

LOS CUENTOS DE VIRGILIO PIÑERA EN EL “AIRE FRÍO” CUBANO

VICENTE CERVERA SALINAS
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Los cuentos del cubano Virgilio Piñera (1912-1979), que él mismo definió como “cuentos fríos”, en razón del proceso de objetividad y distancia narrativa en que fueron proferidos, trazan la intrahistoria de la psique.

PALABRAS CLAVE:

Piñera, Virgilio. Cuento.

ABSTRACT:

The stories by Cuban author Virgilio Piñera (1912-1979), which he himself defined as “cold stories”, according to the process of objectivity and narrative distance, in which they were said, trace the intrahistory of the psyche.

KEY WORDS:

Piñera, Virgilio. Tale.

I. La razón de la sinrazón: «Cuentos fríos»

Demócrito de Abdera, desde un limbo que otro filósofo imaginó, quiso recibir al Peregrino de este mundo de vivos y adoctrinarle sobre la realidad y la razón de ser de la locura. La vida, desde ese bastión en que las existencias dejaron de ser tiempo (ese limbo en que Dante quiso ubicar a los poetas) es contemplada como «la quintaesencia y la suma de las locuras»¹. El dictamen, sin embargo, no era tendencioso ni opresivo. Como parientes más íntimos de la diosa Manía, los hombres aceptan con gozo el parentesco y se entregan a un espacio de ilusiones como parte consustancial e irreductible de la naturaleza: «Moralistas y filósofos ignorantes como Sócrates -sentencia Demócrito al Peregrino- no distinguen la naturaleza de la convención, y como la locura es inconveniente para la sociedad, la califican de contraria a la naturaleza. Pero nada puede ser contrario a la naturaleza (...). La naturaleza no tiene la menor dificultad en hacer lo que hace, por maravilloso o por horrible que pueda parecer (...). La mosca, que prefiere la dulzura a una larga vida puede perecer en la miel; ni agonizar de dulzura es cosa que prohíba la naturaleza a quienes se inclinan por el canto o por el amor.»

¹ Santayana, Jorge, *Diálogos en el limbo*, Madrid, Tecnos, 1966, págs. 42-43. Diálogo III: «Locura normal».

Este diálogo desde el limbo fue imaginado por el pensador y poeta español Jorge Santayana en 1926. Su ensayo sobre «locura normal» era coetáneo del movimiento surrealista que proclamaba la libertad absoluta de los espacios contrastados de nuestra conciencia. El ensayo sobre la locura, en sus múltiples vías de acceso intelectual y creativa, se convertiría, con el pasar de los años, en una de las constantes más acendradas de la cultura humanística del siglo XX. No sólo el arte y el pensamiento, la propia historia contemporánea es cifra y signo de una propensión cada vez más acentuada a la expresión paradigmática de lo demencial. El absurdo, lo demoníaco, lo metatextual con su proceso de anulación de la sustancia, el humor negro y despiadado, el esperpento hispano, la abstracción, los minimalismos y la semiótica de la deconstrucción, trazan un río subterráneo a través de este nuestro siglo XX, que lo caracteriza como imperio secular de la locura y el caos.

Pero la locura, como muy bien afirmara Santayana por boca de Demócrito, es parte consustancial y necesaria de la naturaleza y sólo desde las instancias represivas de la convención es susceptible de un desprecio absoluto. Y así, desde el Limbo imaginado, convocan sus habitantes un himno a ese nuevo dios de la ilusión y la locura, denominado Autologos, el niño que «a sí mismo» se refiere y que se obstina en dar alma a las realidades naturales a través de vanos nombres. Esa «poética del fulgor» supone el gran canto de nuestro siglo a lo que otrora fue alimento de la expulsión y el ostracismo, desde «la nave de los locos» («Stultifera navis») hasta la reducción hospitalaria:

Opera, oh divino Autologos, opera dentro de mí el milagro de la locura. Que lo que no existe en la naturaleza pueda brotar en el pensamiento.

Extrae del abismo de la nada el sueño que tú marchitas.

Que pueda ese sueño ser puro, perfecto y completo. ¿Por qué habría de sumir una nada a otra nada en el temor y en el odio?

Deja ponerse en paz el sol de cada día. Lentamente, después del abismo de la noche, otro sol vendrá para alumbrar el mañana.

Así como aparece la luz entre dos oscuridades y las disimula con su fulgor, de la misma manera vuela con polícromas alas el pensamiento a través del silencio. Mas el silencio permanece.

Bendita sea tu venida, Autologos, y más bendita aún tu partida.²

Y así, el pensamiento humano se dispondrá a aceptar el arrebato y la fascinación impetuosa, donde la naturaleza daría un salto mortal, sin red ni mallas. Ese «más difícil todavía» de la imaginación que, abandonada a sí mismo (Autologos) satisface sus caprichos e invenciones, justificadas por el solo hecho de habitar un universo que existe en el constante proceso de perecer, paradójico y demente.

Este nuevo y más cercano «elogio de la locura» -emparentado en su ironía con el que Erasmo de Rotterdam publicó en 1509- puede rastrearse en gran parte del texto

2 Santayana, Jorge: *Diálogos en el limbo*. Edic. cit., Diálogo: «Autologos», pág. 62.

literario de la cultura contemporánea. La obra narrativa del escritor cubano Virgilio Piñera denuncia los malentendidos en que un discurso puede ser interpretado desde su sola instalación en la antítesis «concordancia natural y racionalizada» versus «locura anormal e irracionalista». Y en dicho espacio surge la remisión a la «locura», esa locura natural y aun necesaria, como categoría salvífica y purificadora del sujeto confesional en sus múltiples facetas discursivas.

Los cuentos del cubano Virgilio Piñera (1912-1979), esos cuentos escritos en las décadas cuarenta, cincuenta y sesenta de este siglo XX, y que él mismo definió como «cuentos fríos», en razón del proceso de objetividad y distancia narrativa en que fueron proferidos, trazan la intrahistoria de la «psique» en su pujanza de autodefinition (ese «autologos» que Santayana proclamó) donde la libertad expone y exhibe sin pudor ni recato los entresijos de su peculiar naturaleza a-convencional. Se trata, eso sí, de la locura como expresión de lo imposible, que en el orden de la confesión narrativa se ha transformado en posibilidad.

Sírvannos de ejemplo títulos como «El que vino a salvarme» (1967), en que la fijación obsesiva del narrador, cifrada en esa angustia de «no saber cuándo moriría», queda finalmente liberada en la locura de recibir con placer al personaje encargado de perpetrar su asesinato, de fijar el momento exacto de su muerte y, por lo tanto, de extraer la piedra de su locura cardinal, al revelar el momento preciso en que la muerte llama a su puerta. Ese «otro yo», desdoblado en el espejo (símbolo esencial de la locura en su obstinación autotélica y solipsista, para Michel Foucault³), que presenta el rostro de un hombre joven anónimo y silencioso, salvará por mediación de un acto demencial, patético, frío, objetivo y descarnado, al sujeto de la manía persecutoria en que cifró su vida: «Entonces comprendí que ese extraño era el que venía a salvarme. Supe con una anticipación de varios segundos momento exacto de mi muerte. Cuando la navaja la hundió en mi yugular, miré a mi salvador y, entre borbotones de sangre, le dije: «Gracias por haber venido».⁴

3 Foucault, Michel: «El símbolo de la locura será en adelante el espejo que, sin reflejar nada real, reflejará secretamente, para quien se mire en él, el sueño de su presunción». En *Historia de la locura en la época clásica*. Madrid: Breviarios de Fondo de Cultura Económica, 1991 (2ª edición, 4ª reimpresión), pág. 45.

4 Manejo la edición española de Alfaguara, que agrupa bajo el marbete genérico de *Cuentos una amplia selección de sus relatos, incluyendo gran parte de los Cuentos fríos que publicó por primera vez Piñera en Buenos Aires, Losada, 1956, con prólogo del gran José Bianco. Los llamados «fríos» (denominación original de José Rodríguez Feo), fueron textos escritos por Piñera entre 1944-1954. Contiene esta edición, asimismo, textos antologizados de otras colecciones posteriores, como «El que vino a salvarme» (1967) y «El fogonazo», compilación de textos que amigos del escritor, como Antón Arrufat, realizaron tras su muerte, exhumando carpetas manuscritas con gran material creativo inédito que Virgilio, por motivos eminentemente políticos, no tuvo ocasión de sacar a la luz pública. La primera edición de sus cuentos en España tuvo lugar en 1970 (Alfaguara). Cito de la primera impresión, de 1990, hoy en día ya agotada. Una última colección de relatos apareció póstuma: *Muecas para escribientes*, que también ha sido editada en España por Alfaguara.*

Este dispositivo salvífico y paradójico del ser a través de un discurso en que ha prendido la locura como parte integrante de la realidad vivencial y psicológica más meridiana, lo hallamos en múltiples relatos de Piñera. En «Una desnudez salvadora» (1957) nos ofrece la paradójica idea de que la máxima desposesión de bienes y alimentos es el único escaque salvador frente a la amenaza de la muerte: la loca desnudez es la absoluta pureza que salva la vida frente a la amenaza de la muerte. Otra forma de salvación pueden ser las de consagrar las propias locuras instaladas en la conciencia: así, el narrador de «El viaje» (1956), que resuelve materializar su deseo de viajar en cochecito de niños o la de «Natación» (1957), donde se instala fácticamente el deseo inaudito e imposible de «aprender a nadar en seco». Otras variantes ilustran esta vía de escape de la imaginación. «La carne» (1944) muestra el caso de la salvación por la locura colectiva como parábola paródica y demencial de una sociedad automutiladora: ante la creciente falta de carne, «con gran sencillez» y «sin afectación» los ciudadanos decidieron rebanar la carne de sus compatriotas y asegurar así su subsistencia en el «glorioso espectáculo» de su paulatina depauperación. La locura salvífica puede llegar también desde la ignorancia. Los protagonistas de «El cambio» (1944), con sus lenguas cercenadas y sus ojos extirpados, concluirán felices una existencia emparejada, sin sospechar que por un curioso golpe del azar, no comparten el espacio amoroso con su pareja, sino con otros seres intercambiados, «pero como ellos ya nada podían saber, continuaron dichosamente su memorable noche carnal».

El sarcasmo puede asimismo presidir estos ejemplos de salvación por la locura, como sucede en «Amores de vista» (1962), cuyo narrador, condenado a la desolación amorosa, decide locamente establecer las propias reglas de su juego vital y poseer visualmente a las mujeres deseadas. Esos sus ojos «helados, vidriosos, inexpresivos, más no por ello menos fulgurantes y abiertos» consiguen así disimular en ese infierno de su vida «las llamas y los quejidos» sempiternos. «La caída» (1944), por su parte, propone la salvación final dentro de ese imposible desmembramiento progresivo de la anatomía de dos compañeros alpinistas en una caída fatal. El último gesto de egoísmo que supone retirar las manos salvadoras del órgano predilecto del amigo, queda superado en la visión postrera que entroniza la gloria de la otredad, de la dualidad especular que locamente nos dice y así nos salva y nos libera:

Seguimos descendiendo. Aproximadamente a unos diez pies de la llanura la pértiga abandonada de un labrador enganchó graciosamente las manos de mi compañero, pero yo, viendo a mis ojos huérfanos de todo amparo, debo confesar que para eterna, memorable vergüenza mía, retiré mis manos de su hermosa barba gris a fin de protegerlos de todo impacto. No pude cubrirlos, pues otra pértiga colocada en sentido contrario a la ya mencionada, enganchó igualmente mis dos manos, razón por la cual quedamos por primera vez alejados el uno del otro en

5 Piñera, Virgilio: «La caída». Opus cit., pág. 15.

todo el descenso. Pero no pude hacer lamentaciones, pues ya mis ojos llegaban sanos y salvos al césped de la llanura y podían ver, un poco más allá, la hermosa barba gris de mi compañero que resplandecía en toda su gloria.⁵

Cabe argüir que una de las claves explicativas de todo este proceso discursivo radica en una curiosísima integración, en el nivel de lo narrativo, que los narradores de Piñeira alcanzan, entre la sinrazón y la cordura. Uno de los más extraordinarios ensayos contemporáneos sobre el tema contiene la clarificación teórica de ese procedimiento literario. Aludo al genial ensayo *Histoire de la folie à l'âge classique*, tesis que el filósofo francés Michel Foucault defendió en 1961, verdadero monumento especulativo ofrecido al altar de la ruptura racionalista. En esa «arqueología del silencio» -como el propio pensador la definió- expone la relación dialéctica entre la Locura y la Razón, y se caracteriza el ámbito de lo demencial en la metáfora de las dos caras yuxtapuestas e inseparables de la realidad. La cita de Pascal: «Los hombres son tan necesariamente locos que sería estar loco de alguna manera el no estar loco»⁶ posibilita el argumento central de Foucault. El mundo que habitamos está presidido por la apariencia y la contradicción, sólo un orden divino y trascendente escapa a esa ley de oposiciones insalvables. Sumido en tal confusión, al pensamiento racional sólo le cabe aliarse amistosamente con ese ejército de la locura para subsistir y no ser dominado en el jaque mortal de la demencia: «La locura -señala Foucault- se convierte en una de las formas mismas de la razón. Se integra a ella, constituyendo bien una de sus instancias secretas, bien uno de los momentos de su manifestación, o bien una forma paradójica en la cual puede tomar conciencia de sí misma. De todas formas, la locura no conserva sentido y valor más que en el campo mismo de la razón»⁷.

Tomar conciencia de sí misma: tal es, para Foucault, la única escapatoria posible de la razón en su locura connatural e inextirpable. La peor locura es, pues, la de no reconocer la miseria en que la mente se halla sumergida⁸ y la única locura «sabia» surge cuando se «recibe a la locura de la razón, se la escucha, se reconocen sus derechos de ciudadanía y se la deja penetrar por sus fuerzas vivas». Al hacerlo así, se protege al hombre «más realmente de la locura que la obstinación de un rechazo vencido de antemano»⁹. A partir de esa premisa, investiga Foucault la evolución histórica de esa faceta de la nosografía,

6 Foucault, M, *Ibíd.*, pág. 62.

7 Foucault, M: *Ibíd.*, pág. 5

8 Pensemos, a esta luz, en los aforismos desgarrados de E. M. Cioran.

9 Foucault, M: *Ibíd.*, pág. 62. Páginas atrás, el filósofo declara en esta misma línea: «La locura es un momento terrible pero esencial en la labor de la razón; a través de ella, y aún en sus victorias aparentes, la razón se manifiesta y triunfa. La locura sólo era, para ella, su fuerza viva y secreta», pág. 60

10 David Macey, en su excelente biografía del filósofo francés, dedica un magnífico capítulo a trazar la génesis y evolución de esta foucaultiana incursión psico-epistemológica. Las palabras de Foucault, registradas por Macey, son lúcidas y definitivas al respecto: «En *Histoire de la folie à l'âge classique* quise determinar lo que podía saberse de una enfermedad mental en una época dada (...). Un objeto tomó forma para mí: el conocimiento de que

sirviéndose para ello de una violenta y desgarrada «inmersión activa en los archivos del dolor, algo polvorientos»¹⁰. Conformó así su peculiar «arqueología del silencio» que es la historia de la locura.

Considero que los resultados de la investigación de Foucault iluminan ampliamente el aparente absurdo y sinsentido de los textos de Piñera. Su formulación sobre la «hybris» contemporánea, ya no opuesta sino permeabilizada en la anatomía del «logos» y la «sofroysne» clásicos, son pistas certeras en que disponer las estrategias narrativas de Piñera y las inquietas y tensas tramas donde la actuación de los seres y sus propios discursos confesionales vibran transidos de una locura aceptada y producida sin ambages ni mediaciones restrictivas. Al fin y al cabo, como muy bien señaló Jacques Derridá en su espléndida conferencia sobre su maestro Foucault, el discurso sobre la locura no puede en absoluto disociarse del discurso racional y, en definitiva, «lo que Foucault nos enseña a pensar es que existen crisis de razón extrañamente cómplices de lo que el mundo llama crisis de locura».¹¹

De esta singular y curiosa complicidad nos habla Piñera en sus relatos. De ahí, la originalísima simbiosis que sus textos establecen entre la narración lógica, lineal, matemática, precisa y rigurosa, por un lado, y la sustancia imposible, desatinada y disparatada de sus fábulas y tramas. Un orden de claridad, donde no están ausentes ni los espacios geométricos ni las simetrías oratorias, pero donde subyace y bulle la tensión irrestañable de la «folie» más elemental.

En el cuento titulado «El Baile» (1944) se ofrece de manera cabal esta alianza, pero atravesada por un humor mordaz, acerbo, por un amparo en el recurso de lo grotesco socarrón y despiadado, tan frecuente en su literatura¹². Las distintas posibilidades de ejecución de un hecho baladí, como el de ofrecer un baile de gala, se convierten en una

están investidos complejos sistemas de instituciones. Y un método se hizo imperativo: más que escudriñar (...) sólo las bibliotecas de los libros científicos, era necesario consultar un «corpus» de archivos que comprendía decretos, leyes, registros de hospitales y cárceles, y actas de jurisprudencia. En el Arsenal o en los Archives Nationales fue donde acometí el análisis de un conocimiento cuyo cuerpo visible no es el discurso científico o el teórico de la literatura, sino la práctica diaria y reglamentada» (Macey, David: *Las vidas de Michel Foucault* (1993), Madrid, Cátedra, 1995, pág. 142.)

11 Para Derridá, siguiendo a Foucault, «la crisis es también la decisión, la cesura de la que habla Foucault, la decisión en el sentido de «krinein», de la elección y la partición entre los caminos separados por Parménides en su poema, el camino del «logos» y el no-camino, el laberinto, el «palintropo», donde se pierde el «logos»; el camino del sentido y el del sin-sentido; del ser y del no-ser. Partición a partir de la cual, el «logos» -en la vislumbre necesaria de su irrupción- se separa de sí como locura, se exilia y olvida su origen y su propia posibilidad.»

Así pues, la tesis de Foucault, como excelentemente ha comprendido Derridá, a pesar de sus críticas de «discípulo», instaura y magnifica «la magnitud insuperable, irremplazable, imperial del orden de la razón, lo que hace que esto no sea un orden o una estructura de hecho, una estructura histórica determinada, una estructura entre otras posibles, en que, contra ella, sólo se puede apelar a ella, que sólo se puede protestar contra ella en ella, que sólo nos deja, en su propio terreno, el recurso a la estratagema y a la estrategia». (Derridá, Jacques: *La escritura y la diferencia*. Cap. «Historia de la locura», Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 88-89 y 54.)

12 Tanto su narrativa como su teatro: *Aire frío*, *Electra Garrigó* o *Una caja de zapatos vacía* serían claros exponentes de ello.

tupida red de la combinatoria más sarcástica y demencial que pueda imaginarse. Sin embargo, nunca se escapa el narrador del territorio discursivo de la lógica. La matemática de los hechos frente a la inanidad de su sentido. En «Alegato contra la bañadera desempotrada» (1962), el narrador confiesa su estupor y perplejidad ante el hecho de que, en la historia de la fabricación de las bañaderas procediera el espíritu humano de lo complicado a lo más simple.

El espeluznante acercamiento que Piñeira establece entre estos órdenes de la Locura y la Razón alcanza el paroxismo en la atroz confesión del narrador protagonista de «Unos cuantos niños» (1957), que recogiendo el lejano «topos» de la licantrópía, construye su discurso desde la más pura racionalidad¹³, salvándose así del espanto de su declarada afición a comer niños, eso sí, siempre dentro de una norma impuesta: «cuatro niños por año». La salvación por la locura. Por la locura anidada en el propio seno de la razón y que ésta acepta con un espíritu jovial y descarado.

Otras técnicas y tácticas narrativas son utilizadas por Piñeira para afirmarse en esta geografía de la psique que ha encontrado el habitáculo donde su locura aceptada y asumida pueda respirar. El motivo del desmembramiento anatómico de clara raigambre surrealista, es uno de los más paradigmáticos del escritor cubano. Ya lo vimos ejemplificado en «La caída» (1944) y reaparecerá en otros muchos textos y de maneras variopintas, como en «Unión indestructible» (1962), expresión señera del amor como proceso de desarticulación orgánica. Las caras de los amantes son desprendidas por sus otras mitades -sus parejas- y arrojadas al camastro de la objetivación. Este recurso demencial de la mutilación anatómica se halla también en «Las partes» (1944) y en el maravilloso cuento, también de 1944, «El caso Acteón», donde nuevamente hallamos el motivo de la salvación en el proceso de permeabilización psíquica y aun orgánica del «otro» que nos sirve de espejo e identificación. En este caso, el mito de Acteón, en función metaliteraria e intratextual, es la explicación (el cazador cazado por su propia jauría de perros: otra vez la licantrópía), y la forma interna de esa cadena en que entra el narrador introduciéndose recíprocamente en el cuerpo y en la psique de su interlocutor.

Otra variante de esta locura narrada con total precisión y lógica está introducida por el motivo de la involución o regresión de los seres en un camino de cangrejos, hacía atrás en su existencia. Así sucede en «Un parto insospechado» (1957), confesión de un neonato que ha regresado involutivamente al claustro materno¹⁴, o «La transformación» (1947), cuyo mero inicio nos instala en el ya explicado esquema de la locura racionalizada y

13 Compárese con el fabuloso relato «El cobrador» del brasileño Rubén Fonseca.

14 Este proceso involutivo fue ya utilizado en 1944 por Alejo Carpentier en su extraordinario cuento «Viaje a la semilla». Quedaría conceptualizado en el término «desnacer», que no es un «morir» ni un «renacer» ni, claro está, un nacimiento, sino un «regreso» al claustro materno cuando el tiempo que marcara un imaginario reloj de arena diera el oportuno giro de ciento ochenta grados y comenzara el movimiento regresivo. Esa «marcha atrás» ya no es una «analepsis» narrativa, sino la visión del tiempo que, en vez de crecer, «descrece» y del sujeto que no muere, sino «desnace».

hecha confesión: «Cuando los mellizos cumplieron seis años, sus padres se volvieron niños».

Y, como en resumidas cuentas la valoración de la locura es necesariamente dependiente del dictamen de los otros, no ahorra Piñera ejemplos en que el recurso a la otredad esencializa la tipología y el muestrario; muestrario donde la locura se ha integrado más que nunca -como intuyera Santayana y afirmara Foucault- en el tejido orgánico de la razón institucionalizada. El antológico relato «La cara» (1956) es, entre otros muchos, ejemplo canónico al respecto. Un hombre angustiado y con urgente necesidad de dialogar telefona a un desconocido (el narrador del cuento) para proponerle una correspondencia verbal. La contemplación de su rostro produce la muerte inmediata de cualquier observador. El proceso de intercambio en la otredad de esta locura admitida desemboca en la resolución no menos demencial, pero no por ello menos lógica, del anónimo conversador elegido por azar. Su paulatino deseo de percibir visualmente esa cara mortífera supone, al cabo, la permeabilización de la locura del otro en la razón acomodada, y resume así este ejercicio narrativo de Virgilio Piñera, donde locura y razón se abrazan íntimamente en su mutuo reconocimiento:

No le respondí. Me pareció inútil añadir una sola palabra. En cambio, dentro de mí, lancé el guante a esa cara seductora. Ya sabía cómo vencerla. Ni me llevaría al suicidio ni me apartaría de él. Mi próxima visita sería quedarme definitivamente a su lado; a su lado, sin tinieblas, con su salón lleno de luces, con las caras frente a frente.

Poco me queda por relatar. Pasado un tiempo, volvió por mi casa. Una vez que estuve sentado en mi sillón le hice saber que me había saltado los ojos para que su cara no separase nuestras almas, y añadí que como ya las tinieblas eran superfluas, bien podrían encenderse las luces¹⁵.

II. Las máscaras y el infierno de Virgilio

Por fin llega el día en que podríamos abandonar el infierno, pero enérgicamente rechazamos tal ofrecimiento, pues ¿quién renuncia a una querida costumbre?

Con este interrogante concluye en 1956 Virgilio Piñera uno de sus más terribles cuentos. Toda vida humana se concibe como la relación del sujeto con el ámbito de lo infernal. Las fases de la existencia, desde la infancia hasta una imaginaria dilatación indefinida de nuestro ser, quedan referidas y vinculadas a dicho espacio de análoga manera a las transformaciones y metamorfosis de un organismo vivo enraizado a una tierra infame y turbulenta. Esa tierra que, al mismo tiempo que le proporciona la vida y el crecimiento, envenena la savia que es el sustento de su entraña. Referencia nominal,

15 Piñera, Virgilio: «La cara». Edic. cit., págs. 85-96. Cotéjese este cuento, por título e intención, con el famoso de Felisberto Hernández: «Nadie encendía las lámparas».

icono espeluznante, temor intelectual y perversión inexcusable, las distintas formas del infierno (como aquellas «formas del fuego» transfiguradas en símbolos por el venezolano Ramos Sucre), acaban por convertirse en el último de los horrores: la fuerza omnímoda de la costumbre.

La literatura completa de Virgilio Piñera consiste en la fundación multiforme de un universo desarticulado y destruido, donde sólo cabe la aceptación irónica o la locura del absurdo como medios de resistencia y subsistencia. Ahora bien, las manifestaciones artísticas utilizadas para canalizar esa concepción del mundo adoptan diversos rostros, son las máscaras heterogéneas creadas con el fin de materializar estéticamente ese infierno de la costumbre en que hemos convertido nuestro mundo: costumbres no sólo como hábitos cotidianos repetidos en nuestro comportamiento social, sino también la que rige y pauta nuestra psicología y sensibilidad. La de sentir, en nuestra carne y en nuestro pensamiento, aquello que proclama Luz Marina, el gran personaje femenino del teatro de Piñera y que protagoniza su más lograda obra dramática, *Aire frío* (1958): que la vida, después de cuarenta y cuatro años de un continuo e irrespirable «aire caliente» es «la misma, pero diferente». Es «el mismo collar con diferente perro»¹⁶.

Toda la producción literaria de Piñera tiene como telón de fondo esa filosofía que proclama Luz Marina a lo largo de la obra. En ocasiones es atraída desde postulados trágicos, a través del naturalismo o del existencialismo. En otras muchas, recurre al humor negro, al sarcasmo a la parodia, al absurdo, a lo grotesco o al paroxismo de resonancia surreal. Se sirve Virgilio de todos los géneros literarios posibles para proclamarla: la poesía, vocación primera y constante; el teatro, su gran delirio, el cuento y la novela, donde desmenuza con ficciones ilógicas y oníricas su talento imaginativo; y el ensayo, postulación de su sagacidad punzante y su más desenvuelta sinceridad intelectual. Pero siempre mantiene una actitud humana, una perspectiva firme ante su conciencia de escritor, tal vez un pudor o recelo, que consiste en repudiar la expresión áulica, la voz altisonante, la formulación grandilocuente. Es un espacio minúsculo y, tantas veces, ridículo ese escenario de las pasiones humanas, adonde se asoma Piñera para abrir su propia ventana, y por eso renuncia a toda gravedad para salvaguardar un mínimo gesto de digni-

16 Utilizo la edición «princeps» de su *Teatro completo*, publicado por Ediciones R, en La Habana 1960. Incluye las obras: *Electra Garrigó* (1941), *Jesús* (1948), *Falsa alarma* (1948), *La boda* (1957), *Aire frío* (1958), *El flaco y el gordo* (1959) y *El filántropo* (1960). Esta publicación no volvió a editarse, dándose la curiosidad de que hoy en día, el autor considerado como pionero del teatro moderno cubano no está reeditado en Cuba. Resulta una labor detectivesca el hallazgo de ejemplares de la misma. Tampoco en España existen ediciones de su teatro y tan sólo podemos encontrar *Electra Garrigó* en una antología de Teatro Cubano Contemporáneo (F.C.E.) y una moderna edición de *Aire frío* realizada por José Antonio Hormigón. La cita pertenece al Cuadro Primero del Tercer Acto (pag. 363).

En 1968 escribe y publica su siguiente pieza dramática, *Dos viejos pánicos*, de la que más tarde se hablará. La posterior producción dramática de Piñera ha sido recogida en el volumen *Teatro inedito*, Edic. Letras Cubanas, La Habana, 1993, y en ella hallamos: *El no*, *La niña querida*, *Una caja de zapatos vacía*, *Nacimiento de palabras* y *El trac*. El resto aparece disperso en publicaciones periódicas.

dad ante el dolor propio y ajeno. En su excelente introducción al *Teatro completo*, allá por 1960, ya proclamaba: «A mi entender, un cubano se define por la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas. Como cualquier mortal, el cubano tiene sentido de lo trágico (...). Pero al mismo tiempo, este cubano no admite, rechaza, vomita cualquier imposición de la solemnidad. Se dice que el cubano bromea, hace chistes con lo más sagrado (...). Nosotros somos trágicos y cómicos a la vez»¹⁷.

Considero, pues, que la extraña y original combinación entre la visión desgarrada y anticonvencional del mundo, por un lado, y la renuencia a toda expresión literaria de tono grave y solemne produce el sello característico de su escritura. Sus personajes carecen de todo asidero trascendente de la existencia, como ya se observa en la cubanización del mito de Electra, con sus invocaciones a los no-dioses y a las inexistentes Erinnias o remordimientos. Y cuando su conducta revela un comportamiento de timbre ético, es el resultado de una peculiaridad psicológica del individuo, que lo caracteriza frente al mundo caótico donde reside. Es el caso de René, el protagonista de su primera novela, *La carne de René* (1952), cuya actitud de resistencia férrea, pertinaz e irreductible procede de una casi patológica aversión a lo carnal y físico. Hallamos, pues, una realidad constituida y tramada sobre la más absoluta, casi salvaje facticidad. Como proclama el irónico Pedagogo de *Electra Garrigó* al dubitativo y tímido Orestes, «en el reino animal sólo hay hechos, nada más que hechos». Electra le responde rotunda y convencida: «Pero también, Pedagogo, hechos, nada más que hechos en el reino humano»¹⁸.

Instaura así Piñera el «reino de la necesidad», proclamado por sus propios entes de ficción. Un espacio vital donde campan y reinan los hechos, disolviéndose en la riada toda articulación metafísica y religiosa del espíritu humano. El concepto, antes mencionado, del infierno piñeriano vendría, por tanto, a derivar de este planteamiento: la ausencia de cualquier vinculación ontológica con lo intangible convoca un territorio verdaderamente infernal, donde la fe, la alegría y los deseos son postergados por el peso abrumador de la necesidad fáctica y concreta. Al individuo sólo le queda acostumbrarse a ese

17 Piñera teatral. Prólogo escrito por él mismo para su ya citada edición de *Teatro completo*, pág. 10.

18 A pesar de la intrínseca dificultad de «aclimatar» el lejano mito griego a la sociedad cubana de los años cuarenta, Piñera consigue su objetivo: los personajes trágicos griegos se «cubanizan» no sólo en lo epidérmico (referencias contemporáneas, farsa con actores negros, transformación del coro en la popular «guantanamera», asesinato de Clitemnestra con una típica fruta cubana: la frutabomba, presentación de Egisto como «chulo cubano», etc.) sino sobre todo por ese marcado acento antideclamatorio y antitrascendental de su «tragicomedia». Cita, pág. 58. Curiosamente, la crítica piñeriana ha atendido más a la bastante débil relación temática de la obra con obras dramáticas contemporáneas del teatro europeo. Véase al respecto el artículo de Armstrong Mclees, Ainsli: *Elements of Sartrean Philosophy in «Electra Garrigó»*. Revista «Latin American Theatre Review». University of Kansas, n. 7/1. 1973.

Piñera fue explícito al respecto: «Pero, francamente hablando, 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* (sic) (...) Además, (...) yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso». (Piñera inédito. *Ibidem*, pág. 15).

lugar, donde transita y vive, viendo cómo se anula progresivamente toda tentativa de liberación anímica o de vuelo lírico. Esa es la tragedia de Óscar, hermano de Luz Marina en *Aire frío* y el más cercano trasunto de Piñera en su teatro: regresar a su Habana natal, tras un periplo argentino en busca de su realización como poeta, y comprobar que nada ha cambiado y todo permanece inmutable y rígido: el mobiliario que no se transforma en los dieciocho años que transcurre la acción y su propia poesía, tan asfixiada y patética como al principio. Tan sólo un ventilador que llegará a la casa de los Romaguera demasiado tarde, sin haber conseguido depararles ni un sólo instante de aire frío. El «peso de la acusación» que reconoce Óscar en un descuido de su cinismo, es consecuencia fatal de no haber podido romper precisamente con ese fatalismo, con el infierno de lo inmutable. Sólo le queda recubrirse con el mediocre salvavidas de la costumbre, hecha vida sin pasión.

En ocasiones, los personajes optan no por la resignación directa sino por tácticas elusivas para evitar el reconocimiento de su infierno personal. Es el caso de Tota y Tabo, los «viejos pánicos» de la obra homónima de 1968, texto magnífico por su cohesión, fuerza, insidia y crueldad. En esta pieza dramática, considerada el ejemplo canónico del teatro del absurdo en Cuba¹⁹, los únicos personajes, pareja de alienados y neuróticos, juegan a estar muertos para ahuyentar el miedo. Se trata de un miedo total, único, pánico. El miedo que da consistencia a sus vidas y que, al mismo tiempo, las destruye. Para Tota y Tabo, parodia fonética de un único ser, vivir no es morir, vivir es tener miedo. Es el terror de aquellos no acostumbrados al infierno como presente y como destino. Superado así el momento frenético de paroxismo, Tota exclama: «Me siento tan feliz que pienso seguir muerta hasta que me muera». Acto seguido pregunta Tabo: «Tota, ¿qué vamos a comer mañana?» «Carne con miedo, mi amor -responde ella-, carne con miedo.»²⁰

Sebastián, el protagonista narrador de la novela *Pequeñas maniobras*, vive en continuo estado de alerta. Todas sus acciones, su pertinaz y patológica tendencia a eludir

19 El poeta cubano César López realiza una excelente aproximación a esta obra, superando el marbete teórico (y tópico) de lo absurdo: «En *Dos viejos pánicos* Virgilio Piñera llega a más. Su visión abarca un ámbito más amplio: el miedo, la asfixia, del hombre enajenado. Cumple su proyecto llevándolo hasta sus últimas consecuencias de absoluta mutilación porque, como había asegurado muchos años antes: «Prefería pasar por cínico, por escéptico que pasar por mendaz y por amable componedor -esos amables componedores que tanto daño le han hecho a nuestro país con sus productos para aletargar al pueblo, con su falta absoluta de sinceridad y con ese descaro con que han tomado la literatura y todo lo demás». López, César: *Pánico para dos viejos*, En el número monográfico de la revista *Unión* (Revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba), n. 10, Abril-Mayo-Junio, 1990, págs. 72-76.

20 Piñera, Virgilio: *Dos Viejos Pánicos*. Premio a la mejor obra dramática de 1968 de Casa de las Américas. Publicado por dicha institución en La Habana pág. 46. En su introducción a la obra, Heber Conteris afirma: «Virgilio Piñera, menos ambiguo que Ionesco, más carnal que Beckett, tan problemático como Pinter y rivalizando con la mejor inspiración de Albee, nos propone un delirante monólogo a dos voces en que el tema puede ser tanto el mito del eterno retorno, como el espanto de la senilidad, como el temor de sí -el miedo despojado de todo contenido, en tanto que fuerza irracional y legado ancestral de la condición humana-, como la crítica de una generación prefigurada por la sociedad de clases y el liberalismo...».

cualquier modo de implicación con su más cercana realidad, surgen también de un terror consustancial a la dinámica de ese «mundo de hechos». Sus acciones no son más que las «pequeñas maniobras» de un jugador que no ha querido entrar en el juego, en la realidad, de la vida. Por no aceptar el infierno de todo compromiso y por horror a las consecuencias de sus actos, gestos y palabras, entra en otro infierno: la vigilia tensa, el desasosiego perpetuo. En el cuento «La transformación», otro de sus «cuentos fríos», asistimos a otro medio de evasión: lo que podríamos denominar como proyecto regresivo. Es una técnica de involución muy utilizada por Virgilio Piñera para ilustrar las modalidades de los personajes-fugados, evadidos de su realidad. Como tal escapatoria es inviable, en la ideología de Piñera, se desemboca «lógicamente» en el absurdo. Por más paradójico que pueda parecer. El arranque de este cuento lo expresa con total precisión: «Cuando los mellizos cumplieron seis años sus padres se volvieron niños». Y es, precisamente, esta «precisión» narrativa la que produce la sensación de absurdo, pues colisiona con la imposible verificación «real» de lo narrado. El sentimiento insalvable de locura es, en suma, el contraste entre la veracidad afirmativa de lo enunciado, la lógica aplastante de su discurso, que tantas veces colinda con la objetividad tenaz y desapasionada, frente a la naturaleza terrible del argumento que se relata. Los narradores de Piñera se obstinan en parecer distantes, voces sin entrada pasional, minuciosos y matemáticos. Y tanto más lo son cuanto mayor atrocidad describen. De ahí el excelente título de su primera colección de cuentos, pues en verdad son fríos, al establecer tan nítido control sobre el universo descalabrado, de mutilaciones físicas y psíquicas, que se atreven a definir. Y que Piñera se atrevió a crear.

Un texto como «Discurso a mi cuerpo» ejemplifica de modo contundente este análisis. Dedicado a su compañero de generación, con quien mantuvo una curiosísima relación de amor-odio, el poeta José Lezama Lima, esta hermosa confesión de un narrador anónimo supone el diálogo de su «yo» con su cuerpo, presentado éste como una realidad objetiva, aparte y casi ajena al pensamiento que le apostrofa. Una versión carnalizada de la «otredad» borgesiana, donde se lleva la bifurcación metafísica de la personalidad del texto «Borges y yo» (de *El hacedor*) a una desarticulación de la conciencia con el cuerpo que la contiene. Un hermoso fragmento del discurso puede servirnos de ilustración: «La pregunta era: ¿Hasta qué punto, límite o frontera me extendía yo?, ¿de ti provenía la armonía o eras el desconcierto?, ¿era yo alguna de ellas? Flotando entre tales interrogaciones crecía cada vez más, como un desmesurado aerostato, la distancia y la indiferencia. Esta es la verdad. Recuerda las múltiples ocasiones en que te abandonaba a tu suerte: aquella vez en la rápida corriente de un río provinciano; y aquella otra en que, desprendido de una alta rama, diste contigo en tierra. Y tú, por tu parte hacías igual cosa conmigo: siempre recordaré que en mis tribulaciones amorosas y cuando más indefenso y débil me sentía, te ingeniabas para irte de paseo a la montaña carnal donde se rompe la mitad de la

vida. Así, hemos practicado entre ambos un boquete aislador que impide toda comunicación humana».

Esa metáfora del «boquete aislador», de la fisura entre la conciencia y el cuerpo forma también parte de la concepción piñeriana del infierno vital, y podemos verla reflejada en gran parte de sus cuentos. Seleccione tres de ellos en virtud de una valoración personal de su calidad estética y su profundidad intelectual. Son, los ya citados, «La caída», «El caso Acteón» y «La cara». En el primero de ellos, verdadero cuento «frío», la desarticulación se manifiesta en la ya mencionada descomposición orgánica de la pareja protagonista de alpinistas. En su vertiginoso proceso de «caída», irán perdiendo progresivamente partes constitutivas de sus cuerpos, hasta quedar reducidos a sus miembros «esenciales»: los ojos del narrador -necesarios para el cumplimiento narrativo del suceso, dentro de la «verosimilitud» del texto-, que observan y describen, con desahogado objetivismo, la caída final de la hermosa barba gris de su compañero «que resplandecía en toda su gloria». El cuento, de un solo aliento y narrado sin un solo punto y aparte, representa una conjunción de lo onírico con el humor negro, despiadado. Un universo de leyes físicas donde la conciencia, nuevamente, se separa de la carnalidad, eludiendo la identificación indisoluble de mente y cuerpo. «El caso Acteón», de la misma fecha, comparte el procedimiento narrativo mencionado: un narrador en primera persona relata, en un discurso ininterrumpido, el proceso de entrada en la cadena Acteón. El narrador y su interlocutor dialogan interpenetrándose en sus cuerpos y acaban por confundirse en «una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término». Consiguen así transferir la esfera ilimitada de su yo en la región del «otro» penetrado y penetrante. Fondo y forma se confunden extraordinariamente en este relato: mito y estructura son lo mismo, una sola cosa. Su composición y textura de «sueño narrado» le confiere el sentido de la superación de la angustia del individuo delimitado, aislado, perfilado e impermeable. Y su forma de expresión es el absurdo aceptado como técnica de evasión. Como cabe advertir, las alusiones míticas (Ícaro y Dédalo en «La caída»; Acteón, en el relato homónimo y el monstruoso basilisco del bestiario clásico en «La cara») son «modulaciones» postmodernas utilizadas para configurar esas diversas formas del infierno, que evidencian las actitudes de no-resignación del individuo en un espacio amenazante, hostil. Todas estas fórmulas de desvinculación con estructuras lógicas (que tenderían a uniformar a los seres en el infierno mayor de lo inmutable) comportan un precio altísimo, en que casi siempre aparece implicada la lesión del propio cuerpo²¹.

21 Sobre los cuentos de Piñeira, véase el artículo de Weitzdörfer Ewald: *El unicornio de Virgilio Piñeira (Lo neofantástico cortazariano en algunos cuentos del autor cubano)*. *Letras de Deusto*, vol. 20, nº 46, Enero-Abril, 1990. Acerca del motivo de las «mutilaciones» en la literatura narrativa de Piñeira, el volumen de Garrandes, Alberto: *La poética del límite*. Edic. Letras Cubanas, La Habana, 1993, pág. 39 y ss.

Consigue así el autor ir creando sus propias máscaras, es decir, sus resoluciones expresivas personales, las que metaforizan de manera particular, ciertos universales culturales y literarios, como puede ser el del infierno. En el caso de su obra narrativa, esto se consigue no sólo por medio de todos los recursos ya mencionados, sino también con esos típicos personajes piñerianos que diseñan su propio sistema de valores y que, como con gran acierto señalara el argentino José Bianco «están sometidos a una voluntad que por encima de su cabeza tira de los hilos y gobierna sus movimientos»²². En efecto, una de las más encarnizadas máscaras piñerianas es la de la obstinación, que adquiere relieves trágicos o cómicos según la perspectiva que se adopte. En sus novelas, la máscara de la obstinación es recurrente. René, por ejemplo, se obstina hasta el sacrificio -el referente mitológico es ahora de naturaleza plástica: el martirio de San Sebastián- por mantener incólume e impoluta su carne, como muy bien señaló en su estudio de la misma el discípulo de Piñera, Antón Arrufat²³. También en sus relatos la dinámica de la obstinación juega papel destacado, como sucede en ejemplos como «El baile», «El caramelo», «El balcón» o «El que vino a salvarme».

Así, relatos como «Frío en caliente» (1959) o «El balcón» (1963) vinculan la metáfora del infierno en vida con el estigma del espíritu atrofiado y rutinario. Sucesos estraños, excéntricos o extravagantes quedan reducidos a la más pura inanidad. La existencia se ofrece como un rosario descarnado de fruslerías, que apoyan un «modus vivendi» lúcidamente desapasionado y, por ende, ajeno a cualquier posibilidad de enmienda o modificación, El narrador de «El balcón», ante los hechos realmente insólitos que presencia, tan sólo lamenta, al concluir el día (y el cuento) el haber prescindido de una cita baladí, Y el protagonista de «Frío en caliente» concluye confesando que «en materia de soberanía la única que me es dable poseer es la de la imaginación. Imaginar qué helado elegirá el cliente, o no elegirá, me coloca en esa linde de la existencia en donde sin estar muerto tampoco se está vivo».

Paralelamente a la construcción de sus máscaras narrativas características, el teatro de Piñera ofrece rasgos análogos en la apropiación creciente de rostros dramáticos originales, que el autor crea a partir de modelos precedentes y los lega a la posteridad, como nuevas apropiaciones estéticas de ese «universal». Esta evolución es evidente tras *Electra Garrigó*, donde ya dio el paso de la cubanización tragi-cómica, absurdo-existencial del mito. Será con «Aire frío» cuando Piñera consiga definir las verdaderas máscaras de su teatro: el infierno cotidiano, el horror del hogar doméstico, las presiones familiares, la frustración de los deseos, la protección filial (de hermana a hermano), la tragedia de lo

22 Bianco, José: *Prólogo a El que vino a salvarme*. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

23 Dice Arrufat en su estudio: «Por último, el lector tiene en sus manos una obra que lo ayudará, tras la catarsis que desencadena su lectura, en el proceso actual de aceptar, por encima de las concepciones Idealistas y el fetichismo del intelecto, una verdad primera: que estamos hechos de carne». Arrufat, Antón: *La carne de Virgilio*. En el citado monográfico de la revista *Unión*, págs. 44-47.

inmutable... todos estos motivos no surgirán ya de una transferencia de Atenas a La Habana. Las máscaras no serán las de la tragedia griega, sino las del propio mundo cubano universalizado por Piñera: la máscara de Luz Marina, de Óscar, de los padres y vecinos. La máscara de Jesús en la tragedia así llamada, consistente en definirse justamente en oposición al modelo cristiano que todos quieren ver en él. Las del miedo, arraigadas en el tiempo de vejez. Las máscaras del «no», en Vicente, Emilia y Laura, protagonistas de esa exacerbación de la tozudez llevada hasta lo trágico, en la pieza acertadamente titulada así: *El no*.

En definitiva, Virgilio Piñera escarba en la condición infernal de la existencia y esculpe las máscaras originales que la sustentan. Tal es su literatura. Y al acercarnos a ella, no podemos dejar de identificarnos con la sugestión terrible que invade a sus personajes, a sus máscaras, tal vez porque todavía no hemos aprendido a hacer del infierno una costumbre. Ese sentimiento es muy cercano al del delirio, una desazón constante, una inquietud devoradora, psíquica y carnal, difícil de sublimar. La sensación global que yo quisiera definir como ansiedad pánica casi imposible de redimir. La del sujeto que transita por el mundo para ir descubriendo su condición fatal: condenado a ver reflejada la imagen de su yo, su máscara, en el espectáculo terrible, sarcástico, absurdo, de la realidad y de los otros. Con una ansiedad infinita. Y con pavor.

Bibliografía actualizada sobre Virgilio Piñera

1. AGÜERO, Luis: «Virgilio Piñera, genio y figura», *Virgilio, tal cual, Unión*, III 10, abril-mayo-junio 1990, págs. 66-68.
2. AMSTRONG McLEES, Ainsli: «Elements of Sartrean Philosophy in *Electra Garrigó*. *Latin American Theatre Review*, University of Kansas, n° 7/1 1973.
3. ARRUFAT, Antón, «Virgilio Piñera o los riesgos de la imaginación», *Unión*, n° 2, 1987, págs. 145-150.
4. ARRUFAT, Antón: «La carne de Virgilio», *Virgilio, tal cual, Unión*, III, 10, abril-mayo-junio 1990, págs. 44-47.
5. BALDERSTON, Daniel: «Lo grotesco en Piñera, lectura de *El álbum*», *Texto Crítico*, XXI, 34-35, enero-diciembre 1986, págs. 174-178,
6. BALDERSTON, Daniel: «Estética de la deformación en Gombrowicz y Piñera», *Explicación de Textos Literarios*, XIX, 2, 1990-1991, págs. 1-7.
7. BARRENECHEA, Ana María: «La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género», en *Texto/Contexto en la Literatura Ibero-americana. Memoria del XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, 1980, págs. 12-19.
8. BIANCO, José: «Piñera, narrado», Prólogo a Virgilio Piñera, *El que vino a salvarme*, Buenos Aires. Sudamericana, 1970, págs. 7-19.

9. BIANCO, José: «Piñera narrador», in *Ficción y realidad* (1946-1970). Caracas, Monte Ávila, 1977, págs. 183-196.
10. CABRERA INFANTE, Guillermo: «Vidas para leerlas», *Vuelta*, IV, 4, abril 1980, págs. 4-16.
11. CERVERA SALINAS, Vicente: «*Electra Garrigó*», de Virgilio Piñera. Años y leguas de un mito teatral”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. n° 545, nov. 1995, págs. 148-156.
12. CRISTÓFANI BARRERO, Teresa: *O dito interdito de Virgilio Piñera*. Tesis doctoral, Universidad de São Paulo, 1993.
13. CRISTÓFANI BARRERO, Teresa: «Los cuentos fríos de Virgilio Piñera», *Hispanamérica*, XXIV, 71, 1995, págs. 23-33.
14. CUZA MALÉ, Belkis: «*La vida entera* de Virgilio Piñera», *La Gaceta de Cuba*, 76, septiembre de 1969, págs. 25-26.
15. Entrevista con Virgilio Piñera, *Conjunto*, III, 7, 1971, pág. 69.
16. ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos: «El poder mágico de los bifés (La estancia argentina de Virgilio Piñera)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 471, septiembre 1989, págs. 73-88.
17. ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos: «Virgilio Piñera en persona», *Quimera*, 98, mayo de 1990, págs. 38-47.
18. ESTÉVEZ, Abilio: «El secreto de Virgilio Piñera», *Virgilio, tal cual, Unión*, III, 10, abril-mayo-junio 1990, págs. 69-70.
19. FERNÁNDEZ FERRER, Antonio: «El *disparate claro* en Cortázar y Piñera», *Revista Iberoamericana*, LVIII, 159, abril-junio 1992, págs. 423-436.
20. GARCÍA CHICHESTER, Ana: «Superando el caos: estado actual de la crítica sobre la narrativa de Virgilio Piñera», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLII, 1, 1992, págs. 132-147.
21. GARCÍA CHICHESTER, Ana: «Metamorphosis in two short stories of the Fantastic by Virgilio Piñera and Felisberto Hernández», in *Studies in Short Fiction*, 31, 3, Summer, 1994, págs. 385-395.
22. GARCÍA VEGA, Lorenzo: «*La carne de los héroes o En un jardín pasta René*», in *Collages de un notario*. Coral Gables: La Torre de Papel, 1993.
23. GILGEN READ, G.: «Virgilio Piñera and the short story of the absurd», *Hispania*, 63, 2, Mayo 1980, págs. 348-355.
24. HASSON, Liliane: «Virgilio Piñera souffle le chaud et le froid», *Acta Hispanica, Mélanges offerts à Paul Roche*, Université de Nantes, Études Hispaniques, Hors Série 1992, págs. 269-277.
25. IBIETA, Gabriella: «Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera», *Revista Iberoamericana*, LVI, 152-153, julio-diciembre 1990, págs. 975-991.

26. KOCH, Dolores M.: «Virgilio Piñeira, cuentista», *Linden Lane Magazine*, 1, 4, octubre-diciembre 1982.
27. KOCH, Dolores M.: «Virgilio Piñeira y el neo-barroco», *Hispanamérica*, XII, 37, abril 1984, págs. 81-86.
28. KOCH, Dolores M.: «Virgilio Piñeira, Short-Fiction writer», *Folio: Essais on Foreign Languages & Literatures*, 16, diciembre 1984, págs. 80-88.
29. LEAL, Rine: «Dos farsas cubanas del absurdo», *Ciclón*, Revista Literaria, vol. 3, nº 2, abril-Junio 1957, págs. 65-67.
30. LLOPIS, Rogelio: «Recuento fantástico», *Casa de las Américas*, 42, mayo-junio 1967, págs. 148-155.
31. LÓPEZ, César: «Chiclete, canasta, presiones y diamantes», *Unión*, VI, 3, julio-septiembre 1963, págs. 131-134.
32. LÓPEZ RAMÍREZ, Tomás: *El absurdo y la condición humana en la narrativa de Virgilio Piñeira*. Tesis doctoral, Syracuse, 1982.
33. LÓPEZ RAMÍREZ, Tomás: «Virgilio Piñeira y el compromiso del absurdo», *Areíto*, 9, 34, 1983, págs. 38-40.
34. MALARET, Niso: «Cuentos fríos», *Ciclón*, III, 1, enero-marzo 1957, págs. 62-65.
35. MATAS, Julio: «Infiernos fríos de Virgilio Piñeira», *Linden Lane Magazine*, IV, 2, abril-junio 1985.
36. MÉNDEZ Y SOTO, E.: «Piñeira y el tema del absurdo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 299, 1975, págs. 449-453.
37. MIRANDA, Julio E.: *Nueva Literatura Cubana*, Madrid, Taurus, 1971.
38. MONTES-HUIDOBRO, Matías: «Virgilio Piñeira: un proceso de anulación verbal», in *Texto/Contexto en la Literatura Iberoamericana. Memoria del XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, 1980, págs. 265-274.
39. MORELLO-FROSCH, Marta: «La Anatomía mundo fantástico de Virgilio Piñeira», *Hispanamérica*, VIII, 23-24, 1979, págs. 19-34.
40. MORO, Lilliam: «Los cuentos de Virgilio», *Unión*, IV, 1, enero-marzo 1965, págs. 148-152.
41. NARVÁEZ, Carlos: «Lo fantástico en cuatro relatos de Virgilio Piñeira», *Románica*, 13, 1976, págs. 77-85.
42. ORTEGA, Julio: «Sobre la narrativa cubana actual», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, II, 1, enero 1972, págs. 65-87.
43. ORTEGA, Julio: «El que vino a salvarme de Virgilio Piñeira», *Relato de la utopía. Notas sobre narrativa cubana de la Revolución*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1973, págs. 99-113.

44. ROZENCVAIG, Perla: «Presiones y diamantes: lectura inversa», *Linden Lane Magazine* IV, 1, enero-marzo 1985, págs. 14-15.
45. RODRÍGUEZ FEO, José: «Hablando de Piñera», *Lunes de la Revolución*, 45, 1960, págs. 46.
46. RODRÍGUEZ FEO, José: «Virgilio Piñera, cuentista» *Hispanamérica*, XIX, 56-57, 1990, págs. 107-113.
47. TORRES, Carmen L.: *La cuentística de Virgilio Piñera.. Estrategias humorísticas*. Madrid. Pliegos, 1989.
48. WEITZDÖRFER, Ewald: El unicornio de Virgilio Piñera, (Lo neofantástico cortazariano en algunos cuentos del autor cubano). *Letras de Deusto*. XX, 46, enero-abril 1990, págs. 151-164.