

## Narración fría en los cuentos de Piñera

Daniel BALDERSTON  
(*Tulane University, California*)

**E**SCRIBE Virgilio Piñera en el prólogo a su primera colección de cuentos, *Cuentos fríos*, publicada por la Editorial Losada en Buenos Aires en 1956:

Como la época es de temperaturas muy altas, creo que no vendrán mal estos Cuentos fríos. El lector verá, tan pronto se enfrente con ellos, que la frialdad es aparente, que el calor es mucho, que el autor está bien metido en el horno y que, como sus semejantes, su cuerpo y su alma arden lindamente en el infierno que él mismo se ha creado. Son fríos estos cuentos porque se limitan a exponer los puros hechos. (7)

Escribe estas líneas en el París de América, allá cerca del Polo Sur, pero sin duda espera sorprender con el título de su volumen y con la frialdad más que aparente de sus relatos precisamente por ser un escritor de un país tropical, y eso en años anteriores a la invasión masiva del aire acondicionado. En aquel entonces, cuando la «encendida calle antillana» de Palés conducía a los interiores barrocos de Carpentier y Lezama, la frialdad de Piñera como narrador parece una respuesta irónica a literaturas de temperaturas altas, una especie de anticipación del Horacio Oliveira del capítulo 41 de *Rayuela*, el que se imagina lejos del calor del verano de Buenos Aires, de repente en un lugar donde «a las tres no quedaría un solo rincón sin nieve, se iba a helar lentamente hasta que

lo ganara la somnolencia tan bien descrita y hasta provocada en los relatos esclavos, y su cuerpo quedara sepultado en la blancura homicida de las lívidas flores del espacio» (275).

Que la frialdad seguiría siendo de interés para Piñera lo demuestran su cuento revolucionario de 1959, "Frío en caliente", y el libro de cuentos póstumo, *El fogonazo*, publicado en 1987 en La Habana. Además, tenemos el testimonio de José Bianco sobre lo friolento que era Piñera (192). Pero más que un análisis semiótico de los elementos *frío* y *calor* en el universo narrativo de Piñera, o en su vida, me interesa estudiar aquí la presencia del frío en la propia narración<sup>1</sup>, y para eso me voy a servir del análisis que hace Gilles Deleuze de la ficción de Sacher Masoch en su estudio *Présentation de Sacher Masoch*, de 1967.

Para Deleuze, la frialdad de la narrativa de Sacher Masoch es una frialdad que penetra y envuelve a los personajes y que interrumpe o dilata el tiempo narrativo:

...un de nos problèmes principaux est précisément de savoir si, du point de vue de la cruauté même, il n'y a pas une différence absolue entre l'apathie sadique et la froideur de l'idéal masochiste... Ce n'est pas du tout la même froideur. L'une, celle de l'apathie sadique, s'exerce essentiellement contre le sentiment.... La froideur de l'idéal masochiste a un tout autre sens : non plus négation du sentiment, mais bien plutôt dénégation de la sensualité. Tout se passe, cette fois, comme si c'était la sentimentalité qui assumait le rôle supérieur de l'élément impersonnel, et la sensualité que nous maintenait prisonnier des particularités comme des imperfections d'une nature seconde. L'idéal masochiste a pour fonction de faire triompher la sentimentalité dans la glace et par le froid. (46)

Hay, pues, una diferencia para Deleuze entre la represión de lo sentimental en el sadismo y su sublimación en el masoquismo.

Esta frialdad se observa en varios cuentos de Piñera, sobre todo en los que tienen que ver con la mutilación del cuerpo humano. Un excelente ejemplo de la combinación de sentimentalidad y

1. En artículos anteriores me he ocupado de la presencia de elementos grotescos en "El álbum" y de la relación entre la obra narrativa de Piñera y la de Witold Gombrowicz.

frialdad es el cuento "Las partes" de 1944. En este cuento, el narrador espía a su vecino, que viste una larga capa. Observa un hueco en la región del brazo derecho antes de que el vecino se vaya, aunque, como aclara, «la cosa no era como para pedirle explicaciones» (21). La próxima vez que lo ve, se da cuenta de un nuevo hueco en la región del hombro izquierdo. Y así sucesivamente van desapareciendo las partes del cuerpo del vecino: la pierna derecha, la pierna izquierda, las caderas, la caja torácica. Cuando el vecino deja de salir más, el narrador entra en su apartamento, donde encuentra las partes del cuerpo humano, «todo imitando graciosamente a un hombre que está de pie como aguardando una noticia» (22-23). Es entonces que escucha la voz del vecino:

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. (23)

Como se ve, lo desconcertante de la descripción es el toque sentimental: «tomé *con delicadeza*». La delicadeza viene aquí a contrapelo, ya que es una expresión adverbial que modifica la acción de fijar: la cabeza en la pared con un enorme clavo. La mezcla de tonos —lo patético, lo triunfal, lo secamente objetivo— es típico de Piñera. El sufrimiento se cultiva; es a través del silencio del otro, y de su modesto pedido final, que el relato seduce al narrador (y al lector).

La mezcla de crueldad y sentimentalidad, que será para Deleuze la esencia del relato masoquista, se ve de manera aún más evidente en "La carne," también de 1944. Este relato parte del conocido incidente de *Candide* en que se le corta una nalga a la hija del Papa para que se pueda comer en el serrallo argelino (203). Este motivo se traslada a una ciudad en el cuento de Piñera, una ciudad donde se sufre de una escasez de carne. La gente está desesperada, hasta que un ciudadano, el señor Ansaldo, se corta un filete de la nalga izquierda, lo fríe, y saboreándolo mucho lo come. Es así que una economía de autosuficiencia se crea en la ciudad, y que todo el

mundo se va comiendo a sí mismo. El final es el que se puede imaginar:

De esta suerte, una mañana, la señora Orfila, al preguntar a su hijo —que se devoraba el lóbulo izquierdo de la oreja— dónde había guardado no sé qué cosa, no obtuvo respuesta alguna. Y no valieron súplicas ni amenazas. Llamado el perito en desaparecidos sólo pudo dar con un breve montón de excrementos en el sitio donde la señora Orfila juraba y perjuraba que su amado hijo se encontraba en el momento de ser interrogado por ella. (15-16)

Y sin embargo el narrador insiste en la felicidad general del pueblo: «Pero estas ligeras alteraciones no minaban en absoluto la alegría de aquellos habitantes» (16). El narrador se pregunta si estas «desapariciones» son una consecuencia necesaria de lo que la carne de cada uno exigía (frase en que de repente «carne» significa algo más que la materialidad del cuerpo y del alimento), para luego callar sus dudas: «sería miserable hacer más preguntas inoportunas, y aquel prudente pueblo estaba muy bien alimentado» (16). Lo que en *Candide* es uno de los tantos trabajos e infortunios de una vieja, representante degradada del viejo régimen, en "La carne" cobra sentido como mecanismo para construir una economía de autosuficiencia, y por lo tanto se juzga (irónicamente, por supuesto) como una idea eminentemente progresista.

Si bien los cuentos que hemos examinado hasta ahora son fácilmente asimilados a una retórica masoquista, "El caso Acteón" es más complicado, y en torno a ese relato sí cabe hablar de sadomasoquismo como una sola cosa (a diferencia de Deleuze). Como se recordará, «el señor del sombrero amarillo» lo invita al narrador a formar parte de la cadena Acteón, y añade que lo que le importa es «precisar las razones, las dos razones del caso Acteón» (17). El narrador le abre los botones de la camisa y hunde las uñas en la carne del otro, acción que éste la hace a él simultáneamente. Lo que sigue es un gradual despedazamiento mutuo, acompañado por la narración fría por parte del narrador, por un lado, y del discurso fríamente analítico del señor del sombrero amarillo, por otro. Sin embargo, lo que trasluce a través de la frialdad analítica de los dos es una especie de acaloramiento

discursivo, como en este ejemplo, en que el narrador lo cita al otro y comenta entre paréntesis: «La segunda razón (yo miré sus unas en mi pecho, pero ya no se veían, circunstancia a la que achaqué más tarde el extraordinario aumento de su voz), la segunda razón es que no se sabe, que no se podría marcar, delimitar, señalar, indicar, precisar (y todos estos verbos parecían los poderosos pitazos de una locomotora) dónde termina Acteón y dónde comienzan sus perros» (18). Evidentemente, el aumento de la voz del otro se debe no sólo al hecho de que sus uñas han penetrado profundamente en el pecho del narrador, sino al hecho simultáneo de que las uñas del narrador han penetrado en su pecho: lo importante es que no se puede distinguir el uno del otro, el placer del dolor, o, finalmente, la palabra de la acción. El cuento termina con la revelación de que Acteón no es sólo víctima sino también victimario, que devora a los perros a la vez que es devorado por ellos, idea que sintoniza perfectamente con la situación de los dos personajes: «como acompañábamos igualmente la palabra a la acción (hubiera sido imposible distinguir entre una y otra voz: mi voz correspondía a su acción; su acción a mi voz) sucedía que nos hacíamos una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término» (19).

Escribe José Bianco en su ensayo sobre Piñera: «Metáforas de su aversión al cuerpo, o de su amor contrariado, son las ingeniosas y burlonas mutilaciones a que lo somete en sus relatos, las antropofagias individuales o recíprocas» (186). Lo que caracteriza los primeros cuentos de Piñera (y es también un elemento importantísimo de sus cuentos póstumos) es precisamente esa mezcla de amor y aversión por el cuerpo humano, esa presencia simultánea del placer y del dolor, que llamamos lo grotesco. El propio Piñera lo llama así en un relato de 1977 llamado "Tadeo" (en la colección póstuma *Un fogonazo*) en que un viejo le pide a su hijo llevarlo en brazos como si fuera niño. Le dice al hijo: «Sé lo grotesco de mi caso. Llevar en brazos a un viejo, y a un viejo de mi corpulencia, sería motivo de hilaridad universal» (87). Claro está, consigue que lo lleven en brazos no únicamente el hijo sino también una serie de extraños: lo grotesco no es el pensamiento en sí sino su

## EN TORNO A LA OBRA DE VIRGILIO PIÑERA

realización. Y es también la expresión de esa experiencia por escrito, y para esa transgresión final Piñera se vale siempre de una escritura neutra, fría, una escritura —según Deleuze— masoquista.<sup>2</sup>

### Obras citadas

- Balderston, Daniel. "Lo grotesco en Piñera: Una lectura de *El álbum*", *Texto Crítico*, 34-35 (1987), págs. 174-78.
- . "Estética de la deformación en Gombrowicz y Piñera", *Explicación de Textos Literarios*, 19.2 (1990-1991), págs. 1-7.
- Bianco, José. "Piñera, narrador", *Ficción y realidad (1946-1976)*. Caracas: Monte Avila, 1977, págs. 183-96.
- Cortázar, Julio, *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.
- Deleuze, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*. París: Éditions de Minuit, 1967.
- Piñera, Virgilio, *Cuentos fríos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1956.
- . "Frío en caliente", *Cuentos*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1983, págs. 259-78.
- . "Tadeo", *Un fogonazo*. Antón Arrufat, comp. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1977, págs. 83-90.
- Voltaire, *Romans et contes*. París: Garnier-Flammarion, 1966.



---

2. Otro texto que merece analizarse con respecto al masoquismo es "La carne de René". José Quiroga está realizando un estudio que tendrá que ver con ese tema.