

El aprendizaje de la escritura en la carne: *La Carne de René*

**The Experience of
Writing in the Flesh: *La
Carne de René***

**A aprendizagem da
escrita na carne: *La
Carne de René***

Liliana Marlés-Valencia* 



Para citar este artículo

Marlés-Valencia, L. (2023). El aprendizaje de la escritura en la carne: *La carne de René*. *Folios*, (58), 44-55. <https://doi.org/10.17227/folios.58-16573>

Artículo recibido
05 • 05 • 2022

Artículo aprobado
13 • 02 • 2023

* Doctora en Letras, Universidad del Quindío.
Correo electrónico: lmarles@alumni.usp.br

Resumen

Este texto propone una lectura de la “Escuela del dolor”, lugar al que asiste el personaje protagonista de *La carne de René* (1952), como articulación del programa poético y experiencia del propio Virgilio Piñera. Para el autor cubano, la verdadera escritura es y debe ser una práctica dolorosa. De esta forma, la hipótesis es que el andamiaje sobre el que se construye la experiencia de René, recoge principios primordiales de la estética piñeriana: defensa de la immanencia de la literatura, papel fundamental del dolor y el sacrificio, preeminencia de la forma y carácter eminentemente corporal de la escritura.

Palabras clave

literatura cubana; escritura; Virgilio Piñera; parodia; carne

Abstract

This paper proposes an interpretation of the “*Escuela del dolor*”, which is the place that main character attends in *La carne de René* (1952), as the articulation of Virgilio Piñera’s poetic agenda and personal experience. For the Cuban author, the true writing is and must be a painful practice. In that way, the hypothesis is that the framework of René’s experience, compiles the main principles of Piñera’s aesthetics: defence of the immanence of literature, fundamental role of the pain and sacrifice, preeminence of the form and outstanding corporal nature of writing.

Keywords

Cuban literature; writing; Virgilio Piñera; parody; flesh

Resumo

Este texto propõe uma leitura da “*Escuela del dolor*”, aquele lugar frequentado pelo personagem protagonista do romance *La carne de René* (1952), como uma articulação do programa poético e da experiência do próprio Virgilio Piñera. Para o autor cubano, a verdadeira escrita é e deve ser uma prática dolorosa. Desta forma, a hipótese é que o arcabouço a partir do qual a experiência de René é construída, recolhe princípios primordiais da estética piñeriana: defesa da imanência da literatura, papel fundamental da dor e do sacrifício, preeminência da forma e carácter eminentemente corporal da escrita.

Palavras-chave

literatura cubana; escrita; Virgilio Piñera; parodia; carne

*Y el propio Virgilio los repudiaba:
"No saben", decía, "que la literatura
no es estilo sino respiración"*

GUILLERMO CABRERA INFANTE, *Mea Cuba*

*[El estilo] se elabora en el límite
de la carne y el mundo*

ROLAND BARTHES, *El grado cero de la escritura*

Introducción

El cuerpo y sus vicisitudes son cuestiones centrales en la narrativa de Virgilio Piñera (Cuba, 1912-1979). Antropofagia, enfermedad, licantropía y otras variaciones de carácter corporal son asiduas en su obra. Como ya lo han manifestado diversos críticos (Arrufat, 1998; Brioso, 2007), en ocasiones se presenta una prevalencia del cuerpo sobre el espíritu; en otras, el primero ocupa el espacio por entero sin dejar siquiera lugar al segundo. *La carne de René* gira justamente alrededor del aprendizaje de la carne por el camino del dolor. Un joven, reacio a introducirse en el mundo de la carne, intenta huir de dos paradigmas que la focalizan: el del dolor y el del placer. Su padre, líder de una causa al servicio del dolor, planea hacer de René el digno heredero de la tradición. Para lograrlo, lucha por apartar al hijo de todo coqueteo sensual que pueda disuadir la entrega del cuerpo a la exclusividad dolorosa.

La novela, como era de esperarse por su riqueza significativa, ha sido objeto de diversas lecturas. Antón Arrufat (1998), por ejemplo, la lee a partir de sus consonancias y divergencias con respecto a la tradición de la novela de aprendizaje. Otros estudiosos han sondeado las configuraciones de poder y discurso o el lugar de la espiritualidad en la novela, como es el caso de Sergio Antonio Mora (2017) y el de Thomas F. Anderson (2002), respectivamente. Así también, en un agudo estudio, Jorge Brioso (2007) discurre sobre el erotismo, el cuerpo-texto y, más cercano al tema que nos atañe, sobre la cuestión de la literalidad que plantea la obra de Piñera. Este último es, sin duda, un aspecto fundamental dentro de este texto: la amonestación que hace el propio

autor a estar siempre atentos al peso muerto que la búsqueda de significados puede traer a la lectura.

Por su parte, Piñera se expresó también acerca de la novela. Anota en carta a su amigo Carlos Espinosa: "*La Carne de René* ha tenido la horrible virtud de dejar maltrecha la carne de Virgilio Piñera..." (Espinosa, 2003, p. 168). Esta declaración refrenda el vínculo entre creación y enfermedad que el autor ya había expresado en otros lugares. La frase reúne dos elementos que consideraba centrales en su escritura: el dolor y el cuerpo, situados en un plano que vislumbra lo espiritual, como se constata más adelante en la misma carta. En otras palabras, se refiere al cuerpo torturado y adolorido en calidad de correlato de la creación de la obra, especialmente durante el proceso de escritura de *La carne de René*. De allí que este ensayo proponga dilucidar el aprendizaje corporal de René, por el que trasiega el mismo Virgilio Piñera, bajo la clave de *aprendizaje escritural*.

La causa: gratuidad de la literatura

Comenzaré por evocar la noción de *causa* que atraviesa la novela y que funciona como estrategia dinamizadora dentro del argumento. "La causa del chocolate" es el legado que Ramón, quien a su vez lo heredó de su padre, quiere heredar a su hijo René. Básicamente, *la causa* opera como una perpetua disputa entre perseguidos y perseguidores en que los papeles o funciones no son fijos: siempre circunstanciales, ambos grupos se alternan cada papel. Quizá uno de los aspectos más peculiares de esta lucha es el desinterés con que tratan el elemento en pugna, es decir, el chocolate. Lo que está en juego es la autorización para detentar ese "alimento poderoso", "altamente estimulante", capaz de "minar la seguridad del trono", y no tanto su consumo. Así lo deja saber el propio Ramón a René: "Así que nos rebajaríamos a tomar chocolate. Tan simples nos crees [...]. 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). Aunque Ramón muestre poco interés en el alimento, no se puede pasar por

alto la historia ritual y la carga cultural que este convoca. Sus efectos estimulantes han hecho que se le atribuyan incluso propiedades afrodisíacas; ni qué decir de la sensualidad que se asocia a su consumo.

De manera que la situación que tenemos es la siguiente: personas dispuestas a sacrificarse por la defensa de una *causa* a favor de un alimento cuyo consumo no les interesa. En este orden de ideas, lo realmente importante en *la causa* parece no ser tanto el objeto en pugna sino el hecho mismo de participar en ella. Se concluye que defender *la causa* es, sobre todo, una manera de definirse frente al asunto de la prohibición, puesto que la importancia de *la causa* radica en sí misma y no en el motivo que ampara. Insistir en esta *causa* es la obra a la que se debe dedicar la vida hasta la propia muerte, argumenta el padre. Se trata de atender a la exigencia de una lucha que reclama la entrega total: es ese el motivo de orgullo y parece ser la única justificación de la vida de Ramón. Su cuerpo en llagas supurantes es, a la vez, propósito y ofrenda, renovados por el ritual del dolor en el sacrificio diario.

La postura vital de Ramón resuena en la afirmación que Piñera haría años después en su artículo “Las plumas respetuosas”: “El sacrificio de la vida radica en sufrir mil y una privaciones desde el hambre hasta el exilio voluntario —a fin de defender las ideas, de mantener una línea de conducta inquebrantable—” (*Revolución*, 1959, p. 17). Y esa actitud será el pivote de la práctica escritural de Piñera y de su propia vida: desde su relación con el poder político hasta su posicionamiento como escritor.

Esta circunstancia nos devuelve la siguiente pregunta: ¿qué tipo de empeño hace que se mantenga entonces tal voluntad y tal tenacidad en el compromiso con una *causa* que exige entregar hasta la propia vida? Sobre todo, cuando se trata de una causa volcada hacia la defensa de un ideal anodino que bien podría atacar. Esta es una pregunta a la que el propio autor se enfrentó, tal como se constata en los fragmentos de la carta que se comparte en *Virgilio Piñera en persona*: “¿Qué mentira o qué verdad son tan poderosas para obligarlo a uno a desdicha tan agobiadora?” (Espinosa, 2003, pp. 168-169). Con

esto se refería, justamente, al doloroso proceso que había significado la escritura de la novela. Podemos, claro, encontrar allí ecos lejanos de motivos tan románticos como el del creador que es víctima de su propio ingenio. Es una larga tradición la que propone esta percepción del proceso de escritura. Roland Barthes, por su parte, en *La preparación de la novela*, convida a volver a la respuesta de Mallarmé: “¿Sabemos lo que es escribir? Una antigua y muy vaga aunque celosa práctica, cuyo sentido yace en el misterio del corazón” (2005, p. 294).

Imposible no recordar también a Michel Leiris con la analogía que establece —y que más tarde acabaría por matizar— entre la escritura y la tauromaquia como dos formas espectaculares de arriesgarse y de actuar. Al partir de la idea de una “regla fundamental”, que consiste en “decir toda la verdad y nada más que la verdad”, el autor de *La edad de hombre* (1939) se refiere al peligro al que se expone quien se enfrenta a la verdad de la escritura. Para Leiris, puede decirse lo mismo de Piñera, la escritura era una cosa apenas banal si de ella podía salirse intacto:

S'il n'y a rien, dans le fait d'écrire une œuvre, qui soit un équivalent [...] de ce qu'est pour le torero la corne acérée du taureau, qui seule —en raison de la menace matérielle qu'elle recèle— confère une réalité humaine à son art, l'empêche d'être autre chose que grâces vaines de ballerine? (Leiris, 1939, p. 10)

¿Acaso no reverbera en esta pregunta que atormentaba a Leiris el mismo convencimiento que Ramón tiene acerca de su compromiso con *la causa*?

Pero volvamos a Piñera. En algunos momentos, el escritor se pregunta: “¿Es posible que para lanzar a la escena del mundo un pedazo de carne literaria haya que torturar la suya propia?” (Espinosa, 2003, p. 169). Acto seguido, enumera todas las privaciones y sacrificios de diversa índole que conformaron la “dura prueba para expulsar un pedazo de carne espiritual” (Espinosa, 2003, p. 169). Salta a la vista la voluntad de usar los adjetivos *literaria* y *espiritual* casi que de manera indistinta. Claro, no será esta la primera vez que el autor haga uso de una red de

significantes propios del campo de lo sagrado para abordar lo literario.

La intención de involucrar lo sagrado es evidente a lo largo de la novela en varias cuestiones que acompañan el ejercicio alrededor de *la causa*. A través de la lectura nos deparamos con el uso de un campo lexical que incluye palabras como *culto*, *ritual* (el ejercicio diario de hurgar en la herida) o *servicio del dolor*, y que opera desde el comienzo como parte de un modo de vida. El talante ceremonial atraviesa las interacciones de maestros y estudiantes en la “Escuela del dolor”: baste recordar la solemnidad con que el anciano hace una reverencia al recibir a René y comentar que lo esperaban de día y de noche por haberle sido legada “la antorcha de la Santa Causa”. Así mismo, la dinámica padre-hijo entre Ramón y René gira en torno a una enseñanza de los modos rituales de la misión. El ejemplo más contundente se da justo el día de su cumpleaños número veinte, en el que René conocerá el secreto de la carne: su padre le exige presentarse en ayunas, de modo que esté preparado para recibir dicha enseñanza. El cuerpo debilitado por el ayuno es el cuerpo apto para emprender el servicio.

Ahora bien, en lo que atañe a su propia escritura, valga recordar que también Virgilio propone su quehacer como un magisterio o ministerio. Un abordaje que no pasa desapercibido al tratarse de un autor claramente ateo e iconoclasta: “Ser bueno en totalidad es algo tan difícil de ser que se es casi divino, y serlo casi es casi una prueba de la existencia de Dios” (Piñera, 2015, p. 77), diría al mencionar a su amigo Adolfo. Esta afirmación que se lee en “La vida tal cual”, fragmentos de diario, ya da una idea de su ateísmo, ingenio e insolencia cuando se trataba del tema religioso. El lado bromista y dicharachero de Virgilio Piñera se evidencia a través de numerosas anécdotas que ahora conforman el perfil de ese escritor que se ufanaba de ni siquiera tener libros en casa: un hecho que el propio Guillermo Cabrera Infante confirma en su libro *Mea Cuba* (pp. 317-348). Y justamente por esto atrae tanto el énfasis en la pureza consignado en la declaración que hace sobre sí en la carta que dirige a José Lezama Lima en 1942: “Nada ni

nadie me pueden acusar de nada; si todavía existen hombres de pureza intelectual, yo soy uno de esos pocos hombres” (Espinosa, 2003, pp. 121-122).

Se refiere, claro, a la *pureza* que se encuentra directamente relacionada con la casi exclusiva “dedicación a la obra”, según se comprueba en la carta. La pureza puede entenderse como castidad, es decir, como ajena a la sensualidad o a los placeres de los sentidos; también puede leerse como la cualidad de aquello que está libre de imperfecciones morales. Se acostumbra a relacionar la pureza con la honestidad y la integridad. Para esta lectura, tal vez más sugerente que la idea de pureza como atributo de aquello que no ha sido manchado, sea la pureza obtenida a partir de la purificación: el objeto que pasa por un proceso (cuántas veces extremo) para alcanzar la calidad de puro. No en vano la pureza ha sido, en diferentes circunstancias, una de las condiciones de lo sagrado. Al declarar su pureza, Piñera refuerza el gesto de situar su práctica de la escritura en una esfera superior: “Escribir simplemente es un oficio como otro cualquiera, en cambio, escribirse uno, he ahí el secreto” (Espinosa, 2003, p. 94).

En efecto, la postura de Virgilio coincidía, en lo que atañe a la entrega, con la del protagonista de “Un jesuita de la literatura”: “Por el honor de la Santa Madre Literatura me veré en el caso de sentarme a la máquina y, aunque nada brote de mi cerebro, montaré la guardia. Pero no va a salirse con la suya” (Piñera, 1999, p. 355). Se puede encontrar allí una actitud al estilo del Evangelio con su llamado a estar siempre atentos, vigilantes, en vela. Alberto Abreu (2002) sintetiza las dos posturas del “modelo de artista piñeriano”: autonomía de la palabra y postura ética del escritor. Esta última incluye las tomas de posición contra aquello que pueda entorpecer la Literatura al servicio de la Literatura. Servicio que se entiende como la necesidad de liberar a la Literatura de una obligación connotativa y dejar que sea la imagen, “método de sorpresa por invención” (Piñera, 1994, p. 233), el principal móvil de la creación literaria (Abreu, 2002, p. 16). Así como Ramón, Piñera asume una *causa* a la que decide entregar su vida. Su *causa* radica en defender la escritura, la imagen literaria estimulante.

De eso también da cuenta la prevención que Virgilio Piñera tiene frente a la pretendida superioridad del *arte dirigido*: “Claro está, el poeta, como ser humano que es, también está comprometido, pero de ahí a estarlo con un programa, con una consigna *a priori*, media una distancia verdaderamente astronómica” (Alonso y Argüelles, 2015, p. 420). De allí se desprende una característica en la que han coincidido Alberto Abreu (2002) y Juan Carlos Quintero (2016): la escritura piñeriana se configura a partir de modos de producción de significación que se entrecruzan, se rebaten y se parodian. La libertad de no pretender atribuir un significado por fuera de su quehacer se traduce en una apertura de la obra a múltiples lecturas y en el impedimento de concretarla como un sistema cerrado.

Una dinámica en que se libera a la literatura de cualquier obligación y, a la vez, se propone a la literatura como única responsabilidad. Prueba de esto es la carta de Piñera a Gastón Baquero (Espinosa, 2003). Tras enterarse del nombramiento de su amigo, escribe una carta que contiene la recriminación y el espanto de quien siente que un trabajo que exija tanta energía irá a desplazar el proceso de escritura del lugar central que le pertenece. En este gesto que reclama un tipo de consagración a la literatura (pureza), se lee un deseo de *sacralizar* dicho proceso. Encontramos así una concomitancia con Roland Barthes (2005), quien establece una diferencia entre *la obra hecha* (sin importar si es sagrada o no) y *la obra por hacer* (que exige sacralizarse a sí mismo). El cubano, por su parte, se propone solemnizar el acto de escribir; un *medio* de sacralización que el crítico y escritor francés caracteriza diferenciando entre el *Operator* (que pasa por dicha sacralización) y el *Scriptor* (quien ya ha hecho la obra). Dicho esfuerzo por *sacralizarse*, explica Barthes, es una manera de producir la fuerza (corporal) que exige la obra.

Finalmente, el crítico señala a Gustave Flaubert como el epítome del tipo de escritor *asceta*. Como sabemos, el ideal de servicio a *la causa* es, justamente, la inversión del asceta o, mejor, la devoción —con fervor ascético— al cuerpo. Y parece esa la apuesta de nuestro autor: una suerte de *ascetismo inverso* que, si bien se aparta del sibaritismo, se

entrega a una búsqueda corporal. Ahora bien, llama la atención de Barthes el hecho de que ya no había, —o casi no había— para ese momento, una intención de construir la obra como *monumento personal*. Una de las muchas respuestas posibles, se dice el crítico, es “que lo escrito ya no es la puesta en escena de un Valor, una Fuerza activa; ya no es un sistema o es apenas solidario de un sistema, una doctrina, una fe, una ética, una filosofía” (Barthes, 2005, pp. 353-354). De modo que esta característica, esta apuesta, podía ya en ese entonces ser vista como un guiño anacrónico. ¿Cuál será, entonces, esa *fe*, ese *sistema* sobre el que Piñera insiste al construir dicha imagen?

La literatura para Virgilio: carácter corporal de la escritura

En su famoso ensayo “El secreto de Kafka” (1945, *Orígenes*), Piñera se refiere a la *invención* como el móvil de la creación: “Una invención estrictamente literaria, producto de una enfermedad que se llama literatura, como la de la seda del gusano o la de la perla de la ostra” (Piñera, 1994, p. 234). Se refiere, pues, a la literatura como un disturbio que impacta el bienestar y escoge una metáfora corporal-animal para referirse a la producción literaria. Con esto, enfatiza la idea de que la obra proviene de la imaginación y del cuerpo —del que es propia—. Juan Carlos Quintero lo resume acertadamente: “La literatura sería para Piñera una inevitabilidad corporal” (2016, p. 366). Y no se puede menos que registrar aquí una alusión al cuento “El crecimiento del Señor Madrigal”. Si bien la historia del venerable anciano y su embarazo *inefable* ha sido leída en la clave de quien gesta su propia muerte, no debe pasar inadvertida la posibilidad de leer dicha gestación como el proceso, también, de creación de la obra. En aquel cuerpo en trance de descomposición, de repente y sin motivo conocido, algo empieza a engendrarse.

Dicho énfasis en la corporalidad se da a la par con cierto distanciamiento respecto de la literatura como una pura construcción de ideas. Mucho se ha dicho ya sobre este tema que el propio Piñera, en “Notas

sobre literatura argentina” (1947), había defendido de manera decidida. Allí se refiere al “tantalismo” como una tendencia —mejor sería decir, como una carencia— de los escritores argentinos a no participar del mundo que los rodea. Fruto, concluye, de esa fórmula creativa que cavila cada paso de su ejecución: “Uno preferiría [...], que en general, todos estos poemas no fueran tan contruidos, tan perfilados, tan premeditados [...]” (Piñera, 1947, p. 43). Esto no implica una negación de las ideas ni mucho menos. Como lo discute en el ensayo sobre Kafka, la advertencia apunta apenas sobre la posibilidad de que las ideas se vuelvan peso muerto para quien lee y terminen por alejarle del poder de la imagen netamente literaria. Por el contrario, a partir de una lectura desprovista de agendas y propuestas programáticas, “podremos apreciar la obra desde las patéticas nada con que fuera elaborada” (Piñera, 1947, p. 45).

Aquí cabe detenerse por un instante en la reflexión que habla directamente a los estudiosos y críticos de la obra de Piñera. El ensayo menciona la riqueza de ideas que cada obra despierta como una potencialidad; sin embargo, el interés principal del autor se sitúa del lado del impacto que la obra causa en el lector. Para él, la importancia radica en la imagen literaria. No se trata, como explica Nancy Calomarde, de una concepción de “arte por el arte”, sino de “enfocar el acto creador como un espacio estrictamente literario” (2010, p. 179). Muy a propósito, Calomarde cita el concepto acuñado por José Rodríguez Feo de *letravisión* como “la encarnación a través de formas imaginativas, de un estado subjetivo” (Rodríguez, 1962, p. 48). A partir del uso de “mecanismos puramente ficcionales”, Piñera busca llevar al lector a un espacio de “delirio, ensoñación o pesadilla”, explica la investigadora (Calomarde, 2010, p. 181).

Valga decir que Virgilio Piñera reconoce la calidad de la escritura de esos autores a pesar de calificar su oficio de *calculado*. Sin embargo, frente a la escritura inteligentemente mecánica, se pondrá del lado de la literatura que pone en juego al propio creador. Su apuesta es por la expresión que surge como un mecanismo corporal y la abraza con sus dificultades y dolores. Ya en otro momento, Piñera

había declarado abiertamente la desconfianza que le producen los escritores que se decían encantados con la literatura (Espinosa, 2003, p. 94). No sin razón, pues entendía el proceso creador como un combate y, algunas veces, como un sufrimiento:

Ya en La Habana empezó en forma mi eterno combate contra la escritura. Porque no se lucha por la escritura sino en su contra [...]. Para mí, escribir ha sido siempre una verdadera tortura. No conozco otra peor —y la vida, como a cualquier mortal, me las ha servido de todas formas y colores—. (Espinosa, 2003, p. 94)

Papel del dolor y el sacrificio

Piñera deja bastante claro que está más interesado en la idea de la escritura como una lucha interna y que es así como él la asume. Al referirse a *Cuentos Fríos*, publicado en 1956, comenta en carta a su amigo que durante el periodo de escritura se sintió como un condenado a muerte: “Cada uno dirá lo que quiera respecto a la escritura, pero en lo que a mí se refiere puedo afirmar que su sola presencia angustia mi ser hasta la náusea” (Espinosa, 2003, p. 94). De allí surge una pregunta ineludible: ¿cuáles son las circunstancias y características que conforman ese *escribirse* en el que, según Piñera, se cifra todo el secreto de lo literario? ¿En qué radica ese combate al que alude?

Una clave para entender este *escribirse*, que hace parte de las reflexiones de Piñera en sus cartas, puede encontrarse en la práctica ritual de Ramón, personaje de su ficción. Ramón se ejercita como *verdugo* de sí mismo. Encerrado en su oficina, es él quien inflige sus heridas. Este sufrimiento es el que legitima su participación y compromiso con *la causa*; así respalda el derecho a recibir la herencia de su padre y continuar con la tradición. La valentía de forjar un cuerpo vital (dice explícitamente que un cuerpo privado de dolor es más bien una piedra) estriba en entender —como proclamaba el Predicador— que dolor y placer marchan de la mano, y que a través de esos dos caminos se llega a la verdad de la carne. Es cuestión de escudriñar la herida para someter el propio cuerpo al cumplimiento de la premisa

expuesta en la novela de que toda carne anhela —a la vez— defenderse y ser despedazada.

Así también, el dolor se convierte en garante, en fuerza legitimadora de la escritura. Como contrapunto al rechazo de una literatura *cerebral*, se desenvuelve un discurso que testimonia el dolor como tributo para la consolidación de la obra. Diríase que se trata de una escritura vulnerable, expuesta y desnuda, que no cuenta con el cálculo cuidadoso de aquella que transita por el camino más *intelectual*. Justamente, en la novela se habla de “alumnos brillantísimos” que eran, sin embargo, la “insensibilidad hecha carne”, pues todo lo resolvían mecánicamente (Piñera, 2000, p. 57).

De modo que la pista que se encuentra en la novela sobre la forma como opera el dolor en relación con *la causa* puede usarse como pauta en el proceso de *escribirse*: “El quid de nuestro problema radica en el sufrimiento. El ejercicio debe ser asimilado por la vía del dolor, por cualquier otra vía que se realice resultará absolutamente falso. ¿Lo oyen? Falso” (Piñera, 2000, p. 76). Ahora, la exigencia central en esta vivencia del dolor es no ceder a la tentación ni al impulso de pretender dominarlo, pues esto, a su vez, desembocaría en la misma postura mecánica e insensible. Como afirma el personaje Mármolo, no se trata de ser faquires, sino de permitir que el dolor les domine. Una de las enseñanzas que reciben los chicos en la Escuela consiste en alertarles para no ser “seres sin alma, sin el alma del dolor” (Piñera, 2000, p. 76).

Así, nos deparamos con un creador que delibera sobre el desafío de la práctica escritural en su circunstancia más íntima. Esta postura lo sitúa en un horizonte de escritores que abordaron la literatura como un ejercicio de lucha interna. Entre ellos destaca, sin duda, Franz Kafka. No es de extrañar que representara para Virgilio un tipo particular de escritura, de sensación, de magisterio. Por eso, en “El secreto de Kafka”, Piñera divide al mundo en dos grandes grupos: los seres humanos y los artistas. Kafka haría parte de los artistas por el alcance de sus imágenes, por la invención pura que sorprende al lector y cuyo valor no se restringe a la acumulación

de significados. Como Piñera, este también pone de presente el cuerpo del creador desde su virtualidad como ofrenda: “No cederé a la fatiga, saltaré de lleno sobre mi cuento, aunque tenga que cortarme la cara” (Kafka en Blanchot, 2007, p. 22).

En esta entrega concienzuda al dolor reside cierta semejanza, como se ha visto, entre las ideas de Virgilio acerca de la literatura y el funcionamiento de la “Escuela del dolor”. Por esta razón, resulta productivo detenerse en algunas características que atraviesan las técnicas del *método de enseñanza* de la Escuela. Comencemos con la repetición: el ejemplo más directo es el disco con la grabación del verbo *querer*, que se repitió por tres días en el cuarto de René. Su uso tenía como objetivo hacer que el muchacho se rindiera a los postulados de la Escuela. Otro recurso era apelar a la intensificación: el juego de la *sillita* que es usado para ablandar la voluntad de los alumnos cuenta con botones A, B y C, que corresponden a unos niveles de aplicación de corriente eléctrica. El nivel aumentaba según la reticencia del educando. En tercer lugar, cabe mencionar la contención: de ella da cuenta el hecho de que los estudiantes sean obligados a usar mordazas para evitar que a través de la expresión del dolor se realice una *descarga*. Dicho alivio sería contrario al fundamento del “dolor concentrado y reconcentrado” que debe ser la meta. Finalmente, la disposición para el refinamiento que se percibe tanto en el lujo y el cuidado de las habitaciones como en la realización de lecturas para acompañar las sesiones de sufrimiento. Repetición, intensificación, contención y refinamiento son recursos fácilmente rastreables a lo largo de la ficción piñeriana y son, claro, mecanismos propios del exceso.

El *exceso* es una noción constitutiva que atraviesa la narración. No solamente a partir de la “Escuela del dolor” o de la singularidad de Ramón, sino hasta del propio René y su medida. Si bien abordar el exceso en la novela exigiría una sección aparte, baste apenas mencionar la forma en que René trastoca las reglas y el funcionamiento de ese “mundo al revés” que prima en la novela: recordemos la carne endurecida de René que logra endurecer también

—y extenuar— a la multitud de lenguas que insisten en ablandarlo, así como la ridícula escenificación en que convierte la ceremonia de iniciación. La moderación de René alcanza unos niveles que operan la transformación de ese mundo ya excesivo, por lo que esa misma templanza se convierte en excesiva. Ya lo señalaba Barthes: “Hay exceso cuando el aumento determina una nueva conducta [...]” (2003, p. 178). El exceso es siempre relativo.

Dentro de estos indicadores del exceso se encuentra también la figura del *doble*. Motivo con capacidad para producir variaciones alrededor del cuerpo que contrarían o rebasan la lógica antropomórfica (Moraes, 2010). En el caso de la novela, el doble es correlato del aprendizaje que viven los jóvenes en la Escuela. Es justo allí donde aterriza la “conciencia del dolor”: en el rostro del doble. Ya desde su primera mención, el *doble* (así designado en la novela) es presentado como un objeto que rebaja el motivo que representa: un Cristo sonriente con el rostro de René, hecho de yeso. En ese sentido, el doble funciona al mismo tiempo como objeto directo de la transformación y correlato del objeto transformado. Algunas veces se le describe como la superficie donde transcurren las transformaciones nacidas de la vivencia en la Escuela; en otras, como el objeto sobre el que cada uno irá dejando la huella de su propia transformación.

René, como todos los demás estudiantes, descubrió el suyo al llegar a la habitación que habría de ocupar durante su paso por la Escuela. Recibió un lápiz con el que debía ir “marcando sobre su doble cuanto aprenda allá abajo” (Piñera, 2000, p. 63). Sin embargo, en el caso de René, y a raíz de su carácter indomable, Mármolo advierte una transformación poco común. Antes de la gran ceremonia, Cochón había convocado a todos los estudiantes a usar sus lenguas para lamer a René con miras a ablandar su carne. En medio del episodio, y ante la frustración de Cochón y el agotamiento de los jóvenes, el director señala el fracaso frente a la inexorabilidad del muchacho: “Ahora es el doble de su doble. Y eso significa doble dureza” (Piñera, 2000, p. 108).

No es esta, no obstante, la única vez en que el rostro de René se apropia del espacio del doble.

Al comienzo de la novela se leen los juegos en que su rostro “usurpa o tergiversa” la pintura de San Sebastián o las fotografías en el álbum —con el rostro de René groseramente cortado y pegado—. Calzarían bien las palabras de Severo Sarduy a propósito de los retratos de Broglia. Sarduy señala que en lugar del elogio —propio del retrato—, la serie de rostros tiene como propósito convertir la cara del modelo en algo como motivo de escarnio (Sarduy, 1987). Sin embargo, es el juego de la escritura el que incumbe a este texto; la escritura que “viene a introducirse como un suplemento ruidoso y a perturbar la reflexión —en los dos sentidos del término: concentración mental y reproducción especular—” (Sarduy, 1987, p. 94). Ahora bien, ¿no serían las declaraciones de Virgilio sobre la escritura y sobre su estado al escribir la novela una provocación para verlo como el doble —soporte físico en que se operan transformaciones— de su propia obra?

La literatura para Virgilio Piñera

En las primeras páginas de este texto, la escritura fue vista como un ejercicio en que el cuerpo torturado y adolorido es correlato de la construcción de la obra, al menos, según lo percibía y manifestaba Piñera. Se ha mencionado (de manera tangencial) la presencia de múltiples significantes que retoman este matiz, tanto en la novela como en las alusiones del autor al oficio literario. En uno de los segmentos de su autobiografía, dirá que: “Tanto el sacerdote como el escritor son depositarios de los secretos de sus confesados” (Espinosa, 2003, p. 94). Esta comparación que incluye el elemento religioso, sus declaraciones sobre sí mismo como *hombre puro*, las alusiones al sacrificio y al dolor son señales que conducen a una percepción del ejercicio literario como ministerio.

De manera que, enumeradas las aproximaciones entre lo que significaba la literatura para el autor y el funcionamiento de la “Escuela del dolor”, es menester preguntarse por la relación con lo sagrado que se establece en la novela y el hecho mismo de la escritura. A pesar de la presencia de este campo en muchos de sus escritos, hay una diferencia fundamental en el uso que Piñera hace de ese campo

léxico en los textos asociados o considerados de *no ficción* y el uso que de él hace en la novela. En los primeros (artículos en revistas, cartas a sus amigos y ensayos), la intención es echar mano de estos significantes para enaltecer la práctica literaria.¹ Muy por el contrario, dichas alusiones en la narración no aparecen bajo una modalidad sacralizadora, sino bajo el signo del rebajamiento.

Un momento en que esta cuestión surge con mayor fuerza es, evidentemente, la ceremonia de iniciación de los estudiantes, que se lleva a cabo en el espacio denominado “La iglesia del cuerpo humano”. Se describe a Cochón, el *Predicador*, con “las maneras de un verdadero sacerdote. Investido con un ropón blanco, subía las gradas del púlpito, unía las manos con devoción fervorosa, miraba fijamente al Cristo y empezaba a enunciar los sufrimientos de la carne” (Piñera, 2000, p. 113). A partir de allí, la narración expone el elogio al cuerpo por encima de esa “cosa huidiza, incorpórea y problemática que es el alma”. Cochón, que “se revolvió carnalmente [...] chillando como el buitre sobre la carroña”, sentencia: “Si de pronto nos negáramos a inmolar nuestra carne, la vida humana se detendría y el mundo se convertiría en un osario” (Piñera, 2000, p. 115). En Cochón, enano sacerdote de esa iglesia “al revés”, se reúnen las características del bufón.

Cochón, rojos guantes de terciopelo, cierra los ojos “como los místicos, en éxtasis”, antes de comen-

zar. La ceremonia, planeada como el momento de consagración de la carne al servicio del dolor, exige el protocolo desfachatado de la pantomima. Los neófitos, uno a uno, ofrecen el trasero para que Mármolo marque la carne con el hierro encendido. En el punto más alto del rito, el Predicador grita tres veces el nombre de René y lo insta a que pase para ser marcado, pero la obstinación del joven menoscaba la rigurosidad del protocolo. La presa huye y Mármolo, hasta poco antes semejante a un monarca, pierde el equilibrio y cae de bruces. Ante tal ultraje, Ramón decreta el fin del ministerio de la Escuela y el comienzo del suyo; dicho esto, procede a marcar a René. No obstante, el grito del muchacho hace que, de acuerdo con el reglamento de la Escuela, la marca sea considerada nula. René ha transgredido el ritual.

La escena ostenta el mecanismo de comicidad grotesca cuya historia Mijaíl Bajtín (1990) rastrea a propósito de la cultura medieval: la transferencia de los ritos más elevados al plano material y corporal. De esto dan cuenta la caída, la exhibición del trasero y la postura en cuatro patas por parte de los neófitos. Y así como lo advierte el propio Bajtín, la degradación moderna que engendra esta parodia trae la mueca del rebajamiento sarcástico, menos luminoso y festivo que la risa de la Edad Media.

Como se puede observar, Cochón desempeña un papel fundamental en el ceremonial. Se alude a él como el Predicador y a su entrada en la ceremonia como una aparición que ni el mismo papa habría hecho con tanta *majestad*. Sin embargo, páginas atrás, la narración ha informado que se trata de un “enano regordete”, cuya mayor ambición fuera el servicio a Dios, pero que había sido rechazado por todas las órdenes a raíz de su estatura. Su amplio conocimiento en “materia sagrada y profana”, aunado a la venganza que guardaba contra la Iglesia, hicieron de él una gran adquisición para la Escuela. Suya fue la idea de los dobles y suya la interpretación de Cristo hijo de la carne apta para el servicio del dolor. De modo que en la narración de la ceremonia se opera una transformación que va de la figura caricaturesca de Cochón a su ensalzamiento como Predicador majestuoso para, momentos después,

1 “Decía hace un momento que, como no podía acudir al psiquiatra ni al confesor, me refugiaba en brazos de la madre literatura. Ahora bien, también hablé de catarsis, pero añadí que me quedaba con la literatura y dejaba al psiquiatra la catarsis [...] ¡Cuántas cosas he tenido que sacrificar, cuántos pareceres, la oposición de mi familia [...] por mi pasión literaria, por mi condición de escritor, he sacrificado cualquier escrúpulo, por sagrado que sea!” (Alonso y Argüelles, 2015, p. 420).

“Afirma que mi reputación intelectual y moral está por los suelos. Bien, ¿Puede decir Lezama en qué fundamenta esta baja acusación? [...] Pero a eso puedo contestar con los dos números de Poeta; con el reconocimiento intelectual de La Habana; con las cartas de Alfonso Reyes, Guillermo de Torre, Macedonio Fernández, José Moreno Villa, Roger Caillois, etc.; con mis publicaciones en Clavileño; por fin, con mi absoluta devoción y sacrificio a la poesía. Y todo esto, Lezama, usted lo sabe muy bien. ¿Recuerda, con motivo del artículo de Carlos Enríquez, que usted me dijo que solo usted y yo sabíamos morir fanáticamente por una idea? ¿Y es usted quien me dice que yo estoy desprestigiado intelectualmente?” (Alonso y Argüelles, 2015, p. 726).

referirlo una vez más en la vulgaridad de quien mordisquea la punta de sus guantes de terciopelo.

Si, como señala Giorgio Agamben, la liturgia de la misa por el puro hecho de representar el misterio es paródica, entonces Virgilio pone al lector frente a la parodia de una parodia. Agamben (2005) enumera como rasgos canónicos de este género: la dependencia de un modelo que de serio se convierte en cómico y la preservación de elementos formales a los que se integran contenidos nuevos e incongruentes. Factores que encontramos en la novela, aunque esto tal vez no sea lo más relevante en esta mirada.

Tras rastrear la palabra en la novela de Elsa Morante, el filósofo revela la parodia como mecanismo para “evocar lo inenarrable”, pues, ante la imposibilidad de narrar el misterio, no habría más que “recurrir a medios pueriles”. Una abundante producción de corte más teórico aborda los matices y variaciones de la parodia como asunto transgenérico. Descontadas dichas discusiones, es sugerente pensar la relación paródica entre el relato que Virgilio hace de su ejercicio escritural como ministerio digno en los textos de no ficción y el funcionamiento del ministerio-sacerdocio en la “Escuela del dolor”, rebajado y excesivo. *La causa* se revela entonces como una parodia del proceso de escritura que Virgilio testimonia en textos asociados y la distorsión trae nuevos énfasis a ese proceso. Antonio José Ponte, con gran lucidez, ya había señalado que, tratándose de Virgilio, “revelaba lo mismo leerlo o comprobar qué ficha ponía en la mesa” (Ponte, 1999, p. 17).

A modo de cierre

El carácter ministerial encaja bien con la conciencia que Virgilio Piñera tenía de la literatura como cuerpo y como comunidad. Esto le llevaba, lo mismo, a sufrir en su cuerpo la obra que a sentirse parte de un medio que *maduraba* de manera conjunta: escritores y público.² La suya es una literatura que encarna

² “Como yo, en tanto que cubano, no marchó solo, y no marcha sola la nación cubana, se comprenderá perfectamente que mi inmadurez teatral se corresponde, se ensambla, con la inmadurez del teatro cubano y con la inmadurez de la nación cubana hasta el presente” (Piñera en Alonso y Argüelles, 2015, p. 548).

un “compromiso de servicio al dolor”, hombro a hombro con el placer, pues, como se sostiene en *La carne de René*, ya no se plantea aquella disputa de los contrastes (Piñera, 2002, p. 62). Esta literatura transforma y orienta las actuaciones de nuestro escritor dentro y fuera de la página. La prefería exenta de obligaciones trascendentales, cuya razón de ser fuera el encuentro entre el texto y la emoción del lector: como una ceremonia que se efectúa en el acto mismo de la lectura-escritura. La idea de Piñera acerca de un ministerio casi sacerdotal remite al servicio que exige la vida entera y que, en su propio hacer, transforma la vivencia-experiencia del cuerpo del ministro-escritor, a la manera de Ramón.

En su última velada de año nuevo —allá en 1978—, desde una casa estrecha y sin ventanas, en una Habana que también le parecía estrecha, Virgilio Piñera predijo que el centenario de su nacimiento se celebraría por todo lo alto. Y no se equivocó. El año 2012 selló para siempre su lugar indiscutible en la literatura cubana: el autor, muerto ya hacía tanto, había dejado una obra inicialmente relegada, luego postergada y, finalmente, canonizada. Es fácil imaginar a ese hombre flaco —no delgado— amontonando papeles y obra, y presintiendo —tal vez— que esa sería su última nochevieja. Sabía, seguramente, que la apuesta por la obra corporal, visceral y dolorosa iría a sobrevivirlo. En la parte final del cuento “El crecimiento del señor Madrigal”, acompañando el cadáver, una criatura se anunciaba “por el pertinaz zumbido de una mosca” (Piñera, 1999, p. 274). El zumbido piñeriano que todavía sentimos en el ambiente anuncia próximas —nuevas— composiciones y descomposiciones.

Referencias

- Abreu, A. (2002). *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*. Ediciones Unión.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo editora S. A.
- Alonso, C. y Argüelles A. (Comps.). (2015). *Virgilio Piñera al borde de la ficción*. Editorial UH; Editorial Letras Cubanas.
- Anderson, T. (2002). El “sermón pro-carne” de Virgilio Piñera: parodia de la Iglesia católica y negación de la

- espiritualidad en *La carne de René*. En R. Molinero (ed.), *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo* (pp. 341-362). Editorial Plaza Mayor.
- Arrufat, A. (1998). Prefacio. "La carne de Virgilio". *La carne de René* (pp. 5-12). Ediciones Unión.
- Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Alianza.
- Barthes, R. (2003). *Cómo vivir juntos*. Siglo XXI.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela*. Siglo XXI.
- Blanchot, M. (2007). *La parte del fuego*. Arena Libros.
- Brioso, J. (2007). *La carne de René* o el aprendizaje de lo literal. *Revista Iberoamericana*, 218, 29-49. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2007.5362>
- Cabrera-Infante, G. (1992). *Mea Cuba*. Plaza y Janés.
- Calomarde, N. (2010). *El diálogo oblicuo: Orígenes y Sur: fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*. Almenara.
- Espinosa, C. (2003). *Virgilio Piñera en persona*. Ediciones Unión.
- Leiris, M. (1939). *L'âge d'homme*. Gallimard.
- Moraes, E. (2010). *O corpo impossível*. Iluminuras.
- Mora-Moreno, S. (2017). Carne y nada más: la configuración del discurso cárnico en *La Carne de René* de Virgilio Piñera. *La Palabra*, 30, 243-259. <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6203>
- Piñera, V. (13 de julio de 1959). Las plumas respetuosas. *Revolución*, p. 2.
- Piñera, V. (1947). "Notas sobre literatura argentina de hoy". *Orígenes*, (13).
- Piñera, V. (1994). "El secreto de Kafka". En *Poesía y crítica*. Cien del Mundo.
- Piñera, V. (1999). *Cuentos completos*. Alfaguara.
- Piñera, V. (2000). *La carne de René*. Tusquets.
- Piñera, V. (2015). *Ensayos selectos*. Verbum.
- Ponte, A. (1999). La ópera y la jaba. *Encuentro de la Cultura Cubana*, 14, 14-17. www.cubaencuentro.com
- Quintero, J. (2016). *La hoja de mar (:): Efecto archipiélago i*. Almenara.
- Rodríguez, J. (1962). *Notas críticas*. Ediciones Unión.
- Sarduy, S. (1987). *La simulación*. Monte Ávila Editores.