su personaje principal de la oposición tentación-caída, y es el de que René no entiende esos señuelos sensuales como atracción: son percibidos en ese grado por los otros personajes, por el narrador, y por la lectura que se proyecta, pero no en primera instancia por él. Así, y en la línea existencial y de unos hechos que este héroe percibe como absurdos, este no puede erigirse ni defenderse como un trasunto de Jesús en estos términos, porque también el significado y la experiencia de la tentación son elementos extraños, y que se le escapan.

Dentro asimismo de este ámbito de los grandes conceptos cristianos, es ineludible el remitir al del supremo gesto de la Pasión de Cristo, el del sacrificio. Así, ya la etimología de sacrificio nos remite a la de ofrenda divina, por lo que la relación con el imaginario de la Iglesia es clara. En efecto, la idea del sacrificio –ya sea por la causa que abandera el padre, ya sea el de la carne del propio René– está presente a lo largo de toda la novela, con lo que esta obra ofrece una cara más al complejo poliedro ficcional, y una acrecentada dificultad para catalogarla. De la misma manera que Jesús en su fin se convirtió en un sacrificado a su pesar –recuérdese en San Mateo, 27:46, “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (1985: 1293) –, René termina también por aceptar su destino, y seguir así el camino del de Nazaret en este sacrificio del absurdo piñeriano.

Por último, haremos referencia a ese *servicio de la carne* para el que René está destinado, y que supone la gran misión para la que el protagonista debió prepararse a través de todas las circunstancias que le suceden en la novela. También ese destino acoge una denominación eclesiástica, como se recoge aquí: “todo un sacerdocio y hasta una dinastía, algo que se transmite de padre a hijo” (1985: 14).

En resumidas cuentas, se hace evidente la complejidad de pretender una filiación estricta y canónica a los diversos elementos de la historia literaria o bíblica que *René* trata, ya que esta obra se plantea como una atrevida y escurridiza propuesta artística para la que no caben términos fijos previos.

LAS HUELLAS DEL ABSURDO EXISTENCIALISTA DE CAMUS: EL MITO DE SISIFO EN LA CARNE DE RENE

Nos hemos permitido para el presente trabajo acogernos a la referencia conceptual o filosófica de la explicación y difusión del absurdo que Albert Camus desarrolló, por la gran influencia que supuso, no solo en las letras europeas, sino a nivel global. El hecho de partir desde la obra de Camus no es azaroso, pues es obje-

tivo de este apartado no solo mostrar el marco conceptual que sustenta esta idea del absurdo, sino asimismo exponer por qué *La carne de René* debe ser entendida en gran parte desde esta óptica. Como es de dominio común, el conocido como mito de Sísifo podría ser considerado en términos globales como el paradigma de la acción humana absurda, y en ese sentido el autor francés ahondó en esa y otras insuficiencias con las que el hombre occidental se enfrentaba, a resultas de la muerte de la trascendencia en el *fin de siècle* y del posterior existencialismo. Puede decirse que el surgimiento del absurdo como pensamiento filosófico fue el resultado de una reacción en cadena. Una vez negada la trascendencia humana, así como la suprema responsabilidad de Dios por Friedrich Nietzsche en *La gaya ciencia* (1882) o en *Así habló Zaratustra* (1885), el hombre que prosigue su camino desde entonces lo hace a solas, y obrando desde su responsabilidad. De esta forma, el existencialismo arribó al mundo del pensamiento y de la literatura como la consecuencia más clara, reflejada en la actitud de los nuevos personajes ficcionales. Los nuevos héroes característicos son los desposeídos de toda referencia, y, como una respuesta casi necesariamente automática, la desazón y desorientación tras la caída de los dioses deviene en la búsqueda de un elemento sustitutivo. De ese sentido de desintegración de la verdad unívoca surgieron diferentes propuestas, con el objeto de plasmar estos nuevos sentimientos en todas las artes. En el mundo literario, el descreimiento y la pérdida de fe en una única voz se expresó en autores como James Joyce, T.S. Eliot, Pablo Neruda o William Faulkner, que intentaron mostrar ese nuevo fragmentarismo al que debía enfrentarse el hombre, y ante el que se veía abocado a decidir, como defendiera Sartre. Otros autores, sin embargo, emprendieron el camino de la melancolía causado por la desposesión, y su búsqueda no fue de negación o de un comienzo desde cero; la espiritualidad siguió precisando una referencia, y, el camino como una búsqueda interior se convirtió en otra de las vías que la destrucción de Dios provocó. Dos autores tan separados en sus creencias y en su experiencia vital como el germano-suizo Hermann Hesse o el estadounidense Jack Kerouac asumieron ese planteamiento, y toda la obra de este último autor –recordemos *Los vagabundos del Dharma* (1958) o *En el camino* (1957), por ejemplo–, así como *Siddhartha* (1922) o *El lobo estepario* (1927), de Hesse, indagaron y reflejaron esa dirección vital.

Ahora bien, la noción de lo absurdo llegaría de la mano de Albert Camus al mundo del pensamiento y de la literatura, y suponía una reacción como consecuencia del nihilismo previo. Así, si bien las primeras corrientes que emanaron desde el nihilismo buscaron una nueva identidad, nuevas metas y nuevas formas de representación, la filosofía del absurdo ilustra un nuevo agotamiento existencial. Cuando Camus escribió *El mito de Sísifo* –entre 1940 y 1942–, el mundo civilizado se había visto incapaz de detener una nueva guerra, y este agravante pudo influir en gran manera en ese espíritu que el absurdo muestra de incapacidad frente al triunfo del reino de lo irracional. Como proyección de estos hechos y de la pérdida de una fe o esperanza extra terrena en la vida misma y su sentido, la conclusión evidente es que todo propósito conduce, de forma inevitable, a un *cul-de-sac*.

A continuación serán mostradas en las propias palabras de Camus aquellas

reflexiones que, en nuestra opinión, mejor reflejan esta línea de pensamiento. El universo habitado por seres que le son extraños en sus conductas, propósitos, y las expectativas que se depositan en él no hacen sino constatar que “Ese divorcio entre el hombre y su vida, el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo.” (Camus, 2006: 19). Por lo tanto, recuerda el escritor francés que el destino del hombre se encuentra atrapado: “Una multitud de elementos irracionales se ha alzado y lo rodea hasta su fin último.” (2006: 37). Tal como este mismo autor argumenta asimismo, la disyunción se produce cuando dos planos se superponen, y, en este caso, leemos los avatares de un personaje –que ha de ser necesariamente nuestro alter ego– que debe lidiar situaciones que funcionan en una lógica absurda, irracional desde nuestro punto de vista compartido con René. Camus señala:

una reducción al absurdo se efectúa comparando las consecuencias de ese razonamiento con la realidad lógica que se quiere instaurar. [...] la absurdidad será tanto más grande cuanto mayor sea la divergencia entre los términos de mi comparación. [...] Lo absurdo es necesariamente un divorcio. No está ni en el uno ni en el otro de los elementos comparados. Nace de su confrontación. (2006: 49)

Ahora bien, como acertadamente indica A. Camus, es precisamente la lucidez –o irracionalidad, desde el punto de vista de ese universo dislocado– y ese verdadero *tour-de-force* de oposición rebelde de René los que establecen las condiciones necesarias para que tengamos delante un conflicto que entra en lo absurdo: “Lo absurdo sólo tiene sentido en la medida en que no se consiente en él.” (2006: 51). Precisamente el aspecto de la negación es uno de los puntos cardinales de toda la obra de Virgilio Piñera, y sería sobre todo en su obra dramática¹, donde este mecanismo y actitud cobraría una resonancia más capital. Aun así, es evidente que la negación está presente en *René*, no tanto para hacer efectivo un programa de defensa individual como para un acto de rebeldía o huida frente a la conspiración de lo absurdo. Es posible, de esta manera, que el autor cubano suscribiera esta afirmación de Camus: “La negación es el Dios de los existencialistas. Concretamente, ese dios sólo se sostiene gracias a la negación de la razón humana.” (2006: 63). Sin embargo, esa lucha contra su destino, ese programa de negación que lleva a cabo René, fracasa finalmente, como se ha recordado previamente, lo que sitúa a esta obra aún en la tendencia del absurdo europeo, en donde, según indica Raquel Aguilú de Murphy, “los escritores europeos miran a la realidad circundante como un círculo cerrado, en donde el hombre no encuentra ninguna posibilidad de escape.” (1989: 53). Así, después de todo, tal vez la integración en lo irracional y la aceptación de la regla del juego sea la solución, como se le dice a René en el final de esta obra: “Usted se condena o se salva; [...] Si usted habita un mundo carnal, sea carnal y se salvará. (Piñera, 1985: 261)

Como cierre de este apartado, cabe señalar que el hecho de que la trama y

¹ Para cuando se publicó *La carne de René*, ya se había estrenado la importante tragicomedia *Jesús*, en donde la negación juega tan importante papel.

el personaje principal de *La carne de René* deambulen por un mundo en el que reina el absurdo es una característica de esta obra, naturalmente, pero esa situación se proyecta al lector gracias a la habilidad de manejar ciertos factores en la dirección adecuada. Así, en la novela se nos presenta una serie de hechos y comportamientos irracionales, pero el considerar estos como absurdos está estrechamente relacionado con que el protagonista los percibe así –pues es el único personaje que reacciona y se horroriza racionalmente–, y eso es lo que establece el contraste y la identificación en la recepción lectora. Por supuesto, el ya indicado tono que imprime el lenguaje liviano y despreocupado de todos los personajes de ese mundo del revés coadyuva a objetivar y a refrendar la sensación de alienación que recae sobre René, un nuevo sospechoso de corte kafkiano. Por lo tanto, sin esas posturas enfrentadas entre un mundo extraño y un *extranjero* –tomemos prestada la expresión de Camus– que no encaja, al que se acosa, y que huye, la obra se limitaría simplemente a lo surrealista u onírico.

INFLUENCIAS DEL TEATRO DEL ABSURDO

El movimiento dramático del absurdo en *La carne de René*

El absurdo como planteamiento para el teatro no surgiría en Europa hasta el estreno de *La cantante calva*, de Eugène Ionesco, en 1950, pero, como señala la doctora Aguilú de Murphy, el teatro que ya había estrenado Piñera contaba con características y evidencias de esa índole (1989: 10). Como asimismo indica la misma autora, si bien existen similitudes entre el teatro del absurdo europeo y el hispanoamericano, hay divergencias que caracterizan a este último, y al de Piñera, como una corriente desde la cual pueden proyectarse sus huellas incluso en un texto narrativo como es este, realizado en esa época. Sería frecuente en Piñera plantear una situación absurda como una reducción representativa de los problemas sociales de Cuba, pero en el caso de *René* esto no es así, ya que el grado de abstracción en cuanto a tiempo y lugar es tal que permite adherirlo al concepto europeo más corriente de este teatro. Así, mientras que en toda la obra dramática de este autor el compromiso social es una de las claves para entender las carencias y el aislamiento que sus obras muestran, en esta novela no existe la apertura ni la esperanza en el desenlace dramático, lo que la une también en este sentido a las ideas de Camus al respecto. Sin embargo, es pertinente traer a colación las palabras que A. de Murphy recogió de Piñera, en las que expresaba el supuesto nacimiento espontáneo de esa expresividad:

...no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí *Electra* antes que *Las moscas*, de Sartre apareciera en libro y escribí *Falsa alarma* antes que Ionesco publicara y representara su *Soprano calva*. Más bien, pienso que todo esto estaba en el ambiente, y aunque viviera en una isla desconectada del continente cultural, como todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha

época no podían pasarle desapercibidos. (Aguilú, 1989: 26-27)

De antecedentes europeos es, de igual forma, la idea del antihéroe como representación de la carencia de esperanzas (Aguilú, 1989: 40-41), una idea plenamente negativa que, como ya se ha afirmado, a pesar de que no estuvo en general en el teatro de Piñera –*Una caja de zapatos vacía* sí entraría en esa línea–, es una característica en esta novela, en donde el protagonista se enfrenta a una derrota absoluta a lo largo de un argumento dentro del cual las acciones y actitudes de los otros son irracionales y carentes de sentido para él. Otro elemento sobre el que debe hacerse hincapié es el del lenguaje. En la corriente europea del absurdo, este es vacío, desprovisto de significación, pero en esta novela habría que indicar que ese sentido lo obtiene René de resultados del choque entre su perspectiva y la del mundo que le rodea, por lo que es la situación más bien y que él no posea ese código lo que genera el problema. El rasgo del humor fue compartido por el teatro hispanoamericano y el europeo (Aguilú, 1989: 56-57), y entendido como un elemento liberador frente a la crueldad y la opresión, y en general suele estar plasmado para lograr una comicidad amarga e irónica. En *La carne de René* esa comicidad es situacional, naturalmente, y está desprovista del local *choteo* que sí está presente en la obra dramática de V. Piñera. Por último, Aguilú argumenta que en la mayoría de obras hispanoamericanas –entendidas como absurdistas como delimitación nominal– no suele haber un desenlace (1989: 61), y que la estructura circular es muy habitual. Sin embargo, esta novela no sigue esa tendencia general, ya que la particular estructura de novela de aprendizaje asumida por su autor guía a René a través de un proceso por medio del cual, en efecto, adquiere ciertos conocimientos –dejemos al margen los juicios de valor al respecto– y concluye su viaje u odisea de conocimiento adoptando el rol para el que fue preparado.

En suma, no podemos sino concluir que muchas de las dimensiones globales del teatro del absurdo están evidenciadas en esta novela, unas huellas que no hacen sino denotar el gran interés que Piñera tenía por el contexto dramático y sus grandes posibilidades de experimentación. Además de ello, resulta de gran interés el hecho de que esta obra es deslindable de la producción teatral posterior del autor cubano en cuanto a la carencia de alusiones o intenciones sociales o políticas, con lo que la cercanía al absurdo puro y al existencialismo es la gran nota dominante, una perspectiva más en el terreno de su cuentística, en la que las dimensiones, ya mencionadas antes, del cronotopo se difuminan. Tan solo persiste la representación de la gran comedia del mundo.

Evidencias de lo teatral en La Carne de René

La oportunidad de este apartado viene justificada por la importancia que en la producción de Virgilio Piñera tiene el teatro, aspecto evidente en términos de cantidad, pero, sobre todo, por la preeminencia que este autor otorgó a la hora de representar sus ideas en el ámbito de lo escénico. Al margen de que Piñera cultiva-

ra con destreza diversos géneros como la poesía, la novela, el cuento o el ensayo, con el transcurrir del tiempo sus creaciones se polarizaron en torno a las piezas dramáticas. En el año en que se publicó la novela objeto de este estudio (1952), la vocación teatral del creador cubano ya era manifiesta, y había estrenado dos obras², por lo que esa incursión en el mundo de la novela reviste el interés de mostrar y valorar las huellas que el profundo sentido dramático de Piñera había dejado en un texto narrativo.

Como es conocido, la expresión artística en el teatro se logra plenamente en la representación, esto es, una puesta en escena en un lugar y tiempo concreto en la que los personajes de la obra son interpretados. El hecho de que una pieza teatral suceda frente al espectador como una mimesis de sus propios espacios vitales suscita que todo cuanto contempla es portador de significado: la gestualidad, la música, el atrezo, el tono para la palabra, y así, sucesivamente. Un aspecto que merece destacarse como diferenciador respecto a la literatura pensada para su significación en papel, aparte de la obviedad de la representación presencial y con un tiempo real, es la faceta antes mencionada de la interpretación. Tanto en poesía como en narración los personajes tienen una cara única, que nace y muere en un mundo ficcional. Dicho de otra manera: en teatro una persona del mundo real se transfigura como personaje de ficción. Esta característica –fruto de la necesidad escénica dramática– abre una de las grandes posibilidades que el teatro tiene para la experimentación, y es idónea para los supuestos del teatro, del cuento y de la novela del absurdo. Dentro de esta corriente, la desafección o la distancia emocional que evocan los personajes, así como su habitual comportamiento maniqueo, no es sino llevar al límite el planteamiento que se suscita cuando se produce un *ser otro*, porque es entonces cuando la desorientación, el dislocamiento, la confusión y el vacío existencial que estos personajes suelen sentir puede equipararse a la relación persona-personaje. Esta cuestión debe proyectarse a *La carne de René*, en donde su protagonista evoca perfectamente esta clase de personaje absurdo, un rol que parece padecer lagunas acerca de su pasado, y que sin duda desconoce el funcionamiento del mundo en el que ha sido sumergido.

En lo que concierne al modo de narrar y lo que podría desprenderse de ello, este es el de un narrador heterodiegético –externo a la trama–, una circunstancia que favorecería la distancia, y daría todo el protagonismo a los personajes y a su *ars dicendi* característico en el teatro. Sin embargo, esa diégesis contiene juicios de valor, como en estos ejemplos hallados ya en la primera página: “Un pueblo sometido al racionamiento no tiene que dar muestras de cordura [...] Puede entonces comprenderse su histeria” (Piñera, 1985: 12). Ese narrador es, además, omnisciente, ya que tiene acceso a los procesos mentales y sentimientos de los personajes, por lo que en este nivel *René* está dentro de lo esperado en una novela de factura siglo XIX:

Saliendo de su ensimismamiento paseó la vista por el público. Sus ojos tropezaron

² *Electra Garrigó*, en 1948, y *Jesús* en 1950 (Piñera, 2015: 27).

con los de la señora Pérez que no le había quitado los suyos. Ella vivía enamorada en silencio de la carne de René (1985: 15).

En esta obra el elemento del diálogo y de juego dialéctico entre los personajes es de gran importancia, precisamente porque ilustra la imposibilidad de comunicación entre dos posturas irreconciliables en esencia. No obstante, existen extensos párrafos de narración pura, por lo que ese predominio de lo dialogado no puede interpretarse como un mimetismo del modo de hacer teatral. Por añadidura, las conversaciones que se reproducen están acompañadas de los correspondientes pies narrativos *dicendi*, razón por la cual no se puede equiparar esta novela a una del tipo dialogado y, por lo tanto, cercana al teatro: “–De modo que el señor Powlaski se atreve a poner en mi boca semejante calumnia. No importa –dijo con tono plañidero– [...] ¡Viva la carne! –y le dijo al oído–: Ahora va en serio.” (1985: 17-18). Sin embargo, hay que matizar que, con frecuencia, todas las entradas para intervención de los personajes detallan aspectos como la entonación, el ritmo o el tono, así como la gestualidad particular de la que se sirven, algo que sí acerca a la representación dramática esta novela: “–Perfecto su discurso, caballero, perfecto –exclamó Mármolo frotando sus manazas–” (1985: 64).

En los textos teatrales o en las novelas dialogadas es marca caracterizadora la ausencia total o casi absoluta de descripciones, ya que, como es natural, el peso del mensaje artístico lo lleva la palabra, que incluso define los personajes mediante su uso, en detrimento del detallado que se efectúa en las formas narrativas. No es el caso en esta novela. En efecto, abundan las secuencias en las que, además de reproducirse los sentimientos y pensamientos de los personajes, son descritos lugares y enumerados diversos elementos del mobiliario, como en el siguiente extracto ejemplificador:

En efecto, la habitación era todo lo contrario de una celda. La cama, del último modelo, tenía un colchón de muelles, las sábanas eran de hilo y las almohadas de pluma. Junto a la cama había un ropero; en un ángulo del cuarto una mesa de trabajo. El color de las paredes resultaba muy agradable (1985: 65)

Como conclusión a este sucinto repaso de las más relevantes características que suele ofrecer el teatro y a su relación con esta novela, haremos mención al uso del espacio y del tiempo. Si bien es cierto que la trama de *La carne de René* no es sino una sucesión de escenas, en las que se reproduce, alrededor de la dialéctica, uncurrir temporal pseudo real, la obra no pretende generar la ilusión clásica de un *continuum* temporal aristotélico, ya que el tiempo interno de la historia se prolonga durante meses. En cualquier caso, esa dimensión era un rasgo absolutamente peculiar del absurdo y también del absurdismo hispanoamericano, por lo que no es concluyente al respecto. En cuanto a la utilización de los espacios, estos son en su mayoría cerrados, y en algunos casos claustrofóbicos, lo que sí confiere un matiz de teatralidad –por la preferencia acostumbrada a esta clase de espacios–, e incluso su

proximidad clara a los aspectos más usuales del teatro del absurdo.

En resumidas cuentas, la aventura que emprendió un hombre de teatro como Piñera al desarrollar una novela como es *La carne de René* no puede considerarse sino como satisfactoria formalmente, en el sentido de que logra cualquier exigencia esperable para una novela omnisciente convencional. Es evidente que la epistemología narrativa no fue la máxima preocupación de su autor, y que la atención recayó más bien en problemas más profundos, y más allá de cómo se hacía llegar la historia al lector³. Así, la teatralidad de esta obra reside, por encima de todo, en la gran cuestión conceptual misma de los supuestos del absurdo, la de que la vida es una representación en la que a veces no se comprende el papel que se asume, en la que se desconoce el pasado, en donde no se comprenden ni se asimilan las reglas de un mundo que se percibe, paradójicamente, como ficticio y sin metas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÚ DE MURPHY, Raquel (1989). *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*. Madrid: Editorial Pliegos.
- ARRUFAT, Antón (1992). "La carne de Virgilio". *Revista de la Universidad Autónoma de México*, nº 494, Marzo, pp.46-49
- CAMUS, Albert ([1942]2006). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.
- CURTIUS, Ernst Robert (1976). *Literatura europea y Edad Media latina. Volumen I*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- FRENZEL, Elisabeth (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Sagrada Biblia* (1985). Traducción P. Félix Puzo. Madrid: Puzo Editors.
- PIÑERA, Virgilio ([1952]1985). *La carne de René*. Madrid: Ediciones Alfaguara.
- (2015). *Teatro selecto*. Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández (Editores). Madrid : Verbum.

³ En la primera mitad del siglo XX hay innumerables novelas que inciden en explorar nuevas formas de representación, circunstancia en la cual es paradigmático el ya referido ejemplo de William Faulkner, entre muchos otros.