**EL CUERPO GROTESCO EN LA NARRATIVA DE VIRGILIO PIÑERA:
CRÍTICA Y TRANSGRESIÓN**

**THE GROTESQUE BODY IN THE NARRATIVE OF VIRGILIO PIÑERA:
CRITICISM AND TRANSGRESSION**

Laura Judith Becerril Nava

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Becaria posdoctorante por el Consejo Nacional de Humanidades,
Ciencias y Tecnologías (Conahcyt)

ljbn.14@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-9916-6709>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.221>

Fecha de recepción: 05.05.24 | Fecha de aceptación: 11.07.24

RESUMEN

La poética de Virgilio Piñera gira en torno al símbolo del cuerpo, el cual se configura como fuerza centrípeta en la narrativa del escritor cubano, específicamente en *La carne de René* y en *Cuentos fríos*, obras en las que se presenta desde la perspectiva de lo grotesco —en sus planos plástico y abstracto— como lacerado, erotizado o desfigurado con la intención de transgredir y degradar el canon literario de la época, y a las instituciones oficiales —la Iglesia, el Estado, la Sociedad, la Cultura y el Arte—. De la misma manera, el cuerpo es el motivo para la crítica histórica que el autor propone con respecto a las dictaduras en América Latina en el siglo XX, así como la crítica a los «hombres fuertes de la historia», a la religión, a la propia construcción del hombre en la modernidad, al desorden del mundo y a la anulación de la Historia.

PALABRAS CLAVE: cuerpo, grotesco, crítica, transgresión, narrativa.

ABSTRACT

Virgilio Piñera's poetics revolves around the symbol of the body, which is configured as a centripetal force in the Cuban writer's narrative, specifically in *La carne de René* and *Cuentos fríos*, literary works in which it is presented from the perspective of the grotesque —in its plastic and abstract planes— as lacerated, eroticized or disfigured with the intention of transgressing and degrading the literary canon of the time and the Official Institutions —the Church, the State, the Society, Culture and Art—. In the same way, the body is the reason for the historical criticism that the author proposes regarding the dictatorships in Latin America in the 20th century, as well as the criticism of the «strong men of history», religion, one's own construction of man in modernity, the disorder of the world and the annulment of History.

KEYWORDS: Body, grotesque, criticism, transgression, narrative.

Virgilio Piñera, el escritor que siempre se hacía acompañar de un paraguas, es hoy en día el motivo de diversos estudios críticos que le hacen justicia a una obra que por muchos años permaneció en el olvido de la crítica especializada, no solo por la época de escritura en América Latina en donde dominaban las narraciones con temas enfocados en lo regionalista, el realismo social y lo nacional, sino también porque en Piñera encontramos una obra compleja con temas como el cuerpo, la carne, el erotismo, lo escatológico, lo profano, entre otros, siempre motivados por estéticas como la ironía, el absurdo, la sátira, el humor, lo fantástico, lo siniestro o lo grotesco de forma variada en cada uno de sus textos. Esto, pues, propició una especie de «congelamiento» (Travieso, 2006, p. 9) de su obra por parte del canon literario del momento.¹

Con tales características en su producción, Piñera transgredió formas, temas, tradiciones y la propia concepción de la literatura, pero no únicamente como una estrategia creativa, sino, y sobre todo, por mantener la firme intención de mostrar la realidad desde su propia visión de mundo, que a veces resultó retorcida, abyecta, confusa, metafórica, simbólica, pero también directa, sensible, despreocupada,² catártica, poética.

Con Virgilio Piñera se abren mundos posibles con múltiples interpretaciones para un escritor cuya firme intención era levantar la voz metafóricamente, protestar, aunque lo tildaran de «loco», y mostrar la realidad como la vivió en carne propia, desde su visión «estrafalaria, marginal o rara» (Travieso, 2006, p. 8), adjetivos con los que la crítica lo calificó con la publicación de *La carne de René* en 1952, *Cuentos fríos* en 1956 —aunque cada cuento tiene su propia fecha de escritura a partir de 1942—, *Pequeñas maniobras* en 1963 o *El que vino a salvarme* en 1970, entre otras más en los ámbitos del teatro, la poesía y la narrativa.

Con *La carne de René* y *Cuentos fríos*, accedemos a estos mundos, estéticas y temas en tanto textos independientes y también como parte de una poética que tiene como base central al cuerpo, ese que puede ser erótico, irónico o grotesco, ya que se presenta lacerado, erotizado, violentado, amenazado, despedazado, cosificado, disfrazado; ese mismo que representa las «tres gorgonas» de «el Escriba» —seudónimo de Piñera—: la pobreza, por la inanición de los personajes en algunos relatos; la homosexualidad con la

¹ Julio Travieso Serrano (2006) afirma que, en los últimos tiempos, mucho se ha escrito de Piñera; sin embargo, aún falta una buena biografía del autor.

² De acuerdo con Julio Travieso Serrano (2006), Piñera fue un escritor despreocupado porque su obra se publicara y se promocionara, lo cual tenía que ver con su propia personalidad.

erotización, el contacto sexual, el deseo, el masoquismo; y el arte, por la concepción del cuerpo como objeto ambiguo en tanto aparece mutilado o fragmentado y, también, como objeto sagrado, bello y creado como un fin estético de contemplación y veneración.

Respecto a ello, Piñera (1990) escribió lo siguiente en «La vida tal cual»:

No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo más que soltar la baba y agitar los bracitos, me enteré de tres cosas lo bastante sucias como para no poderme lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el Arte. Lo primero, porque un buen día nos dijeron que no “se había podido conseguir nada para el almuerzo”. Lo segundo, porque también un buen día sentí que una oleada de rubor me cruzaba el rostro al descubrir palpitante bajo el pantalón el abultado sexo de uno de mis numerosos tíos. Lo tercero, porque igualmente un buen día escuché a una prima mía muy gorda que apretando convulsivamente una copa en su mano cantaba el brindis de *Traviata*. (p. 22)

La homosexualidad, el arte y la pobreza se convertirán en tres grandes motivos literarios de Virgilio Piñera, pero no solo por la trascendencia en su vida, como sus propias palabras lo indican, sino también por su relevancia en el contexto cubano de la época, y en el que se vuelve grotesco cuando encontramos a una ciudad insular en *La carne de René* con escasez de carne y una sociedad con altos niveles de violencia, degradación e inanición. Una situación similar sucede en el cuento «La carne» (1944), el cual presenta actos de autofagia hiperbolizados, o en «La cena» (1944), cuyas imágenes grafican un aparente canibalismo hasta la desaparición.

Por su parte, la homosexualidad está representada en la obra piñeriana por la sexualidad y el erotismo de sus personajes; tal es el caso del joven René, quien motiva el acoso y deseo sexual en Dalia de Pérez, una mujer sumamente erótica que lo introduce al mundo del goce corporal y le muestra que la carne no sirve únicamente para el dolor — como su padre Ramón lo había hecho—, sino también para disfrutar de él en el otro. Por su parte, en «El cambio» (1944) se plantea la existencia de una «noche carnal» en la que se realiza el intercambio de parejas —conocido como *swinging*— bajo la luz de la luna en una recámara completamente oscura y donde acontece la oscilación corporal, pero sin aminorar la falta moral que se ha cometido, motivo por el que los cuatro participantes pierden los ojos y la lengua.

El tercer monstruo, que es más bien un atributo a su nombre y trascendencia en las letras hispanoamericanas, es el gusto por la literatura y la creación, hecho que contribuyó a un ostracismo artístico y en el que nada benefició su exteriorizada homosexualidad y la pobreza. En este sentido, se podría hablar de un «escritor marginal

y automarginal» (Castro, 2000, p. 13) de la literatura de la época, de los escritores y de las formas, y que, a su vez, concibe al arte como libertad, catarsis, alivio de un contexto que refleja en su narrativa, pero no como un espejo plano y literal, sino mediante uno roto, deforme, fragmentado, desordenado, degradado.

Así, es con la estética de lo grotesco que la narrativa de Virgilio Piñera — específicamente en *La carne de René* y en algunos de sus *Cuentos fríos*— puede leerse como una crítica al contexto cubano y dictatorial del siglo XX, y como la transgresión de la cultura oficial de la época (llámese arte, religión, sociedad, Estado) por medio de la presencia del cuerpo como símbolo y como fuerza centrípeta para su reconfiguración.

Para iniciar, lo grotesco es una estética artística que nació en pintura y se extendió a la literatura con fuerte impulso; se manifiesta en dos planos diferentes regidos por su propio sistema anticanónico o transgresor: el plástico (o material) y el abstracto.³

El primero —en el cual nace⁴ y se desarrolla lo grotesco— está configurado por imágenes ambivalentes y contradictorias, así como por la mezcla o yuxtaposición de elementos incompatibles y heterogéneos, el desequilibrio de las proporciones y la disolución de los órdenes del mundo, aspectos que remiten a una deformidad o anormalidad física —para efectos de este estudio, el teórico que fundamentará este plano será Mijaíl Bajtin—. Mientras que el grotesco abstracto —con Wolfgang Kayser— está relacionado con la propia configuración del hombre en la modernidad,⁵ periodo en que se

³ Respecto a lo grotesco y la modernidad en *La carne de René*, puede consultarse mi estudio de tesis de Maestría titulado *Lo grotesco moderno en La carne de René de Virgilio Piñera: una crítica individual y social* (2015), disponible en el Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma del Estado de México, a través del siguiente enlace: <http://hdl.handle.net/20.500.11799/49497>. Para efectos del presente artículo, he retomado algunos fragmentos representativos al respecto.

⁴ De acuerdo con Frances K. Barasch (1971), existe una evolución del término, desde la concepción meramente plástica y ornamental, hasta un sentido más reflexivo sobre el hombre mismo. Brevemente, y de acuerdo con este teórico, los primeros significados de lo grotesco fueron «monstruoso» (siglo XVI), quimera, demonio, bufón, fantasía, payaso y disfraz (siglo XVII) para demostrar la ambigüedad entre la apariencia y la realidad, lo oculto y lo visible. Posteriormente, en el siglo XVIII, empezó a cambiar la concepción de esta estética, de tal manera que ya no solo se consideraba en un plano material, sino también relacionada con desórdenes mentales y con la fragmentación de la sociedad. A partir del siglo XIX, en el Romanticismo, se reconoce a lo grotesco como la yuxtaposición o mezcla de elementos contradictorios que conforman una misma imagen; es decir, la combinación de lo bello con lo feo, la tragedia y la comedia, lo ridículo y el horror, lo sublime y lo insignificante, que solo puede comprenderse mediante las propias reglas de lo grotesco, de su naturaleza anticanónica y ambivalente.

⁵ Desde Octavio Paz (2014), la modernidad, a propósito de la poesía moderna, inicia a finales del siglo XVIII con el surgimiento del Romanticismo y culmina con las vanguardias en el siglo XX. Esta concepción temporal la realiza desde un enfoque filosófico y literario, y está basada en las nociones de ruptura y tradición que constituyen el quiebre del sujeto con su identidad y su sentido en el mundo, así como su fragmentación, contradicción y ambigüedad. En la modernidad, abundarán temas como el escepticismo ante el conocimiento y la existencia, la insatisfacción humana, la búsqueda de nuevos horizontes, el

vuelve ambiguo por la pérdida de referentes, la muerte de Dios, el desorden del mundo y la anulación de la Historia.

Lo grotesco, en *La carne de René* y en *Cuentos fríos*, aparecerá en tres niveles de significación: en las imágenes (grotesco plástico), en los personajes (grotesco plástico y abstracto) y en el plano de la interpretación (grotesco abstracto) con la crítica y la transgresión que las obras proponen.

Uno de los referentes más importantes de lo grotesco en la literatura en el plano plástico es Mijaíl Bajtin,⁶ quien, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* establece algunas características de lo grotesco en dichos periodos históricos y culturales relacionadas con el carnaval y el mundo popular y de la fiesta. Asimismo, apela a imágenes del cuerpo, la bebida, la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual, las cuales, en su mayoría, se hallan hipertrofiadas para rebajar aquello a lo que se estaba haciendo alusión y objeto de burla, principalmente la Iglesia, el Estado y las leyes que se establecían para el buen funcionamiento de la sociedad. De ahí la importancia del lenguaje carnalesco típico, el bufón, el payaso, el enano, el gigante, la máscara y los bobos (Bajtin, 1987), imágenes que en Piñera responden a situaciones ambiguas, contradictorias e hipertrofiadas; es decir, de la vida material y corporal en lo cotidiano o no oficial.

En Piñera, el realismo grotesco de Bajtin recae sobre todo en la noción de cuerpo en su concepción ambivalente: interior y exterior, totalidad y fragmentación, enaltecido y degradado, bello y deforme, abierto y cerrado, para encontrar imágenes de la misma naturaleza: labios cocinados como frituras o tocinos, cajas torácicas abiertas y laceradas para extraer la carne de los senos, cabezas sin ojos, fusilamientos, parricidios o atentados que se relacionan con el desmembramiento, el autocanibalismo, el doble, la batalla, el sufrimiento o la falta de comida-abundancia. Así también, aparecen personajes como la Criba humana, el Ángel Exterminador, Bola de carne y el Descarnado en *La carne de René*, el gigante en «La batalla», el enano en *La carne de René* y «El álbum», y el cojo

problema ontológico del hombre, quien está devastado, desahuciado, solo, angustiado (Sábato, 1979): es la representación de la condición del individuo moderno.

⁶ Bajtin (1987) afirma constantemente que las imágenes grotescas existen desde la Antigüedad, pero que fue en el siglo XV, a raíz de excavaciones en Roma, que se encontró un tipo de pintura ornamental denominada «grottesca», un derivado del sustantivo italiano «grotta», gruta.

en «Cosas de cojos». Todos ellos circulan en espacios cotidianos como la carnicería, la plaza pública, la escuela, la casa de huéspedes y la calle.

El lenguaje, de la misma manera, remite al cuerpo en sus diferentes manifestaciones plásticas: carne lacerada, víctima propiciatoria, carne tierna y jugosa, herrado de ganado, batalla por la carne, avalancha de carne, carne acosada, carne de gallina, alergia a la carne, narices dilatadas, así como la castración, el martirologio y la escuela del dolor.

El canon clásico que propone Bajtin (1987) —la Iglesia, el Estado, el arte— establecía que el cuerpo es un todo acabado y perfecto, cerrado y solitario, en armonía con la naturaleza y el bien; sin embargo, en el realismo grotesco se plantea al cuerpo en relación con las necesidades naturales, la sexualidad y la comida, como «imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético ‘clásico’, es decir de la estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta, parecen deformes, monstruosas y horribles» (p. 31).

Para Bajtin (1987), el cuerpo es uno de los principales elementos grotescos: los orificios, las protuberancias, las ramificaciones y las excrecencias traspasan sus propios límites y muestran un cuerpo que se abre al mundo exterior: «Es perfectamente comprensible que el cuerpo del realismo grotesco les parezca monstruoso, horrible y deforme. Es un cuerpo que no tiene cabida dentro de la ‘estética de la belleza’ creada en la época clásica» (p. 33).

En este sentido, el cuento «Las partes» (1944) muestra a un cuerpo en proceso de distanciamiento en el que este es sometido a un desdoblamiento y, a la vez, se muestra en su forma primaria como materia; todo ello en un acto sorprendente y fantástico,⁷ cercano al espectáculo. El espectador, un narrador *voyeur*, contempla desde la puerta de su casa la intimidad del vecino, quien parece desvestirse; sin embargo, el acto grotesco monstruoso recae en la automutilación, pues el hombre no se quita la ropa, sino que se

⁷ Lo fantástico implica que «los acontecimientos que se producen no pueden explicarse por las leyes de un mundo familiar. Quien percibe los acontecimientos debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien, el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que no nos son conocidas» (Todorov, 2006, p. 26 y ss.). Ante la presencia de lo fantástico, el lector acepta el pacto de verosimilitud con el narrador a fin de creer que todo lo que sucede en el cuento fue verdadero.

desmiembra y alternamente re-acomoda sus partes corporales en la pared. El curioso narrador afirma:

Entonces me lancé furiosamente a la puerta, le di un terrible empujón. Clavados con enormes pernos a la pared se veían las siguientes partes de un cuerpo humano: dos brazos (derecho e izquierdo), dos piernas (derecha e izquierda), la región sacrocoxígea, la región torácica, todo imitando graciosamente a un hombre que está de pie como aguardando una noticia. (Piñera, 2006, p. 21)

Con un evidente efecto fantástico, al cuerpo en la pared le falta la cabeza, la cual está sobre el cuerpo ausente, como flotando, y sostenida por una capa que cae de donde estarían momentos antes los hombros. El vecino, quien estrictamente ya no tiene cuerpo porque lo ha acomodado parte por parte en la pared, trasciende su forma, su estructura corporal, por lo que juega con sus partes, toma conciencia de su propia materialidad y continúa con vida al enfatizar que el fin último del hombre radica en la carne tal cual. Así:

No pude mirar mucho tiempo, pues se escuchaba la voz de mi vecino que me suplicaba colocar su cabeza en la parte vacía de aquella composición. Complaciéndolo de todo corazón, tomé con delicadeza aquella cabeza por su cuello y la fijé en la pared con uno de esos pernos enormes, justamente encima de la región de los hombros. *Y como ya la capa no le sería de ninguna utilidad, me cubrí con ella para salir como un rey por la puerta.* (Piñera, 2006, p. 21; las cursivas son mías)

Este final, sorpresivo y extraordinario, propio de la narrativa piñeriana, marca un efecto especular en los personajes que desestabiliza al lector, en quien se produce la duda sobre el hecho de tener un narrador *voyeur* o un narrador protagonista que comparte, ahora ya como un acto cotidiano, la superioridad del cuerpo en la configuración del hombre. Este cuento, en diálogo con el «Caso Acteón» (1944), resalta la idea de integración o fusión corporal: «sucedió que nos hacíamos una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término» (Piñera, 2006, p. 19), como también acontece en «El cambio», aunque en un plano sexual, con la fusión de las parejas en el acto erótico.

La sorpresa, inquietud y perturbación son el resultado de lo grotesco en un plano plástico, ya que, como afirma Philip Thomson (1972), en *The Grotesque*, «las imágenes grotescas pueden ser deformes, espantosas, cómicas o alegres, causando una perturbación o profunda inquietud en el espectador por su naturaleza anormal» (p. 9). En efecto, en *La carne de René* el personaje central de la novela es René, un joven que aprende que el sentido de la vida se basa en la carne y en el camino que tome con respecto a ella. La carne del joven está destinada al dolor; por tal motivo, desde el título de la obra, se indica

que no importa el alma o los sentimientos del hombre, sino el hombre-carne, el hombre-masa, vale decir, el cuerpo en tanto materia.

René es «víctima propiciatoria» por su aspecto de «semidiós griego» no solo en la carnicería, en donde, simbólicamente, es rebajado al nivel de animal, como presa y como portador de una carne exquisita, sino también en los demás espacios donde se mueve y donde cada personaje con los que se relaciona anhela su carne, ya sea como materia al servicio del dolor —con Ramón— o como materia de goce sexual —con Dalia—. Leamos:

René era la encarnación viviente de un *semidiós griego*. Aunque en esto haya confusión histórica no podría negarse que *René es una criatura espléndida. Si no posee los músculos del atleta, en cambio en la calidad de su piel reside su belleza, y lo que lo hace irresistible es la seducción de su cara*. En ella la nota dominante es ese aire que está pidiendo protección contra las furias del mundo. Y cosa extraña: ese aire que pedía protección se manifestaba en su *carne de víctima propiciatoria*. (Piñera, 2000, p. 11, las cursivas son mías)

Ahora bien, tanto el aspecto físico de René como sus acciones y su actitud en torno a la carne lo vuelven vulnerable ante los demás. Uno de los primeros acercamientos que el lector tiene con René es en la carnicería, «La Equitativa», la zona de indeterminación en la que se encuentra ante la carne descuartizada, ya que se sabe carne humana presa de los demás personajes, del entorno y de las circunstancias. Así se expresa de él Dalia de Pérez:

—¡Pero si es René! Mira, Adela, ¿no es ése que está en la fila del centro? Parece hipnotizado. Mira, Adela —y se lo señala— mira qué pálido está. Si fuera hijo mío le daría un vasito de sangre cada mañana. *¡Oh, Dios mío, qué época nos ha tocado vivir!* (Piñera, 2000, p. 10; las cursivas son mías).

René es un modelo griego; no obstante, gran parte de los personajes de Piñera serán grotescos físicamente, ya sea por alguna deformidad o porque responden a las imágenes que Thomson plantea como grotescas en la medida en que causan una perturbación o una profunda inquietud en el espectador por su naturaleza anormal. Ejemplo de ello es el bailarín del pueblo en «La carne», quien devora su carne y «había dejado para lo último los bellos dedos de sus pies» (Piñera, 2006, p. 16); asimismo, está el caso de Bola de carne en *La carne de René*, cuya deformidad consiste en ser un enano hipertrofiado, extravagante y feo que violenta al lector tanto por su físico como por su nombre y sus acciones. Este sujeto es, de acuerdo con Wolfgang Kayser (1964), grotesco por «el pronunciado desequilibrio de sus proporciones» (p. 58). En el texto se indica que:

Había tenido la suerte de que a los pocos días de nacido, el rey de la carne en conserva lo recogiera a la entrada del palacete, en una cesta con una tarjeta atada al cuello. Sus enemigos habían escrito en ella que, como el rey de la carne en conserva no tenía heredero para su imperio y sus millones de dólares, le hacían el regalo de un heredero [...] el rey de la carne estuvo a punto de dar una patada a la cesta, pero bajó lentamente el pie, se agachó y con amoroso cuidado sacó al futuro Bola de la cesta; [en la actualidad Bola] tenía sesenta años, nunca se había casado, tampoco había adoptado a nadie y su vida entera estaba dedicada al culto a la carne. (Piñera, 2000, p. 184)

Por su aspecto físico deforme, Bola de carne realiza un culto a la carne imperfecta e inarmónica, dado que «no tenía brazos ni piernas; por efecto de la carne, el tórax y el abdomen se juntaban. La cabeza, sumida en el pecho, parecía formar parte de éste» (Piñera, 2000, p. 185).

La perturbación ante la deformidad también aparece en «La caída» (1944) por la presencia de cuerpos desmembrados. En este cuento, dos excursionistas descienden de una montaña a tres mil pies de altura, mientras las partes de sus cuerpos se truncan con el impacto de las rocas. En un acuerdo veloz, los protagonistas pactan cuidar uno del otro, pero únicamente aquella parte que consideran la más importante de su ser materializado en carne: el narrador hace lo propio con sus ojos; el compañero, con su hermosa barba gris. En el texto se lee:

Como mi única preocupación era no perder los ojos, puse todo mi empeño en preservarlos de los terribles efectos de la caída. En cuanto a mi compañero, su única angustia era que su hermosa barba, de un gris admirable de vitral gótico, no llegase a la llanura ni siquiera ligeramente empolvada. Entonces yo puse todo mi empeño en cubrir con mis manos aquella parte de su cara cubierta por su barba; y él, a su vez, aplicó las suyas a los míos. (Piñera, 2006, p. 13)

Este cuento, en el que se fusionan lo fantástico con lo grotesco, permite concebir a unos ojos y una barba completamente conscientes en las faldas de una montaña, de tal manera que —como sucede en *La carne de René*— el cuerpo es un fin en sí mismo, materia autónoma e independiente de la mente y el espíritu. Ahora bien, la caída no implica la muerte, sino la vida misma; mientras que las «partes salvadas», que corresponden a la cara-cabeza, son simbólicamente la vista y la masculinidad en estos dos personajes que experimentan la caída, otro gran símbolo en la literatura. Respecto a esta caída grotesca, María Virginia González (2013) agrega que:

Aunque epifánico, este final resulta antiheroico. Ya en la elección del título, se rompe con la heroicidad que supondría la hazaña de escalar una montaña porque, además de la clara alusión bíblica, toda caída implica un descuido, una torpeza, un error. (p. 186)

Al final del cuento, los personajes salvan las partes especiales de su cuerpo, pero cada uno por su propio esfuerzo en un acto individualista vergonzoso:

[...] 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 [...] 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. (Piñera, 2006, p. 14)

Aunado a ello, y como complemento, hay una evidente degradación —efecto de lo grotesco propuesto por Bajtin— de los personajes, debido a que los dos alpinistas logran escalar una gran montaña sin mostrar emoción alguna, como si de un acto cotidiano con desmedida soberbia se tratara; y Piñera inicia el descenso estético, que resulta en fragmentación, mutilación, desprendimiento y, sorprendentemente, la conservación de la vida.

En cuanto a la degradación, Bajtin (1987) establece que es la acción de trasladar el sentido de lo oficial, sagrado, artístico y bello a «la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales» (p. 25). Es decir, imágenes hipertrofiadas que resignifican los símbolos en la modernidad desde el punto de vista de Piñera.

De esta manera, en la narrativa del escritor cubano, las imágenes degradadas transgreden los cánones de la época y, de una forma más o menos velada, se efectúa la crítica enfocada principalmente en dos vertientes: la religión y la cultura oficial centrada en lo político y social.

Ejemplo de ello es el rebajamiento de la iconografía cristiana en *La carne de René* en tanto el joven protagonista es el doble de Cristo en la cruz, y es, también, el doble de San Sebastián, quienes se encuentran en la «escuela del dolor», cuya descripción corresponde a una iglesia en donde las imágenes se han profanado y se muestran en un plano terrenal, humano, y hasta sexual, habida cuenta del masoquismo que demuestran en sus expresiones faciales y en sus acciones.

“La iglesia del cuerpo” resplandecía con luces de colores y cuajada de flores, semejante a una catedral disfrazada de music-hall. De sus paredes pendían los famosos tapices del tesoro de la escuela; tapices de torturas célebres, realizados con la técnica del dibujo animado. Tan humorísticos que, como opinaba Cochón, curaban toda suerte de males. Al fondo se encontraba el altar. El cuerpo de profesores se hallaba sentado a ambos lados, en sillas de toda forma y color, que Cochón, en su nostalgia del culto católico,

había bautizado irónicamente con el nombre de “sillas del capítulo”. Entre ellas se destacaba una butaca tapizada de rojo púrpura, destinada a recibir la humanidad de Mármolo, como suprema autoridad de la escuela y oficiante en la ceremonia de iniciación. (Piñera, 2000, p. 121)

En esta «iglesia del cuerpo humano», en la que todo es inversión, se establece que cada alumno debe imitar la pose de un ángel antes de tomar la hostia sagrada que lo convertirá en un verdadero adorador de Cristo; en otras palabras, René y sus compañeros son ángeles carnales que recibirán la marca de hierro en el trasero —como reses— para configurarse como alumnos dolientes en silencio: degradación de las instituciones oficiales, religiosas y del sujeto mismo por la animalización que se plantea de los personajes.

En «Muecas para escribientes: reflexiones en torno a la cuentística de Virgilio Piñera», la autora afirma respecto a *La carne de René* que:

En efecto, el catolicismo exalta la carne castigada mediante diversos símbolos patibularios: la cruz, que constituye su centro gravitacional, la retórica eucarística, que transforma cuerpo y sangre en alimento, o la interminable lista de mártires venerados en los altares [...] En este sentido, la familia de René asume cierta lógica reconocible: la Iglesia recomienda y exalta el castigo del cuerpo, promoviendo ayuno, continencia sexual e, incluso, autolesión. Ello adquiere sentido en el marco del conflicto carne-espíritu: los mártires devienen santos porque anteponen salvación espiritual a seguridad física. (Pérez Múgica, 2011, p. 11)

A su vez, el rebajamiento también se presenta en un plano político-social que recae en denuncia de las dictaduras del siglo XX en América Latina. Tales son los casos de *La carne de René* y «La carne», textos en los cuales se presenta la crítica a la realidad dictatorial de Cuba y Argentina, cuyos hombres fuertes motivaron la inanición de la población durante su gobierno mediante la veda de carne.⁸ Al respecto, Piñera (1962) escribió:

Un cuento mío, “La carne”, no es otra cosa que la protesta por los envíos de nuestras reses a Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, pero es, conjuntamente, una protesta sin eficacia inmediata. Un censor oficial no lo habría puesto en el Index, a lo sumo reputaría de loco a su autor, y por tal pasé en el periódico Información por uno de estos cuentos allí publicados. (p. 2)

⁸ La crítica de Virgilio Piñera bien se ajusta a cualquier contexto dictatorial; sin embargo, tanto Cuba como Argentina figuran como los lugares centrales por el tiempo y espacio de escritura de *La carne de René* (1952), que tendría como antecedente inmediato el machadismo en Cuba y el peronismo o justicialismo en Argentina, dos regímenes de los que Piñera fue testigo como hombre y como escritor por su nacionalidad y por el ostracismo que vivió.

El inicio de «La carne» refuerza las palabras de Piñera (2006):

Sucedió con gran sencillez, sin afectación. Por motivos que no son del caso exponer, la población sufría por falta de carne. Todo el mundo se alarmó y se hicieron comentarios más o menos amargos y hasta se esbozaron ciertos propósitos de venganza. Pero, como siempre sucede, las protestas no pasaron de meras amenazas y pronto se vio aquel afligido pueblo engullendo los más variados vegetales. (p. 15)

Tras las palabras del narrador se percibe a un escritor decepcionado de su pueblo, pues la reacción o, mejor dicho, la respuesta de los cubanos en este momento histórico fue pasiva, de acuerdo con el autor, quienes se adaptaron al cambio «con gran sencillez y sin afectación». Piñera (1962) escribió sobre los escritores de su época de la siguiente forma:

Nuestra generación se caracterizó por un total desapego de la política. Nos pusimos a la defensiva. Con todo lo que pueda acusarse a un grupo de escritores desentendidos de la política, teníamos motivos de sobra para adoptar tal actitud. La Revolución había sido traicionada; Machado fue sustituido por algo infinitamente peor; vimos cómo, de la noche a la mañana, los sargentos pasaban a coroneles; la esperanza de una nacionalidad plenamente lograda hecha pedazos y, en su lugar, la regresión al subdesarrollo más escandaloso; finalmente, como carta única de ciudadanía, el “quítate tú pa’ ponerme yo”. (p. 2)

Dos de los principales símbolos de la novela de Piñera, en este mismo sentido, son «La Causa» y «el chocolate», que son defendidos por el Partido al que pertenecen el abuelo y el padre de René —la Criba humana y el Ángel exterminador, respectivamente—, y al que por herencia ideológica y corporal debe afiliarse el joven: la primera puede interpretarse de diferentes formas, una de ellas se refiere a «La Causa por la carne», que recae en el cuerpo como materia y se relaciona con lo grotesco plástico, cuyo objetivo es convencer a René de brindar su cuerpo al servicio del dolor. Es decir, al servicio de la segunda Causa, que está relacionada con la crítica política y social en diferentes momentos de la historia de Cuba y Argentina por ser los contextos de escritura de *La carne de René*, y que proyecta «La Santa Causa del Chocolate», cuyos seguidores son los «chocolatófilos», quienes defendieron al azúcar en la isla.

De esta manera, y mediante el símbolo del dulce, se produce la reescritura de los campesinos azucareros que se sublevaron y que, posteriormente, se convirtieron en presos o desaparecidos políticos a lo largo de la historia de Cuba, sobre todo en lo referente a la época neocolonial durante la dictadura de Gerardo Machado,⁹ sucesos en los que Estados

⁹ El gobierno dictatorial de Gerardo Machado corresponde a lo que se ha denominado como «época neocolonial» (1902-1958). El autoritarismo de Machado comprende de 1925, cuando este hombre fuerte

Unidos tiene gran relevancia histórica. En *La carne de René*, Ramón asegura ser parte de los chocolatófilos:

Entonces yo era muy joven, pero recuerdo nítidamente un desfile bajo los balcones de la Casa de Gobierno comiendo barritas de chocolate. En represalia, el jefe incautó el existente en el país. Nosotros no cejamos y nos vestimos color chocolate. El jefe, considerando que esto podía levantar en su contra al pueblo, nos declaró reos de lesa patria y ordenó un gran proceso. A duras penas mi padre pudo trasponer las fronteras y buscar asilo en un país vecino. El resultado de los procesos fue la muerte de miles de los nuestros. (Piñera, 2000, p. 32)

En la novela, el chocolate se presenta como el alimento que provocó la lucha a muerte entre los perseguidos y los perseguidores, entre los dominantes y los que defienden La Causa; no obstante, curiosamente, les aburre consumirlo:

Lo que defendemos es la causa del chocolate. No tendría sentido que a miles de leguas de distancia de la batalla por el chocolate nos dispusiéramos a beberlo como unos desesperados. Y para acabarla de ilustrarte: te confieso que nos harta. Tu mismo abuelo sonreía socarronamente cuando hablaban del chocolate, lo cual no obsta para que haya gastado su vida defendiéndolo a brazo partido. (Piñera, 2000, p. 33)

Para los campesinos y los productores azucareros que vivían del monopolio cubano, las constantes luchas por su mercado representaban su bienestar y progreso, aunque esto implicara pelear contra la dictadura y Estados Unidos; sin embargo, para la clase alta, el gran vecino y el Gobierno eran la esperanza para el término de las rebeliones, y, por lo tanto, el país estaba polarizado y el hombre fuerte al mando¹⁰ tenía el completo apoyo de los más ricos (López Portillo, 2008). Por su lado, Ramón afirma: «no olvides que el jefe y sus secuaces aspiraban, mediante las bondades secretas del chocolate, a la dominación mundial» (Piñera, 2000, p. 33), refiriéndose a los dictadores cubanos que vendían principalmente el producto a Estados Unidos.

asciende al poder por el Partido Liberal, hasta 1933 en que se exilia después de una exitosa huelga general que paralizó al país; paro que surgió tras la crisis de 1929 en que cayeron el precio y las exportaciones de azúcar y tabaco, las principales de la isla, lo que dio lugar a una situación de claros tintes revolucionarios. Para Felicitas López Portillo (2008), la dictadura de Machado surgió dos años después de un adecuado gobierno en el que gracias a las inversiones y los préstamos norteamericanos se remontó la crisis económica de 1920-1921 que colapsó los precios del azúcar; sin embargo, en 1927 se perfilaba ya la dictadura cuando Machado incrementó el mandato presidencial de cuatro a seis años a pesar de las protestas de los estudiantes y del Partido Comunista Cubano.

¹⁰ La época neocolonial en Cuba se caracterizó por la presencia de diversos hombres fuertes que dominaron al país, tales como Gerardo Machado (1925-1933), José A. Barnet (1935-1936), Miguel Mariano Gómez (1936) y Federico Laredo Bru (1936-1940), fuertemente influidos y dirigidos por Estados Unidos y por el Coronel del Ejército Constitucional Fulgencio Batista, «el generalote», el dictador que de 1940 a 1944 sumió al país en una crisis económica, política y social similar a la del 29 con Gerardo Machado (López Portillo, 2008).

Por su parte, en «La batalla» (1946) se critica a dos «generalísimos» —nótese la ironía— que se enfrentan, como gigantes, en una cruzada sin soldados, quienes abandonan la lucha en un acto de desafío y hartazgo ante un acontecimiento que se propone insignificante, por lo que, en el momento exacto de la contienda, «frente a un espejito colgado de un trípode un soldado se rasura. Un enorme gato daba vueltas alrededor de un paracaídas desplegado» (Piñera, 2006, p. 52), mientras los cabecillas, tratando de servir como «ejemplo de disciplina y obediencia a la causa militar [...] entablaron una singular batalla: conduciendo cada uno un gran tanque se acometieron como dos gigantes. La lucha fue breve y ambos perecieron» (Piñera, 2006, p. 52). Los hombres fuertes, así, carecen de poder y la lucha se efectúa solo entre ellos.

La denuncia también aparece en «El conflicto» (1942), un cuento largo dividido en cuatro partes (preludio, transmutación, interludio y fusilamiento), cuyo tema central es la ejecución —«cosa perfectamente natural y lógica ... en el mundo» (Piñera, 2006, p. 69)— de Teodoro, un hombre que representa la inteligencia y la disertación filosófica de los condenados, y quien apela a su salvación no por medio de la fuga ni del soborno — como pretende hacerlo la hija del Alcaide, quien es su esposa—, sino, más bien, a través de la razón.

En este cuento hay una evidente crítica a la dicotomía Iglesia-Estado, debido a que se concibe al fusilamiento como un castigo necesario y monótono. En el relato, además, no se menciona el motivo de la condena; sin embargo, sí se explicita la participación de las instituciones oficiales en un evento excepcional que tiene como antecedentes la confesión con un sacerdote mecánico (un muñeco grotesco) y la jaculatoria del Alcaide mediante la reproducción de un disco con su discurso (grotesco mecánico).¹¹ El narrador menciona la jerarquía de las instituciones que participan en la inmolación:

Todos los personajes se agrupaban según un orden jerárquico: primero la milicia, representada por dos de los guardianes; le seguía la religión con un sacerdote y cruz alzada; un paso atrás el reo, esposado y con un pañuelo atado al cuello (que servía con toda seguridad para ocultar la escena al condenado), y por último, cerrando el cortejo, la justicia, dignamente arrebujaada en el uniforme color aceituna del Alcaide. (Piñera, 2006, p. 74)

¹¹ El muñeco y el disco que escucha Teodoro en «El conflicto» supone un elemento grotesco moderno muy importante, porque constituye la mezcla de lo humano con lo mecánico, que, desde Kayser (1964), despliega la importancia de la cosa en la modernidad.

Teodoro trata de detener el suceso a través de la palabra y el diálogo; no obstante, ante el ineluctable acontecimiento, la razón de este hombre de mundo —como él mismo se considera— no surte efecto y el fusilamiento se consume de forma poética: «Entonces Teodoro, que con el narciso entre las manos se entretenía en deshojarlo, fue realizado en su punto de máxima saturación por las inevitables percusiones que acallarían sus rumores» (Piñera, 2006, p. 89).

La suspensión del fusilamiento, que aparece como deseo en Teodoro, no representa la continuidad de la vida en un sentido de permanencia y presencia terrenal, sino como la necesidad del protagonista de salvar su vida para salvar su cuerpo, ya que no concibe ser violentado con la descarga de disparos que lo convertirían en un cuerpo lacerado. Para ello, el personaje sostiene: «—Nada me importa, espanta o sobrecoge ser fusilado; mi cuerpo aparece aquí como un factor secundario; imagine usted que en lugar suyo colocásemos a un pelele de paja. Lo que se trata de impedir es la realización del suceso» (Piñera, 2006, p. 78).

Mientras que los oficiales, en cambio, perciben la verdadera intención: «aparte de lo que usted quiera decir con eso de la salvación del alma, no se me oculta que gracias a la acción de ésta va salvando usted su propio cuerpo» (Piñera, 2006, p. 77).

Es evidente que el tema de la corporalidad es un hilo textual que une la narrativa de Virgilio Piñera, tanto por las imágenes grotescas, deformes e inquietantes se refiere, como por aquellas escenas, personajes, temas y símbolos que ubican al lector en un grotesco abstracto que tiende a la interpretación y la multiplicidad de sentidos que permean la literatura. En este sentido, el cuerpo, en Piñera, trasciende el plano plástico o material de lo grotesco para profundizar en lo que Wolfgang Kayser (1964) denominó el desorden del mundo y la anulación de la Historia, como características esenciales de lo grotesco en la modernidad y que también están relacionados con la presencia del hombre en la sociedad.

Esta concepción grotesca del cuerpo se une, a lo largo de la narrativa piñeriana, con otros elementos que incrementan el efecto estético del texto y que están interrelacionados por la carne y el cuerpo. En tal sentido, la carne es un elemento simbólico y metafórico que refiere al cuerpo como materia inerte, así como materia de goce y de placer, y, por último, como materia al servicio del dolor en silencio que

representa los diferentes medios de tortura que los gobiernos de América Latina utilizaban contra los opositores, quienes vivían en silencio el dolor infligido en su cuerpo.

Desde esta perspectiva, en *La carne de René* y en *Cuentos fríos*, los personajes están envueltos en situaciones inquietantes, ambiguas y contradictorias para mostrar una realidad fracturada, vacía, desoladora y sumamente desequilibrada en la que el hombre es de la misma naturaleza, de tal manera que el contexto lo determina y lo configura. Así, los personajes de Piñera se conforman de acuerdo con las características de lo grotesco abstracto, pues el contexto en el que se hallan los configura como seres inacabados, fragmentados, vacíos y sin referentes. De dicho modo, se construye a René como el heredero de la carne lacerada al servicio del dolor, y completamente desorientado en cuanto al uso de su propio cuerpo: al final se somete, en un acto de resignación, a ser «carne de cañón». En «La caída», dos hombres desmembrados viven un proceso de degradación corpóreo representado por su propio descenso fragmentario. En «La carne» y «La cena», la dicotomía cazador-presa incita a la ironía en la voz del narrador, quien se pregunta si «el grave problema de orden público creado por la falta de carne, ¿no había quedado definitivamente zanjado?» (Piñera, 2006, p. 17) con la antropofagia.

Desde Kayser (1964), lo grotesco manifiesta la angustia ante la vida, pues la orientación del hombre en el mundo es incierta por la pérdida de la identidad, la anulación de la categoría de cosa y la destrucción del concepto de personalidad. Por ende, lo grotesco puede entenderse, en el siglo XX, desde Kayser, como la representación caótica, fragmentada y ambigua del individuo y de la sociedad. Textos como «El conflicto», «La batalla» y *La carne de René* son muestra de ello, al graficar eventos que determinan la historia de los personajes, quienes son vulnerados en manos de los hombres fuertes de la Historia, por las instituciones oficiales e, incluso, por la misma religión. De acuerdo con Rogelio Castro (2000), Piñera presenta a personajes «como artefactos robotizados, como entes desvitalizados en el absurdo, como elementos inertes cosificados» (p. 111).

El cuerpo es el centro de la narrativa de Virgilio Piñera alrededor del cual giran los personajes, los símbolos, los espacios, los tiempos y las estéticas como lo grotesco. Estos personajes —mayormente masculinos— se configuran como los portavoces del escritor cubano, unos voceros grotescos y metafóricos que transmiten la intención transgresora y crítica de un autor comprometido con su obra, quien:

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, a donde se asoma Piñera para abrir su propia ventana, y por eso renuncia a toda gravedad para salvaguardar un mínimo gesto de dignidad ante el dolor propio y ajeno. (Cervera, 1999, p. 55)

Virgilio Piñera adopta una actitud crítica y provocativa contra todo lo establecido; para ello, utiliza el que se constituye como su símbolo poético, el cuerpo, al cual dota de diversas propiedades y significaciones que, mediante la estética de lo grotesco en sus dos planos, proyecta sus preocupaciones y reflexiones personales en torno al contexto, la Historia, el arte y la vida misma como una forma de enfrentar al mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTIN, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza.

BARASCH, F. K. (1971). *The grotesque. A Study in Meanings*. Mouton.

BECERRIL NAVA, L. J. (2015). *Lo grotesco moderno en La carne de René de Virgilio Piñera: una crítica individual y social*. UAEM. <http://hdl.handle.net/20.500.11799/49497>

CASTRO ROCHA, R. (2000). *Piñera*. Universidad de Guanajuato.

CERVERA, V. (1999). *Los cuentos de Virgilio Piñera en el “aire frío” de lo Cubano*. Monteagudo.

GONZÁLEZ, M. V. (2013). El decir de la hechura: una lectura de la estética piñeriana en dos cuentos fríos. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (1), 179-196.

KAYSER, W. (1964). *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*. Editorial Nova.

LÓPEZ PORTILLO, F. (2008). *Cuba en la mirada diplomática mexicana: de Fulgencio Batista a Carlos Prío Socarrás*. UNAM.

PAZ, O. (2014). *Los hijos del limo*. FCE.

PÉREZ MÚGICA, C. (2011). Muecas para escribientes: reflexiones en torno a la cuentística de Virgilio Piñera. *Anales de literatura hispanoamericana*, 40, 343-362.

PIÑERA, V. (1962). Virgilio Piñera: notas sobre la vieja y la nueva generación. *La Gaceta de Cuba*, (2), 1-2.

- PIÑERA, V. (1990). La vida tal cual. *Unión "Especial: Virgilio tal cual"*, (10), 22-35.
- PIÑERA, V. (2000). *La carne de René*. Tusquets Editores.
- PIÑERA, V. (2006). *Cuentos fríos*. Lectorum.
- SÁBATO, E. (1979). *El escritor y sus fantasmas*. Seix Barral.
- THOMSON, Ph. (1972). *The Grotesque*. Methuen & Co Ltd.
- TODOROV, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós.
- TRAVIESO SERRANO, J. (2006). Prólogo. En V. Piñera, *Cuentos fríos* (pp. 7-11). Lectorum.