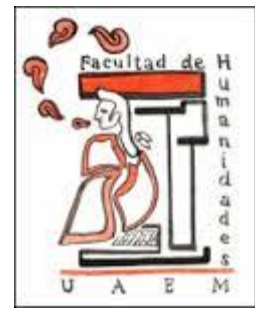




Universidad Autónoma del Estado de México
Facultad de Humanidades



Lo grotesco moderno en *La carne de René* de Virgilio Piñera: una
crítica individual y social

TESIS

que para obtener el grado de Maestra en Humanidades:

Estudios Literarios

Presenta:

Laura Judith Becerril Nava

Asesora:

Dra. en Lit. Hisp. Carmen Álvarez Lobato

Co-tutor:

Dr. Eleazar Humberto Guerra de la Huerta

Noviembre 2015

Agradecimientos

Dra. Carmen Álvarez Lobato porque con su apoyo y dedicación he podido realizarme profesionalmente. Para usted todo mi respeto, admiración y lealtad siempre. Gracias por transmitirme el amor por la literatura y enseñarme que la actitud positiva es el principal método ante cualquier dificultad.

Dr. Humberto Guerra de la Huerta por las grandes aportaciones que hizo para la realización de esta tesis y por compartir el interés en la obra de Virgilio Piñera.

Dr. Francisco Xavier Solé Zapatero por el tiempo dedicado a la lectura de mi tesis y por sus constantes observaciones.

Gerardo Becerril y María Nava, por su amor, trabajo y sacrificio en todos estos años, gracias a ustedes he logrado llegar hasta aquí y convertirme en lo que soy.

Daniel Prado por brindarme tu amor y confianza en la realización de esta importante meta. Gracias por tener las palabras necesarias en los momentos más difíciles.

Dedico esta tesis a mis hermosas hijas Alizon y Meredith por ser mi fuente de motivación. Cada sonrisa suya me impulsa a cumplir mis objetivos para poder apoyar los suyos. Gracias estrellitas por ser la razón de mi día a día.

Índice

Introducción.....	7
Capítulo 1. La estética de lo grotesco en la modernidad: anulación del orden individual y social	
1.1. Lo grotesco: el rostro de un mundo carente de rostro.....	22
1.2. Modernidad: la desustanciación de la realidad.....	47
1.2.1. Categorías de la modernidad.....	53
1.2.2. Funciones de la modernidad.....	61
1.2.3. Escenarios de la modernidad.....	65
1.2.4. Grotesco moderno.....	70
Capítulo 2. Lo grotesco moderno en <i>La carne de René</i> de Virgilio Piñera	
2.1. La carne: el gran símbolo.....	79
2.2. Zonas de desvarío en <i>La carne de René</i> : campos de batalla.....	87
a) Espacios públicos.....	88
b) Espacios privados.....	104
2.3. Estrategias narrativas	
a) La voz del caos en <i>La carne de René</i>	108
b) La deshumanización de los personajes en torno a la carne.....	112
Capítulo 3. <i>La carne de René</i> y lo grotesco moderno: crítica política y social.....	150
Conclusiones.....	182
Bibliografía.....	188

Introducción

Uno de los escritores más importantes de la literatura hispanoamericana es el cubano Virgilio Piñera Lera (1912-1979), quien perteneció a la generación literaria de los años cuarenta en Cuba, teniendo como contexto las dictaduras de América Latina.

Virgilio Piñera fue un poeta, ensayista, narrador y dramaturgo cubano que se caracterizó por su diferencia ideológica y sexual, motivo por el que sufrió hasta el día de su muerte un fuerte ostracismo por parte de las instituciones culturales oficiales, pues constantemente en su obra literaria realiza fuertes críticas políticas y sociales de acuerdo con la condición caótica cubana y latinoamericana de inicios del siglo XX.

La narrativa de Virgilio Piñera se ha caracterizado sobre todo por ser ambigua, ya que utiliza constantemente la paradoja para dar cuenta de la calidad estética y formal de sus textos. Ejemplo de la ambigüedad en su escritura es su primera novela *La carne de René* (1952), escrita durante su exilio en Argentina (1946-1958).

La carne de René de Virgilio Piñera es una novela que durante mucho tiempo no generó estudios, como el resto de su narrativa y teatro, por la importancia que la crítica le ha brindado a su poesía, sobre todo “La isla en peso” (1943), y ensayos como *El secreto de Kafka* (1945). No es que la narrativa del cubano sea deficiente respecto al resto de su obra, pero es tal la complejidad piñeriana que los estudiosos parten de lo ya dicho por Cintio Vitier y Antón Arrufat al considerarla una novela de

crecimiento o, acertadamente, una obra crítica del vacío de la época, pero sin ahondar en la denuncia que Piñera propone mediante el simbolismo de la carne.

Así, la hipótesis de este trabajo de investigación es que en *La carne de René* la estética de lo grotesco crea imágenes y símbolos ambiguos, inquietantes y contradictorios para evidenciar el vacío, la fragmentación y la deshumanización de un sujeto que intenta adaptarse a los cambios que se producen con la llegada de la modernidad. Lo grotesco moderno incide en una crítica tanto individual como social, específicamente de la realidad cubana de la primera mitad del siglo XX.

He elegido estudiar *La carne de René* porque considero que es una obra esencial para la narrativa hispanoamericana y su análisis completa el panorama de la narrativa del cubano y de Latinoamérica, pues, como novela moderna, provoca lo que Piñera denominó “la sorpresa literaria [...] al dar fe de la marcha del mundo mediante enormes arquitecturas de imágenes”¹; imágenes que la mayoría de las veces responden a lo grotesco moderno, de ahí la relevancia del estudio de la novela con base en esta estética, porque enfatiza la condición caótica del hombre ante un mundo sin referentes que lo limita como ser humano al transformarlo en un hombre-cosa.

La contribución de este trabajo de investigación a la crítica piñeriana es utilizar la estética de lo grotesco como forma de evidenciar el vacío, la ambigüedad y la deshumanización del contexto cubano prerrevolucionario regido por la modernidad y los nuevos cambios sociales: un grotesco moderno en *La carne de René* que, además, permitirá justificar la crítica que realiza el autor al contexto tanto

¹ Ver Virgilio Piñera, “El secreto de Kafka”, en *Poesía y poética del grupo Orígenes*, Alfredo Chacón (Comp.), Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1994, p. 178.

individual como social, a través de una mirada desde afuera, pero con un sentimiento único por lo vivido.

En esta investigación analizo lo que sólo Cintio Vitier en 1944 ya había notado como motivo constante en la obra de Piñera: la crítica a la sociedad, crítica que en *La carne de René* se centra en la década de los años cuarenta e inicios de los cincuenta, un entorno prerrevolucionario en Cuba desde Argentina.

La obra de Virgilio Piñera ha sido recientemente estudiada debido a la calidad estética y literaria que definen su escritura, motivo por el que se le ha considerado uno de los escritores cubanos más importantes en Hispanoamérica por la originalidad, belleza y extrañeza de su narrativa que, en combinación con denuncias sociales, ironía, burla, grotesco y absurdo, logran introducir al lector en un mundo ficcional sorprendente; es lo que Vitier denominó “la antipoesía de la literatura de Virgilio Piñera”:

Virgilio Piñera podrá ostentar en todo caso el honor de haberse enfrentado, para delatarlo y ceñirlo insuperablemente, con el vacío inasible y férreo que representa para nosotros, a través de nuestra cotidiana experiencia metafísica, el demonio de la más absoluta y estéril antipoesía. Y sin duda por ello simbolizará siempre, para el posible lector sucesivo, una desconcertante hazaña².

Dentro de las obras más importantes del escritor cubano están el volumen de cuentos *Las furias* (1941), en teatro *Electra Garrigó* (1941), en poesía “La isla en peso” (1943), en ensayo *Poesía y prosa* (1944), su primera novela *La carne de René* (1952), *Cuentos fríos* (1956), la novela *Pequeñas maniobras* (1963), y la última novela *Presiones y diamantes* (1967), entre numerosas obras y poemas.

² Cintio Vitier, “Virgilio Piñera: poesía y prosa (La Habana, 1944)”, en *Poesía y poética del grupo orígenes*, *Ibidem*, p. 214.

Los objetivos de este trabajo de investigación pretenden configurar a *La carne de René* como una novela crítica con base en imágenes simbólicas determinadas por la estética de lo grotesco moderno. Para iniciar, establezco los principales postulados de lo grotesco desde Bajtin, Barasch, Thomson y Kayser para la conjunción de los dos polos de esta estética: el plástico y el abstracto o metafísico.

Posteriormente, con la teoría de la modernidad de Octavio Paz, Marshall Berman y Antoine Compagnon, determino las categorías, los espacios y las principales funciones de la modernidad que permiten el análisis literario de *La carne de René*; es importante aclarar que no hago un recorrido histórico, sólo establezco los postulados que me ayudan en el estudio de la novela.

La conjunción de lo grotesco con la modernidad conforma lo grotesco moderno, entendido como la estética que evidencia el vacío y la fragmentación del individuo en un espacio caótico e inestable. Esta significación en *La carne de René* deriva en un análisis novedoso que contribuye a la crítica latinoamericana, puesto que se distancia de lo que hasta entonces se ha estudiado y poco se ha mencionado: la crítica a la realidad dictatorial de Cuba con los gobiernos de Gerardo Machado (1925-1933) y Fulgencio Batista (1940-1944); y Argentina dominada por Juan Domingo Perón (1948-1952).

Dado que esta novela propone dos lecturas, una de corte mítico-religioso que atiende la degradación de la iconografía cristiana centrada en la imagen de Cristo y san Sebastián para develar la lectura de corte político-social, de denuncia, de las dictaduras del siglo XX en América Latina, me apoyaré con las herramientas de la sociocrítica de Edith Negrín en “Atisbo a la emergencia de la sociocrítica” (1995), en

cuanto a que la obra literaria se concibe en su ser social al estar vinculada con su contexto histórico; por tal motivo, la reescritura de acontecimientos cubanos del siglo XX en *La carne de René* implica que el hecho literario está representando el hecho sociológico desde la visión de mundo del autor; es importante aclarar que no pretendo establecer un marco teórico de la sociocrítica, pues sólo me apoyaré en herramientas dadas por Edith Negrín para el análisis de la novela.

Por otra parte, para fines de esta tesis propongo la conexión de dos teorías cuyos planteamientos están distantes espacial y temporalmente; esto es, lo grotesco y la modernidad: herramientas teóricas que serán el fundamento para una interpretación novedosa de la novela.

Respecto a lo grotesco, se eligió la teoría de los autores ya mencionados porque se complementan teóricamente: por un lado, con Bajtin (1968) y Barasch (1971) lo grotesco plástico permite entender el plano material que le brinda importancia al cuerpo, la imagen, el exterior; mientras que con Thomson (1972) y Kayser (1957) se constituye un grotesco metafísico o abstracto que da cuenta del interior del hombre y de su problemática en el mundo moderno transformado. Es importante resaltar que las aportaciones teóricas de Bajtin y Kayser serán de mayor utilidad por las imágenes ambiguas que plantea la novela y que responden a lo propuesto por estos autores.

Así, Barasch realiza un recorrido por las diferentes concepciones de lo grotesco plástico: lo monstruoso, la quimera, lo deforme, y sus principales manifestaciones artísticas. Al igual que Barasch, Bajtin considera que lo grotesco plástico se extiende a una concepción no sólo del arte sino de la vida misma para dar cuenta del entorno en el que se encuentra el individuo.

Bajtin parte de la obra de Rabelais, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de Françoise Rabelais*, para plantear las principales características del realismo grotesco que surgen en el carnaval y en el sistema de imágenes de la cultura popular. Para este autor el realismo grotesco se rige por un principio material y corporal, es decir, por las imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual, que son exageradas e hipertrofiadas.

Para Bajtin uno de los rasgos más importantes de lo grotesco es la degradación, pues a través de la risa se corporiza y vulgariza. Esta degradación puede entenderse a partir de la conexión entre lo alto y lo bajo, que en un plano cósmico es el cielo y la tierra, pero en un plano corporal es la cabeza y los genitales.

El grotesco que propone Bajtin se utilizará en esta investigación para fundamentar y explicar ciertos sucesos que ocurren en la novela relacionados con el cuerpo, la carne, el banquete, las necesidades naturales del hombre y el despedazamiento corporal en imágenes exageradas y sumamente simbólicas, que deben ser entendidas dentro de su propio sistema anticanónico.

La propuesta teórica de Bajtin de lo grotesco plástico se complementa con la teoría de Kayser respecto a un grotesco que rebasa los límites del arte al tener un carácter simbólico que representa el sentir del hombre en la modernidad.

La teoría de Kayser es esencial para este estudio de *La carne de René* puesto que plantea los principales postulados de lo grotesco en la modernidad, periodo en que el hombre se vuelve ambiguo por la pérdida de referentes, la muerte de Dios, el desorden del mundo y la anulación de la Historia. Para Kayser no existe lo material y lo corporal en lo grotesco que planteaba Bajtin, sino el “ello”; es decir,

la fuerza extraña que gobierna al mundo y a los hombres: lo misterioso, el destino; sin embargo, Bajtin y Kayser coinciden al afirmar que el grotesco en el siglo XX se encuentra por doquier y se basa principalmente en la ambigüedad, pues por un lado se crea lo deforme, lo horrible, lo siniestro, y, al mismo tiempo, lo cómico, lo sublime, lo bello.

Para Kayser lo grotesco puede ser definido a partir de la transición de los cuerpos humanos a formas de animales y plantas -lo monstruoso-, la confusión de los dominios, lo desordenado, lo que se llamó en cierto momento el sueño de los pintores, ya que las imágenes que creaban no eran fruto de la imitación, sino de la imaginación; cuestiones que inquietan al receptor, puesto que lo grotesco implica un sobresalto ante la inestabilidad y la falta de base firme.

Igual que Kayser, Thomson habla de lo grotesco en la modernidad y manifiesta su afinidad con la modernidad como en ninguna otra época, pues ambos conceptos están basados en una naturaleza ambigua y un carácter inarmónico, porque muestran la figura de una no figura o el rostro de un mundo carente de rostro: las paradojas de lo grotesco moderno.

Respecto a lo grotesco en relación con la modernidad, Kayser aclara que ambas teorías se unen a partir de la problemática del ser y aparecer, ya que se produce constantemente la inseguridad ante la existencia, pues el mundo moderno parece desquiciarse; por tal motivo, con Octavio Paz (1972), Marshall Berman (1985) y Antoine Compagnon (1990), principales teóricos de la modernidad que complementan sus teorías, se establecen algunos referentes de este periodo histórico que permite la comprensión del mundo de la novela.

En “Los hijos del limo”, Octavio Paz -de la misma manera que Compagnon en *Las cinco paradojas de la modernidad* (1990)- define a la modernidad a partir de paradojas, y afirma que se puede hablar de tradición moderna pues, aunque son conceptos contradictorios y ambiguos, ambas se constituyen a partir de rupturas: se trata de una tradición que se vuelve contra sí misma, pues como toda generación rompe con el pasado, la ruptura misma se constituye en tradición.

La modernidad anula cualquier relación con el pasado y está en un constante presente. Sus rasgos más importantes son lo inacabado debido al movimiento rápido del mundo moderno y la metamorfosis diaria de las cosas exteriores, la fragmentación y la pérdida del sentido.

Los postulados teóricos de Paz, desde una concepción literaria y social, se complementan con los de Compagnon, quien enumera cinco paradojas de la modernidad originadas por diferentes crisis históricas. Por su parte, Marshall Berman afirma que la vida moderna se encuentra en constante cambio y se constituye de diversos elementos: el rápido avance de la ciencia y la tecnología, la industrialización, la lucha de clases cada vez más marcada y diferenciada, el incesante crecimiento urbano y, por lo tanto, la pérdida de valores, costumbres y tradiciones; también el crecimiento de los medios masivos de comunicación que dominan a la población, naciones poderosas que buscan por todos los medios expandir sus dominios y, en consecuencia, movimientos sociales masivos en constante oposición.

Si bien recientemente *La carne de René* ha sido estudiada por la crítica especializada, los temas son con frecuencia los mismos. Entre los análisis, investigaciones y publicaciones más importantes se encuentra un ensayo de suma

relevancia para esta investigación del escritor cubano Cintio Vitier, “Virgilio Piñera: poesía y prosa” (1944), que aunque es previo a *La carne de René*, el autor plantea que la escritura de Piñera es una escritura del vacío, pues es el reflejo existencial del país en aquel momento prerrevolucionario de crisis y pérdida de la identidad.

Además, afirma que Piñera defiende una realidad desierta de la realidad cubana y, a la vez, en sus textos ofrece una compensación que permite la reconstrucción de esa realidad: Vitier en 1944 ya reconocía una crítica social e individual en la obra de Piñera y desde entonces su ensayo es el único estudio que ahonda profundamente en el aspecto social de la escritura piñeriana; a mi juicio este artículo es importante para la cabal comprensión de la primera novela del autor, aunque Vitier lo haya escrito tiempo antes refiriéndose a la obra inicial de Piñera.

A diferencia del estudio de Vitier, en 1952 en el prólogo a la primera edición de *La carne de René*, Antón Arrufan escribe que la novela de Piñera es una novela de formación o aprendizaje por el tiempo de escritura (1949-1952) y porque René supera diversas pruebas carnales que finalmente lo ayudan a aceptar su condición aunque, paradójicamente, huye de ella. No considero que *La carne de René* se pueda considerar una novela de iniciación, porque va más allá de lo evidente y no sólo son experiencias superadas, sino vivencias de René que proyectan un subtexto reflexivo del tiempo del autor.

Después de los análisis de Vitier y Arrufat, pasó medio siglo para que la crítica volteara la mirada hacia *La carne de René* y, entonces, destacan estudios como “Posing the Flesh in Virgilio Piñera’s *La carne de René*” (2001), artículo en el que se concibe al cuerpo desde una perspectiva homosexual, no en términos de deseos intercambiados entre dos personas del mismo sexo, o como actos sexuales

particulares, sino como una (homo) estética corpórea, que se revela a través de las acciones y motivaciones del cuerpo, tomándose en consideración los gestos y posturas de René; interpretación interesante para el presente estudio si se considera el homoerotismo como uno de los planos de lo grotesco por ser antinatural o diferente de lo establecido.

Por su parte, en 2003, Gabriella Ibieta en “Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera” analiza el tema del doble en siete cuentos del escritor cubano y en *La carne de René*, a partir de la teoría de Albert Guerard. La autora manifiesta que la función del doble es producir en el lector un estado de sorpresa, conmoción e, incluso, desazón y desagrado; lo que limita la función del doble en *La carne de René*, pues, como se verá más adelante, son más los motivos de su presencia como la fragmentación que el sujeto experimenta en la modernidad, la parodia y el desvanecimiento de la identidad por el contexto en el que se encuentra inmerso.

En este artículo, Gabriela Ibieta menciona someramente la reescritura histórica, al concebir a *La carne de René* como protesta por los envíos de reses cubanas a Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, aunque no aborda más en la propuesta y se propone como una opción de estudio.

En relación con el texto de Gabriela Ibieta, Dara E. Goldman en 2003 escribe “Los límites de la carne: los cuerpos asediados de Virgilio Piñera”, artículo en el que plantea a la marginalidad y el desplazamiento como temas fundacionales de la obra del cubano, pues los cuerpos de Piñera son sometidos a procesos de constante asedio. La autora afirma que la obra del cubano puede ser leída en clave con su vida por las situaciones que Piñera vivió en Cuba y Argentina.

Respecto al espacio, el estudio más importante en cuanto a este tema es “La ciudad como espacio de tortura en *La carne de René* y *Pequeñas maniobras* de Virgilio Piñera” (2006) de Carolyn Wolfenzan, en el que la autora proyecta a la ciudad como la cámara de torturas de los personajes, pues es la presencia asfixiante y opresiva que determina la conducta de éstos, quienes luchan por sobrevivir en su entorno. Este análisis es interesante por la conexión ciudad-encierro-tortura, pues no reduce el espacio solamente a la escuela en donde se producen parte de las acciones más importantes, sino que lo expande a toda la ciudad y cualquiera puede ser René.

Posteriormente, en 2007, Jorge Brioso en “*La carne de René* o el aprendizaje de lo literal” presenta la literalidad de la obra del cubano, entendida no como la lectura inmediata del texto, sino como la presencia de significados profundos que lo constituyen como literario; además, afirma que esta novela posee una evidente calidad estética por la intertextualidad con Kafka, los juegos metafóricos y lingüísticos, la ambigüedad de las imágenes y el uso de diferentes estéticas como lo absurdo o lo grotesco que alertan al lector sobre los significados profundos de la obra.

Un texto que me parece ahonda en la lectura literal de la novela, sin negar su aportación a la crítica piñeriana, es “Cuerpo y escritura en *La carne de René* de Virgilio Piñera” (2010) de Ana Eichenbronner, artículo en el que se plantea al cuerpo como texto y como espacio de cruces, intertextualidades, símbolo de la preocupación literaria en Cuba. Es un ensayo que retoma el sentido que constantemente se le otorga al cuerpo en Piñera y que propone que René es leído

por los demás personajes y -como si fuera un libro- es devorado textualmente por los lectores.

Actualmente, son dos los estudiosos de Piñera que contribuyen a la crítica especializada con sus análisis: Rogelio Castro Rocha y Vicente Cervera. Entre sus estudios destacan, del primero, “Lo narrativo en la literatura y el cine. Presencia de lo cinematográfico en Virgilio Piñera” y *Piñera*, ambos de 2013. Sobre todo en *Piñera*, el autor presenta un estudio completo de la obra del cubano, desde su vida hasta su literatura y de la forma en que éstas se conectan en sus textos para proyectar la mutilación, la antropofagia y la corporalidad. Para esta tesis el estudio de Rogelio Castro Rocha es muy importante porque presenta datos de la vida de Piñera que difícilmente se localizan.

Por lo que respecta a Vicente Cervera, en el artículo “Los cuentos de Virgilio Piñera en el ‘aire frío’ de lo cubano”, el autor manifiesta que la obra de Virgilio Piñera, así como sus personajes, se ubica en un contexto moderno como fundación multiforme de un universo desarticulado y destruido donde sólo cabe la aceptación a través de la locura del absurdo o la ironía como medios de resistencia o subsistencia. Texto que fundamenta la presencia en *La carne de René* de la modernidad y de lo grotesco como ejes contextuales de los personajes.

Otras investigaciones que han surgido alrededor de la obra de Piñera son “Virgilio Piñera ¿desterrado del Caribe?” (2007) de Vladimiro Rivas Iturralde, artículo en el que se mencionan algunos de los aspectos relevantes y característicos de la obra del cubano, como la falta de color local en su obra, la ausencia de barroquismo y alegría que predomina en la literatura de la isla, la presencia de un humor cruel y

extravagante en cada cuento o novela y la importancia que otorga al mundo interior del individuo.

También se ha publicado “Electra Garrigó: teatro de la modernidad” (2009) de Roberto Gil Montoya. Este estudio muestra la actualización que realiza Piñera de *Electra* de Sófocles al utilizar un texto del pasado y reescribirlo en el presente en un nuevo contexto: es la reescritura o palimpsesto que evidencia la modernidad a la que responde la literatura en el siglo XX.

Finalmente, “La ficción sin límites (la ruta argentina de Virgilio Piñera)” (2010) de Nancy Calomarde, en el que afirma que la literatura de Piñera es una escritura fronteriza, un cuerpo textual elaborado desde un narrador situado en el borde cuestionador de ambos sistemas: Cuba-Argentina. La autora dice que Piñera es un escritor argentino por los años que estuvo exiliado en ese país; sin embargo, también es cubano por haber nacido ahí y vivido gran parte de su vida. En este ensayo se busca establecer cuál es la nacionalidad de la escritura piñeriana.

Nótese que la narrativa de Virgilio Piñera ha producido estudios a partir del 2001, a excepción del ensayo de Cintio Vitier en 1944 y del prólogo de Arrufat en 1952, debido a la importancia que se le ha concedido hasta ahora a su obra y a él como escritor en Hispanoamérica; por tal motivo, la importancia de mi investigación radica en que ofrece una interpretación crítica del machadismo, del peronismo, de la sociedad; puesto que Piñera se caracterizó por ser un escritor poco convencional que, si bien retoma temas nacionalistas, no lo hace para exaltar lo bueno de su país, al contrario, muestra la dictadura, el caos, la tortura, las injusticias de la época desde el simbolismo de la carne.

Esta tesis está conformada por tres capítulos. En el capítulo uno llamado “La estética de lo grotesco en la modernidad: anulación del orden individual y social” se establece el marco teórico para el análisis y la interpretación de *La carne de René*; en él se presentan los principales ejes de lo grotesco plástico y metafísico, para dar paso al tema de la modernidad compuesto por categorías, funciones y escenarios que permiten constituir la definición operativa de lo grotesco moderno para fines de esta tesis.

El capítulo dos, “Lo grotesco moderno en *La carne de René* de Virgilio Piñera”, muestra el análisis literario del texto desde lo grotesco moderno, en el que se presenta principalmente la degradación de la religión como medio para revelar la crítica política y social velada de la novela. Este capítulo está constituido por subtemas que abordan las categorías literarias desde el simbolismo de la carne: espacio, narrador y personajes.

El tiempo de la novela adquiere importancia en el capítulo tres, “Crítica de la realidad cubana de inicios del siglo XX: *La carne de René* y lo grotesco moderno”, por la interpretación histórica que el texto manifiesta desde símbolos como el chocolate, la Causa, el Partido y, evidentemente, la carne. En este capítulo se presenta la reescritura histórica que conlleva a una crítica del pasado y, principalmente, de la dictadura de los hombres fuertes que dominaron América Latina durante el siglo XX.

El análisis literario de la novela conlleva a la interpretación que he propuesto y que considero contribuye a la crítica especializada de *La carne de René*; si bien retomo temas que los estudiosos de la obra piñeriana ya han abordado en sus artículos, éstos los analizo desde diferentes perspectivas con la finalidad de

constituir una investigación centrada en la crítica sociohistórica que Piñera realiza desde la escritura.

Capítulo 1. La estética de lo grotesco en la modernidad: anulación del orden individual y social

1.1. Lo grotesco: el rostro de un mundo carente de rostro

La estética de lo grotesco³ abarca el plano plástico o material desde su origen, así como las imágenes que genera el lenguaje literario por sus características particulares, aquellas que identificamos por los distintos estudios teóricos que se han elaborado a partir del siglo XX: este estilo existe desde expresiones simbólicas anteriores a la visión que tenemos hoy, aplicable a toda imagen que transgrede el canon de lo “normal” o bello.

Dentro de los teóricos más sobresalientes respecto a lo grotesco se encuentran Kayser, Bajtin, Thomson y Barasch⁴; estudiosos cuyas teorías permiten comprender los rasgos de esta estética.

Iniciaré los postulados teóricos de la estética de lo grotesco de acuerdo con las propuestas centradas en lo plástico o material -Bajtin y Barasch-, para ir trascendiendo a un grotesco metafísico o abstracto con Thomson y Kayser. Es importante mencionar que no se estudiará toda la obra de estos autores, sino sólo

³ Existen estudios sobre la estética de lo grotesco sobre todo en la literatura anglosajona; por lo que atañe a la literatura latinoamericana se pueden mencionar aportes teóricos de Wolfgang Kayser con *Lo grotesco, su representación en pintura y literatura*, la compilación de Carmen Álvarez Lobato *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, y de Claudia Kaiser-Lenoir *El grotesco criollo, estilo teatral de una época*.

⁴ Estudios de Berman y Compagnon podrían ser útiles para hablar de lo grotesco, pues hacen constante referencia al carácter ambiguo y fragmentario del individuo y de la sociedad principalmente de los siglos XIX y XX; sin embargo, prefiero retomar a estos teóricos más adelante para establecer la relación grotesco-modernidad y configurar al individuo como sujeto caótico en un entorno en crisis y desvanecimiento.

los aspectos que me ayudarán en el análisis de *La carne de René* de Virgilio Piñera, pues en sí la obra literaria es coherente consigo misma.

La propuesta teórica de Bajtin, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* parte de la obra *Gargantúa y Pantagruel* del escritor francés Rabelais. El análisis que realizó Bajtin le permitió establecer algunas características de lo grotesco en la Edad Media y en el Renacimiento; rasgos que en *La carne de René* responden a situaciones ambiguas, contradictorias e hipertrofiadas.

Bajtin 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*”, gruta⁵. De acuerdo con Frances K. Barasch en *The Grotesque. A Study in Meanings* (1971):

Then, late in the *quattrocento*, a few curious antiquarians began to rummage in the overground ruins, searching the grottoes for remnants of the glorious past. Underground, in the rooms or caverns near de Baths of Titus, they discovered free-standing statues, elaborately sculptured fountains, and the remarkable remains of delicately designed, colored walls and ceiling *al fresco* and *al stucco* [...] These paintings were designed to please the fancy⁶.

Estas imágenes tenían características muy particulares, por lo que ocasionaron polémica⁷ sobre todo entre los artistas, quienes estaban acostumbrados a un tipo

⁵ Ver Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 35 y ss.

⁶ Frances K. Barasch, *The grotesque. A Study in Meanings*, Mouton, Paris, 1971, pp. 17-18.

⁷ De acuerdo con Kayser en *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*, Vitruvio condenó a la estética de lo grotesco como “una moda bárbara”, argumentando que se prefería pintar en las paredes monstruos sin sentido en vez de reproducciones claras del mundo de los objetos; sin embargo, la crítica de Vitruvio, basada en la reproducción realista, no fue impedimento para la

de pintura armónica, perfecta y simétrica, que cumplía con los cánones artísticos establecidos por el arte clásico y que se basaba en el principio de imitación de la naturaleza, no transgresión o deformación del arte.

Importa ubicar contextualmente los aportes teóricos de Bajtin, pues parte del concepto de grotesco situándolo en el carnaval y en el mundo popular y de la fiesta de los siglos V al XV⁸; por tal motivo, plantea que “el realismo grotesco se desarrolla plenamente en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular de la Edad Media y alcanza su epopeya artística en la literatura del Renacimiento”⁹.

Una de las importantes aportaciones de Bajtin a la teoría de lo grotesco es el establecimiento de imágenes simbólicas de esta estética: imágenes de la vida material y corporal -representaciones plásticas, físicas-, que son herencia de la cultura cómica popular, del pueblo; puesto que es ahí en donde se eliminan las

propagación de lo grotesco. Ver Wolfgang Kayser, *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1964, pp. 18 y ss. Por su parte, Barasch plantea la postura positiva de lo grotesco de Giorgio Vasari: “uncritical acceptance of grotesque art as an antique and venerable style happily revived and embellished by modern Italian painters”. Ver Barasch, *op. cit.*, pp. 56 y ss.

⁸ Es importante mencionar la crítica que Bajtin realiza de la propuesta teórica de Kayser respecto a sus planteamientos de lo grotesco, pues afirma que el autor tiene una comprensión y apreciación distorsionadas del concepto, porque ve el grotesco romántico a través del prisma modernista. Ver Bajtin, *op. cit.*, pp. 46 y ss. La crítica de Bajtin es injusta, pues su visión de lo grotesco es completamente diferente de la de Kayser por la ubicación contextual. Bajtin habla de lo grotesco en la Edad Media y en el Renacimiento como un estilo alegre y festivo que se evidencia en el carnaval: “la libertad absoluta que necesita el grotesco no podría lograrse en un mundo dominado por el miedo”. *Ibidem*, p. 48; mientras que Kayser sitúa sus postulados en el Romanticismo y la Modernidad, periodos en los que se da importancia al individuo en relación con lo misterioso y lo extraño: “[...] el horror ante su carácter abismal, es decir, la de lo grotesco” Kayser, *op. cit.*, p. 38.

⁹ Bajtin, *op. cit.*, p. 35.

fronteras entre la cultura oficial y la popular para dar paso al regocijo, la risa, el banquete¹⁰, *la liberación* de la cultura carnavalesca:

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio [...] Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas¹¹.

Para Bajtin, desde el análisis de la obra de Rabelais, este segundo mundo pertenecía esencialmente a la vida cotidiana, no oficial, en el que las personas se entregaban por completo a la risa, la burla, la parodia y el juego; pues todo esto representaba una huida del mundo oficial y ordinario que tenía sus propias leyes y normas que debían seguirse estrictamente, ya que “Durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios”¹².

En este sentido, para Bajtin uno de los lugares esenciales para el desarrollo de lo grotesco era la plaza pública, pues ahí surgían las imágenes de la cultura cómica popular que, para el teórico, se rigen por el principio material y corporal; es decir, la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia: elementos del carnaval que

¹⁰ En *La carne de René* hay imágenes que responden al realismo grotesco que propone Bajtin; sin embargo, es importante resaltar que no hay liberación en la novela, al contrario, estas imágenes y sucesos ambiguos contribuyen a la desconfiguración de René.

¹¹ Bajtin, *op. cit.*, p. 11.

¹² *Ibidem*, p. 13.

determinaban el carácter alegre y festivo en un entorno en donde la fiesta, el banquete, la buena comida y el cuerpo eran exagerados e infinitos.

Los elementos ya mencionados de la cultura carnavalesca determinaron en gran medida la presencia, para Bajtin, de lo que denominó *realismo grotesco*, que está representado principalmente por las imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y de la vida sexual, en su mayoría imágenes hipertrofiadas, para rebajar o degradar 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 carnavalesco típico, el bufón, el payaso, el enano, el gigante, la máscara y los bobos.

Un concepto importante en la propuesta teórica de Bajtin respecto a la estética de lo grotesco es el de *degradación*, que implica la “transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”¹³; es decir, *rebajar*, a un plano erótico y escatológico, pues las ceremonias religiosas u oficiales y los ritos tendían a corporizarse y vulgarizarse a través de la risa, porque se pretendía crear una atmósfera de libertad en la que el cuerpo, la comida y la fiesta se unían para formar el carnaval y la segunda vida del pueblo.

Respecto a la degradación, Bajtin habla de lo alto y lo bajo en un sentido topográfico (cabeza y órganos genitales, vientre y trasero) y no tanto cósmico (cielo y tierra), aunque siguen guardando relación:

Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar, se

¹³ *Ibidem*, p. 24.

amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de 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 naturales¹⁴.

Para Bajtin lo esencial de la degradación es su carácter ambivalente: negación y afirmación, nacimiento y muerte; en este sentido, es significativo mencionar que las imágenes que Bajtin propone como grotescas son completamente diferentes de las de la vida cotidiana pre-establecidas y perfectas, por tal motivo, son imágenes contradictorias que, al transgredir el canon clásico, pueden considerarse deformes y monstruosas: el coito, el embarazo, la muerte encinta, ancianas embarazadas, la vejez, el despedazamiento corporal: “Una de las tendencias fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir *dos cuerpos en uno*: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo”¹⁵.

El canon clásico que propone Bajtin -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: el grotesco, entonces, se entiende a partir de su propio sistema o, mejor dicho, de su naturaleza anticanónica: “Son imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas

¹⁴ *Ibidem*, p. 25.

¹⁵ *Ibidem*, p. 30.

desde el punto de vista estético 'clásico', es decir de la estética de la *vida cotidiana preestablecida y perfecta*, parecen deformes, monstruosas y horribles”¹⁶.

Especial interés presta Bajtin al cuerpo a lo largo de toda su obra, pues es éste el origen de sus planteamientos. Para este teórico, el cuerpo es el principal elemento grotesco: 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 [a los clásicos] Es un cuerpo que no tiene cabida dentro de la “estética de la belleza” creada en la época clásica¹⁷.

El realismo grotesco no sólo está configurado en el cuerpo¹⁸ en su fisonomía exterior: nariz, boca, ojos, vientre, trasero, falo; sino también la interior: sangre, entrañas, corazón y otros órganos, para mostrar que todo el cuerpo tiene significación y trascendencia; por eso Bajtin hace constante alusión al cuerpo despedazado, asado o engullido que, a la vez, le permite hablar de una disección del cuerpo que se efectúa paralelamente al de la sociedad.

El despedazamiento ritual que plantea Bajtin exalta la significación del cuerpo grotesco, porque se exhibe tanto el interior como el exterior en descripciones

¹⁶ Ver *Ibidem*, pp. 29 y ss. De acuerdo con Barasch: “Rule, reason, order, perfect proportion, and harmony in the manner of Vitruvius and the ancients were concepts which belonged to the classical school of thought”. Barasch, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷ Bajtin, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸ En *La carne de René*, como se verá en el siguiente capítulo, el cuerpo es uno de los elementos más importantes, puesto que es el portador de la carne; en la novela, se elimina el binomio clásico cuerpo-alma por la importancia que se le concede al primero como soporte del hombre y de la carne, ya que no hay trascendencia: el cuerpo se presenta como un fin en sí mismo.

anatómicas detalladas que muestran órganos separados, intestinos, cuerpos entremezclados, unidos a las cosas y al mundo.

De la misma manera que el cuerpo, la comida y la bebida son elementos que, exagerados e hipertrofiados, constituyen el banquete al que el pueblo asiste con alegría y regocijo para celebrar la superabundancia. Además, las escenas de la comida y la cocina guardan estrecho vínculo interpretativo con el despedazamiento y los suplicios corporales, la relación sexual y la reproducción (fertilidad, crecimiento, alumbramiento):

[...] las imágenes del banquete, es decir, del comer, del beber, de la ingestión, están directamente ligadas a las formas de la fiesta popular [...] No se trata por cierto del beber y del comer cotidianos, que forman la existencia cotidiana de los individuos aislados. Se trata del *banquete* que se desarrolla *durante la fiesta popular*, en el centro de la *gran-comida*¹⁹.

Con Bajtin, cada imagen de la comida y la bebida está relacionada con la abundancia, la hipérbole y la universalidad; además de que el tono alegre y festivo es necesario en el carnaval, de ahí que “la exageración, el hiperbolismo [sic], la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del *estilo grotesco*”²⁰.

Bajtin realiza su estudio de lo grotesco basado en las imágenes de la vida cotidiana y la fiesta popular; sin embargo, otros teóricos centran su propuesta estética en el arte mismo y la literatura.

Frances K. Barasch realiza el análisis de los diferentes significados que el término grotesco ha obtenido desde los descubrimientos de las grutas en Roma.

¹⁹ Bajtin, *op. cit.*, p. 250.

²⁰ *Ibidem*, p. 273.

Esta teórica muestra la evolución de dicha noción, desde la concepción meramente plástica y ornamental, hasta un sentido más reflexivo sobre el hombre mismo: “In fact, the early history of ‘grotesque’ as a ‘ornamental style’ and its early reception can be traced in chronological lives of these painters”²¹. Barasch parte de una visión plástica porque el origen de lo grotesco así lo marcó y poco a poco se fue convirtiendo, a pesar de las reacciones negativas, en una estética novedosa con grandes significados.

A partir de las excavaciones en Roma, las imágenes grotescas se fueron expandiendo a diferentes lugares importantes sobre todo de Europa, y grandes pintores como Perino, Vasari, Serlio y Pinturicchio fueron los encargados de decorar con sus obras de arte los palacios, las catedrales y los murales más bellos e importantes del mundo; así, Barasch afirma que lo grotesco surge con intensidad en Italia, Inglaterra y Francia, pasando por diferentes concepciones en cada país, pero coincidiendo en el carácter especial que los artistas encontraron en él:

At the Strozzi Chapel, the Siena Library, the Vatican, Fontainebleau, and the Palace at Meudon, there were executed imitations of the antique designs found in the grottoes of Rome early in the century. By 1502, these designs were being called *grottesche* in Italy; by 1540, *grotesques* in France. The grotesque style set off a chain reaction all over Europe among students and patrons of Italian art²².

Este estilo, que marcó un periodo del arte, al inicio fue considerado agradable y fantástico; sin embargo, con el paso del tiempo en Italia y Francia adquirió connotaciones desagradables y despectivas, pues se consideraban imitación de pinturas antiguas del Renacimiento italiano y, por lo tanto, poco novedosas y

²¹ Barasch, *op. cit.*, p. 21.

²² Ver *Ibidem*, pp. 24 y ss.

creativas; motivo por el que Ruskin denominó a este periodo “The Grotesque Renaissance”, para referirse a las imágenes que se caracterizaban por una naturaleza inmoral, irracional y sin sentido²³, coincidiendo en este aspecto con Vitruvio.

De acuerdo con Barasch, lo grotesco poco a poco fue ganando terreno en la literatura, pues las imágenes que crea el lenguaje también pueden considerarse dentro de esta estética; un ejemplo es Montaigne en el siglo XVIII, quien al comparar su propia escritura con las pinturas grotescas destacó como elementos principales de esta estética lo desconocido, lo desordenado y lo monstruoso, los que aplicó a su obra artística para transmitir una idea en específico.

Para escritores como Montaigne y Spenser, lo grotesco significaba una sensación de miedo, pecado y vergüenza, pues la mezcla de imágenes, la exageración, lo extravagante y el caos iban en contra de la ornamentación en estilo literario que ellos plasmaban en sus obras. Sin embargo, lo grotesco, según Barasch, va más allá de la imagen, pues ésta adquiere significados diferentes de acuerdo con el contexto en el que se le ubique. Esas imágenes transmitían diferentes ideas, desde la comparación con la quimera porque compartían características semejantes, hasta la concepción de lo grotesco como símbolo de locura, fantasía, desequilibrio y caos:

The ornaments it designated were pleasing, strange, fantastic and bizarre; the designs were symmetrical, delicate, and harmonious. Only after Italy and France had become saturated in grotesquerie and classical criticism had developed in these countries was the word to take on unpleasant connotations²⁴.

²³ *Idem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 24.

A diferencia de Montaigne, quien consideraba a lo grotesco como símbolo de vergüenza, otros escritores estuvieron a favor de esta estética; Barasch resalta principalmente a D'Avenant, quien limitó las características de lo grotesco a las de la quimera, y los aspectos que no se relacionaban con ésta los denominó "antickes" o "antimasques", refiriéndose a las deformidades psíquicas o morales: "D`Avenant created the link between fantastical grotesque characters and the low characters of poetry having a basis in reality; for in his antimasques, he mingled both types freely"²⁵.

Lo grotesco a lo largo del tiempo ha cambiado de significados y connotaciones; sin embargo, los teóricos que han estudiado esta estética coinciden en su naturaleza novedosa, impresionante y reveladora del mundo y del individuo, pues puede considerarse desde una manifestación meramente visual o física, hasta un efecto psicológico que se muestra tanto en el autor como en el receptor.

Al respecto, Philip Thomson en *The Grotesque* plantea que las imágenes grotescas pueden ser deformes, espantosas, cómicas o alegres, incapaces de liberarnos de la perturbación o profunda inquietud que producen por su naturaleza anormal: "Just how far one can legitimately pursue this aspect of the grotesque is doubtful, but we may note that, at the very least, the grotesque has a strong affinity with the *physically abnormal*"²⁶: es el efecto o perplejidad que la ambivalencia de las imágenes grotescas produce en el espectador, al quitarle el piso firme bajo los pies.

²⁵ *Ibidem*, p. 82. Con escritores como D'Avenant, lo grotesco empieza a adquirir significaciones diferentes que trascienden la pintura y la literatura, para dar paso a una interpretación más compleja relacionada con el interior del individuo y la sociedad.

²⁶ Philip Thomson, *The Grotesque*, Methuen & Co Ltd, Gran Bretaña, 1972, p. 9.

Por otro lado, Barasch afirma que uno de los primeros significados de lo grotesco fue “monstruoso” (siglo XVI), pues “[...] from the mixing of human and animal forms in the grotesque technique, the connotation ‘monstrous’ developed as an important characteristic of the term”²⁷. De la misma manera, desde Kayser, lo monstruoso -la combinación de lo animal y lo humano- fue uno de los rasgos más característicos en el siglo XVI por la confusión de los dominios, lo desordenado y lo desproporcionado; en palabras de Montaigne: “¿Qué otra cosa son... sino grotescos y cuerpos monstruosos, compuestos de diversos miembros sin figura determinada y sin tener un orden y una proporción que no sean causales?”²⁸.

Posteriormente (siglo XVII) lo grotesco se relacionó con la quimera “monster against nature”²⁹, el demonio, el bufón, la fantasía, el payaso y el disfraz, para demostrar la ambigüedad de la apariencia: “This word already denoted ‘chimera’, ‘demon’, ‘fool’, and ‘clown’, and its meanings were transferred to ‘grotesque’ when the English adopted the new word in the next century”³⁰.

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 la belleza con lo feo, la tragedia y la comedia, lo ridículo y el horror, lo sublime y lo insignificante: esta aparente incongruencia transmite en el receptor mundos de sentido que sólo puede comprender a través de

²⁷ Barasch, *op. cit.*, p. 39.

²⁸ Citado por Kayser, *op. cit.*, p. 24.

²⁹ De acuerdo con Bajtin, la quimera representa lo grotesco por excelencia. La combinación de formas humanas y animales es una manifestación típica de las más antiguas del grotesco. Ver Bajtin, *op. cit.*, pp. 101 y ss.

³⁰ Barasch, *op. cit.*, p. 41.

las propias reglas de lo grotesco, de su naturaleza anticanónica y ambivalente, como ya se mencionó antes:

It was a new mode of expression, though it did reflect a revival of interest in the old. In one of its phases, the romantic grotesque corresponded to the medieval attraction to horror, for in the morbid grotesquerie of the Romantic era, death was viewed with gentle humor and affection by writers like De Quincey, Hood, Beddoes, and Poe³¹.

Al respecto, Philip Thomson plantea que lo grotesco es la ambigüedad, la ambivalencia o el “conflicto” que se produce al unir elementos incompatibles; por ejemplo, el aspecto cómico -la risa, la alegría- con alguna otra reacción opuesta: horror, miedo, repugnancia: “What will be generally agreed upon, in other words, is than ‘grotesque’ will cover, perhaps among other things, the copresence of the laughable and something which incompatible with the laughable”³². Cabe destacar que, desde Thomson, lo cómico no es un elemento esencial para lo grotesco, pues el teórico menciona que el carácter ambivalente de esta estética remite a la combinación o mezcla de cualquier pareja de elementos incompatibles que permitan la ambigüedad de la imagen³³.

También Thomson afirma, coincidiendo con Barasch, que uno de los efectos que produce esta combinación de elementos discordantes es la inquietud o aturdimiento en el lector, pues se enfrenta a imágenes o situaciones completamente fuera de “lo normal”, entendiendo lo normal de acuerdo con el canon clásico

³¹ *Ibidem*, p. 155.

³² Thomson, *op. cit.*, p. 3.

³³ Nótese cómo Thomson cuestiona de algún modo el planteamiento teórico de Bajtin, pues éste afirma que la parodia, lo cómico, la risa, la alegría son elementos esenciales para el carnaval y la segunda vida del pueblo; y por lo tanto, también lo son para lo grotesco realista. Por su parte, Thomson plantea que el efecto cómico puede o no estar presente en la imagen grotesca, pues no es un elemento esencial.

artístico: “[...] the grotesque, that it is a gratuitous mixing together of incompatible elements for its own sake, or for no other purpose than to bewilder the reader”³⁴.

Con el paso del tiempo y de las perspectivas, en el siglo XX el término grotesco adquirió connotaciones diferentes, pero sin dejar de lado las que lo originaron y mantuvieron en auge. Podemos adelantar un poco, desde Thomson, que en la modernidad lo grotesco:

His downfall occurs only because he challenges reality and is defeated in the encounter, for the complete success of the literary fool depends on his ability to give reason to irrationality, complete disorder to social order, and to suspend reality permanently³⁵.

Generalmente, en la modernidad, como se verá en *La carne de René*, la literatura utilizó la estética de lo grotesco como un medio para representar la ambigüedad, la fragmentación y el caos del individuo y de la sociedad que en las obras literarias permiten la conexión del lenguaje con la imagen y, por lo tanto, del individuo con el mundo y su proyección:

The mixing of dignity and absurdity in the situations and characterizations of Faustus, Hamlet, Lear, and Falstaff produced a unique tragic effect which evoked laughter and terror or tears simultaneously. In modern literature, the balanced treatment of dignified and low, of comic and horrific themes, which characterized Elizabethan grotesquerie, has been recovered by William Faulkner, William Golding, Isaac Babel, Nathanael West, Henry Miller, and many others³⁶.

Evidentemente lo grotesco trascendió lo establecido por el canon artístico, por la creación de imágenes heterogéneas, como el entretreído de plantas, animales,

³⁴ Thomson, *op. cit.*, p. 4.

³⁵ *Ibidem*, p. 46.

³⁶ *Ibidem*, p. 47.

humanos y formas arquitectónicas que inquietó a la mayoría de los receptores, por la ambivalencia y la fragmentación, elementos que también estarán presentes en el grotesco abstracto que representa al ser humano y su condición ontológica en el mundo:

It may be said that our notion of the grotesque is conditioned by the many examples from modern and contemporary literature of the comic inexplicably combined with the monstrous, of the interweaving of totally disparate elements, producing a strange and often unpleasant and unsettling conflict of emotions³⁷.

En el siglo XX, la concepción de la estética de lo grotesco fue cambiando y su significación se amplió, ya que al inicio se pensó en el plano puramente plástico y material y, con el transcurrir de los siglos, se ha configurado como un estilo ambiguo, metafísico y abstracto que da cuenta de la problemática social e individual:

[...] is to view the grotesque as a fundamentally ambivalent thing, as a violent clash of opposites, and hence, in some of its forms at least, *as an appropriate expression of the problematical nature of existence. It is no accident that the grotesque mode in art and literature tends to be prevalent in societies and eras marked by strife, radical change or disorientation*³⁸.

Esta problemática del ser humano y de su existencia es evidente en pintura y en literatura por la presencia de “La escuela de lo grotesco” de Pirandello, muy importante para la introducción de esta estética en la literatura en el siglo XX.

Pirandello, en sus obras dramáticas, busca reflejar la irracionalidad y el absurdo de la vida y, al ser teatro del siglo XX, el problema del sujeto y de su identidad e individualidad es el principal tema por el contexto moderno. Desde este nuevo enfoque, el grotesco ya no representa en su totalidad imágenes quiméricas

³⁷ *Ibidem*, p. 14.

³⁸ *Ibidem*, p. 11. El subrayado es mío.

o monstruosas, plásticamente hablando; sino la realidad del individuo fragmentada, desvanecida, caótica y desequilibrada que resulta aterradora, alegre, cómica, misteriosa, sublime o desagradable: ambivalente.

The New Critic's new way of seeing old things as it is a vision of the modern artist. [...] Few important novelists since James Joyce have neglected the modern theme of man's search for meaning in a disordered and confusing world; the most prevalent means of expressing that theme have been the grotesque mingling of the ludicrous and the terrible, the use of incongruities, the juxtapositions of low comedy, sordid reality, and the noble delusions of the inner man³⁹.

La búsqueda de significado del mundo, que es irracional y absurdo, también lo destaca Thomson a partir de dos ejemplos -*La metamorfosis* de Kafka y *Watt* de Samuel Beckett-, y establece la noción de "alienación"; es decir, el carácter inarmónico de la imagen por la mezcla de elementos contradictorios "[...] referred to as conflict, clash, mixture of the heterogeneous, or conflation of disparates"⁴⁰. En este sentido, afirma que el texto mismo habla y muestra una realidad ficticia y verosímil que, en muchos casos, corresponde y critica a la realidad exterior, como se verá más adelante en el análisis de *La carne de René*.

De acuerdo con lo ya mencionado, para Thomson el siglo XX representa la reciente concepción de lo grotesco, pues su relación con el contexto moderno es lo que permite su configuración novedosa y un pensamiento que une los postulados iniciales con lo establecido actualmente: lo grotesco, entonces, ha evolucionado:

Un teórico que comparte la concepción de Thomson, acerca de un grotesco trascendente, que no sólo es material sino, al mismo tiempo, metafísico o abstracto

³⁹ Barasch, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 21.

para evidenciar el pensamiento y la actitud del hombre consigo mismo y con la sociedad, es Wolfgang Kayser, quien plantea la anulación del orden individual y social. Para Kayser, lo grotesco no se limita a pintura o literatura⁴¹, sino que se extiende a la vida misma y a la concepción del hombre como ser individual y social en un contexto determinado: Romanticismo y Modernidad.

Kayser comparte con Thomson que lo esencial de lo grotesco es su naturaleza ambigua y su carácter inarmónico que, por el contexto, igualmente contradictorio, perturba tanto al individuo como a su entorno, volviéndolos paradójicos e inestables:

[...] lo grotesco no es sino un expresión sensible, una paradoja sensible, a saber, la figura de una no-figura, el rostro de un mundo carente de rostro. Al parecer, nuestro pensamiento ya no puede prescindir del concepto de lo paradójico, y exactamente lo mismo sucede también con el arte...⁴²

Hablar de contrastes estridentes para Kayser es hacer referencia al efecto que las imágenes provocaron en los observadores, pues la innovación consistió en el hecho de que se anularan en ese mundo las ordenaciones de la naturaleza, y que ya no se crearan imágenes ordenadas, perfectas y armónicas; sino la transición de cuerpos humanos a formas de animales, la destrucción juguetona de la simetría, la fuerza explosiva de lo paradójico, el desequilibrio de las proporciones, la disolución de todos los órdenes del mundo, el juego alegre y lo fantástico libre de

⁴¹ Kayser plantea muchos ejemplos de esta estética de la modernidad en las artes plásticas y la literatura, pero además muestra cómo se desarrolla lo grotesco en la vida misma a partir de que el hombre se encuentra inmerso en un contexto caótico e inestable.

⁴² Citado por Kayser, *op. cit.*, p. 9.

preocupación⁴³: el nuevo estilo artístico llegó a transgredir los órdenes establecidos por el arte en lo que respecta al plano físico de lo grotesco.

A diferencia de Bajtin, quien plantea un mundo alegre y festivo en el que se desarrolla lo grotesco, Kayser habla de un mundo angustioso y siniestro que muestra el interior del individuo a través de las imágenes que él mismo crea: “El mundo de este arte ornamental ya no está cerrado sino que constituye el fondo oscuro y siniestro de un mundo más claro y rigurosamente ordenado (lo cual es, en rigor, una imitación de los hallazgos en las grutas)”⁴⁴; se trata, más bien, de la representación de la realidad y del interior de cada ser, que, por el contexto, son evadidos por el sujeto para dar paso a realidades individuales con sus propias ordenaciones, leyes y motivos.

Afirma Kayser, como ya se ha mencionado con Barasch y Thomson, que el efecto de lo grotesco en el receptor es inquietante, pues se enfrenta a un mundo que se está desquiciando y no hay apoyo firme bajo los pies. La perplejidad del contemplador sucede porque el artista no ofrece alguna interpretación de su obra que ayude a comprender el mundo que desea transmitir, por eso muchas veces lo grotesco se considera absurdo: “el mundo ordinario se contempla con frío interés”⁴⁵:

“Con interés frío”: Bruegel pinta nuestro mundo cotidiano en proceso de distanciamiento, pero no lo hace con la finalidad de enseñar, de advertir o de despertar la compasión sino justamente para exponer su carácter incomprensible,

⁴³ En el siglo XVI lo grotesco se denominó *Sueño de los pintores*, ya que hacía referencia al carácter onírico de las pinturas que mostraba el caos, la fragmentación y la fantasía. Gottsched afirma: Imaginarse una cosa sin observación de una razón suficiente significa, en rigor, soñar o fantasear... sin embargo, los pintores, poetas y compositores poco hábiles, a menudo se sirven de esta facultad y de este modo dan a luz nada más que monstruos que podrían llamarse ensueños de gente despierta”. Ver *Ibidem*, p. 19.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 37.

inexplicable, y ridículo-desastroso-horroroso [...] Bruegel le agrega, por decir así, una tercera perspectiva, la del horror ante su carácter abismal, es decir, la de lo grotesco⁴⁶.

Es así como podemos hablar de imágenes ambivalentes, como la del cerdo que usa hábito de monja, torturas con indiferencia⁴⁷, un caos sonriente, la vestimenta coloreada y floreada de los guillotizados o pinturas como las de Bruegel o Bosch, quienes crean imágenes que “irrumper en nuestro mundo y lo ponen fuera de quicio”⁴⁸: lo distancian:

[...] lo aparentemente razonable se nos revela como carente de sentido mientras se van distanciando las cosas que nos eran familiares. Se intenta quitar al lector la seguridad que le inspira su imagen del mundo y la protección que le ofrecen la tradición y la comunidad humana⁴⁹.

El mundo de lo grotesco, al que hace referencia Kayser, es nuestro mundo familiar que se rompe o desquicia cuando entramos en contacto con el elemento grotesco, pues el efecto inquietante mueve el orden que aparentemente creíamos que tenía:

El mundo grotesco es nuestro mundo... y no lo es. El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar -que aparentemente descansa en un orden fijo- se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones⁵⁰.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 38.

⁴⁷ Respecto a la noción de distanciamiento, Kayser ejemplifica diciendo que es notable la calma con que se realizan las torturas, y que las víctimas a menudo parecen indiferentes porque hay una ausencia de efectos que resulta desconcertante y macabra. Es como si faltara al cuadro toda perspectiva emocional. *Ibidem*, p. 42.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 70.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 40.

Para Kayser, este mundo es movido o dominado por un *id* (lo misterioso) inaprehensible y carente de todo sentido, que hace que parezca que el universo de los personajes y los personajes mismos son movidos como títeres o marionetas por una fuerza extraña y misteriosa: el mundo como teatro de títeres produce el distanciamiento en el lector y transforma a los seres humanos en marionetas manipuladas.

En este sentido es importante mencionar que por un lado Kayser plantea las características plásticas o materiales de lo grotesco -como Barasch y Bajtin, aunque en contextos completamente diferentes- pero, además, igual que Thomson, aborda la problemática del ser; es decir, lo grotesco como la estética que refleja al hombre en un contexto complejo que está caracterizado principalmente por el vacío, el caos y la fragmentación:

[...] la convicción absoluta de que todo es vanidad y vaciedad y que los hombres son títeres en manos del destino, siendo sus dobles, sus alegrías y sus actos nada más que sueños repletos de sombras dentro de un mundo de la lobreguez siniestra que se halla dominado por el destino ciego⁵¹.

Por este motivo el mundo parece desquiciarse, pues no es sólo lo que se crea ficcionalmente en arte y literatura, sino que el hombre mismo en su entorno real es complejo y caótico. El grotesco, entonces, pasa del plano plástico al abstracto al desarrollar el problema del yo, de su identidad, del doble y de la relación con la sociedad, pues hombre y ambiente son de la misma índole; de ahí la creación de maniqués, muñecos de cera, máscaras, *golems* y autómatas que representan al

⁵¹ *Ibidem*, p. 162.

hombre, quien es sometido a una voluntad que tira de los hilos y gobierna sus movimientos.

Finalmente, para Kayser 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, la destrucción del concepto de personalidad y la aniquilación del orden histórico: lo grotesco puede entenderse en el siglo XX, desde Kayser, como la representación caótica, fragmentada y ambigua del individuo y de la sociedad.

Esta transición de significados e implicaciones del concepto grotesco, permiten su construcción en el siglo XX que, por un lado, evidencia lo plástico o material de la imagen artística y, por el otro, el problema del ser humano desde una perspectiva abstracta que trasciende la pura imagen.

En resumen, el plano material, desde Bajtin, está en relación con el carnaval y el mundo popular, lo que permite explicar ciertas escenas de *La carne de René* de la comida, el banquete, la fiesta y el cuerpo como objeto esencialmente grotesco. El tono alegre y festivo del mundo carnavalesco implica la presencia de imágenes hipertrofiadas que reconocen la degradación sexual y escatológica para profanar a las instituciones oficiales o imágenes canónicas que se rebajan. Desde Bajtin, lo grotesco debe ser entendido a partir de su carácter ambivalente y anticanónico.

Barasch, en consonancia con Bajtin, desarrolla la transición del concepto grotesco fundado en la ambivalencia por la presencia de la máscara y el disfraz para la noción de apariencia; además, señala que esta ambigüedad se produce por la yuxtaposición de elementos contradictorios que conforman una misma imagen. En este plano material podemos establecer como principales características la unión

de lo animal con lo humano, la disolución de los órdenes establecidos del mundo, los cuerpos petrificados, la confusión de los dominios, lo desordenado y lo desproporcionado.

Por lo que respecta al plano abstracto o metafísico, con Thomson y Kayser, el tema principal es la problemática del individuo y de su existencia, pues la vida se muestra irracional y absurda. Es importante mencionar que este grotesco no sólo se centra en el individuo, sino también en el plano social y, entonces, tanto sujeto como sociedad modernos son ambiguos y contradictorios.

En definitiva, las teorías de lo grotesco de estos autores muestran similitudes y diferencias entre ellas, ya que en algunos aspectos coinciden y en otros plasman su propio punto de vista de acuerdo con el contexto al que hacen referencia. Así, los cuatro autores establecen que una de las características fundamentales de lo grotesco es la ambivalencia que experimenta el receptor por el cruce de elementos incompatibles para la creación de sentido desde la supuesta incongruencia.

A la vez, estos teóricos coinciden en que lo grotesco es transgresor, pues rompe las normas clásicas artísticas y muestra imágenes horribles, cómicas, sublimes, monstruosas o deformes -lo grotesco se llegó a relacionar directamente con lo monstruoso, aunque no son sinónimos⁵², que se caracterizan por la

⁵² Así concibe Bajtin a lo monstruoso: "Son imágenes ambivalentes y contradictorias [...] parecen deformes, monstruosas y horribles". Ver Bajtin, *op. cit.*, pp. 29 y ss. Por su parte, Kayser establece que "El rasgo más característico del grotesco, o sea la mezcla de lo animal y lo humano, o bien lo monstruoso, se desprende del primer documento escrito en alemán". Ver Kayser, *op. cit.*, pp. 24 y ss. Al respecto, Barasch afirma que lo grotesco se relacionaba con la quimera o con los híbridos; es decir, "monster against nature". Ver Barasch, *op. cit.*, pp. 69 y ss. Además, Vitruvio, como uno de los críticos más sobresalientes del grotesco, constantemente mostró su repulsión a las imágenes monstruosas y anormales que reproducían los artistas de su época. En estudios actuales, el monstruo más que un ser grotesco, se considera prometedor o esperanzador, pues de acuerdo con Jean Gayon, "toda especie nueva emerge a partir de una modificación morfológica brutal efectuada

heterogeneidad y fragmentación que en nada reflejan lo bello que los artistas clásicos defendían: el arte grotesco no imita, transforma. Esta naturaleza anticanónica y transgresora de lo grotesco para Bajtin y Barasch se representa a través de degradaciones institucionales; mientras que en Thomson y Kayser la transgresión se inclina más al aspecto individual y social.

Esta divergencia de planteamientos, más evidente entre Kayser y Bajtin, se debe a la diferencia de contextos tomados como referencia para ubicar a la estética de lo grotesco. Como ya se ha mencionado, Bajtin habla de lo grotesco en la Edad Media y en el Renacimiento, pero basándose en la obra *Gargantúa y Pantagruel*, para evidenciar cierta crítica a la sociedad de la época y los principales elementos del carnaval como el banquete, las máscaras, la deformidad, la degradación, el cuerpo y la sexualidad; mientras que Kayser, al relacionar grotesco con modernidad, se enfoca en los problemas del ser humano y de la sociedad moderna, para reflejar la angustia ante la vida por el mundo transformado y distanciado.

Para fines de este trabajo de investigación, lo grotesco será entendido como una estética que se manifiesta en dos planos diferentes, pero que constituyen un todo que se rige por su propio sistema anticanónico o transgresor. Por un lado el aspecto plástico o material configurado por imágenes escatológicas y del cuerpo, la

en una sola generación, en uno o varios individuos. En ciertos casos la modificación es tan importante como para engendrar no solamente una especie nueva, sino un taxón de rango más elevado (por ejemplo, un género, una familia) diferenciándose ulteriormente de otras especies". Ver Jean Gayon "Los monstruos prometedores: evolución y teratología", en *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Carmen Álvarez Lobato (Coord.), Aldus, México, 2014, pp. 5-17. Por su parte, Bacarlett Pérez afirma que la monstruosidad "siempre representa una cierta modificación, desviación o anomalía de un cuerpo, de su morfología o de sus funciones". Ver María Luisa Bacarlett Pérez, "Tres monstruos medievales a la luz del cuerpo sin órganos", en *Monstruos y grotescos, Ibidem*, pp. 18-50.

comida, la bebida y la sexualidad; que tienen como función principal degradar o rebajar ciertos elementos sagrados y oficiales a un plano corporal, material y vulgar. A partir de la risa, la exageración y la hipérbole, la imagen grotesca puede resultar ambivalente y contradictoria, por la mezcla o yuxtaposición de elementos incompatibles y heterogéneos, la simetría juguetona, el desequilibrio de las proporciones y la disolución de los órdenes del mundo; aspectos que remiten a una deformidad o anormalidad física.

En el otro extremo se encuentra el plano metafísico o abstracto, es decir, el que da cuenta del problema del yo y de su contexto; en este sentido, la anulación del orden individual y social se caracteriza por un individuo de naturaleza ambigua y paradójica, así como por un contexto moderno que se desquicia, distancia y disuelve, por estar configurado en el vacío, el caos, la fragmentación y la ambivalencia. Hablar de grotesco metafísico es hacer referencia al individuo como ser caótico en un medio que se ha transformado y desconfigurado, en el que se ha anulado el orden histórico, porque el sujeto no tiene referentes ni direcciones precisas en un mundo inestable y deshumanizado.

Si bien se hizo mención de lo grotesco desde Bajtin, Barasch, Thomson y Kayser, es importante mencionar que en la presente investigación los postulados de Bajtin y Kayser serán de mayor importancia, por las características estéticas y literarias de la novela al describir una época de escritura que responde al contexto extra e intraliterario como manifestación crítica de la realidad: un entorno en el que la modernidad establece día con día la forma de actuar y vivir del hombre, pues los cambios sociales lo delimitan y configuran como un ser escindido y fragmentario que debe adaptarse a cada situación.

Este ambiente será proyectado a través del arte y, principalmente, de la literatura, ya que con palabras se dibuja la nueva forma de ser y vivir del hombre, que resulta ambigua y compleja porque así se ha ido configurando a partir de su contexto: *La carne de René* da cuenta de esta realidad enfocada principalmente en la realidad latinoamericana de inicios del siglo XX, pero englobando también cualquier contexto moderno que presente estas características en el hombre y en la sociedad: deformación física y psíquica, heterogeneidad, desorientación, caos, crisis y vacío.

Vicente Cervera considera a la modernidad como un periodo heterogéneo, por:

El absurdo, lo demoniaco, lo metatextual con su proceso de anulación de la sustancia, el humor negro y despiadado, el esperpento hispano, la abstracción, los minimalismos y la semiótica de la deconstrucción, trazan un río subterráneo a través de nuestro siglo XX, que lo caracteriza como imperio secular de la locura y el caos⁵³.

Para Cervera, la modernidad es un periodo sin referencias ni direcciones en el que cada sujeto busca el sentido de su vida, guiándose, en la medida que le es posible, por aquello que se ha establecido como paradigma de la sociedad: la ciudad, la ciencia, la tecnología, la novedad, la moda.

El diálogo de la modernidad con la estética de lo grotesco en *La carne de René* de Virgilio Piñera permite la comprensión e interpretación de símbolos, imágenes y situaciones ambiguas y complejas que responden a dicha relación.

⁵³ Vicente Cervera, "Los cuentos de Virgilio Piñera en el 'aire frío' de lo cubano", en *Revista MONTEAGVDO*, 3ª época, No. 4, Universidad de Murcia, 1999, pp. 47-64.

1.2. Modernidad: la desustanciación de la realidad

En *La carne de René*⁵⁴ de Virgilio Piñera los personajes son el reflejo del hombre moderno que se desarrolla en un entorno caótico y ambiguo, pues son sujetos escindidos, vacíos y pasmados ante una realidad hostil.

Estos personajes se vuelven tan insensibles que, por lo general, la muerte, el asesinato, la violencia, el sexo, el amor y la compañía se convierten en elementos banales del día a día, puesto que cada acción pierde gran parte de su sentido y no hay un fin en sí, sino un hacer por hacer: en *La carne de René* el hombre moderno no siente, sólo reacciona ante las circunstancias de su entorno.

Para hablar de modernidad en la novela creo necesario hacer una exposición sobre las coordenadas de este periodo para establecer características que ayuden a mi acercamiento a *La carne de René* de Virgilio Piñera⁵⁵, una obra que tiene como ejes centrales lo grotesco y la modernidad para mi propuesta interpretativa, de ahí la importancia de dialogar con estas dos herramientas teóricas.

Antes de iniciar con este breve esbozo de la época moderna, es importante señalar que me apoyaré en los postulados teóricos de autores como Octavio Paz, Marshall Berman y Antoine Compagnon⁵⁶ para analizar algunos rasgos relevantes

⁵⁴ Para el análisis literario de *La carne de René* me apoyo en la teoría de la modernidad en su concepción universal; sin embargo, está centrada en el microcosmos cubano y latinoamericano.

⁵⁵ En este capítulo sólo hare mención de algunos rasgos generales de *La carne de René* para resaltar la importancia de las características de la modernidad, pues el análisis puntual de la novela se hará en el capítulo dos.

⁵⁶ El esbozo de la modernidad en mi investigación está sobre todo apoyada en planteamientos de Octavio Paz por sus aportaciones a la teoría literaria, y en Berman porque habla de la modernidad en su aspecto social, ambos me parecen una excelente pareja complementaria para hacer el análisis de la modernidad en la novela. Sin embargo, haré uso, de forma adicional, de algunas categorías establecidas por Compagnon, esto porque sus argumentos coinciden en muchos puntos esenciales con estos autores y sería repetitivo mencionarlo, aunque cabe aclarar que también realiza interesantes contribuciones que me ayudan al estudio de *La carne de René*.

de *La carne de René*; a partir de fechas, categorías, funciones y escenarios principales de la modernidad, para posteriormente constituir una definición operativa de lo grotesco moderno que interesa para fines de esta tesis. Hago hincapié en que no pretendo hacer un recorrido histórico para hablar de la modernidad contemporánea, sino sólo de establecer ciertos criterios de esta época que me serán útiles, en relación con lo grotesco, para analizar el texto, pues éste es el eje de mi investigación.

Temporalmente, en *La carne de René* no hay fecha explícita que indique cuándo acontecen los hechos; sin embargo, hay marcas textuales que nos hacen pensar que esta novela se inscribe en la modernidad, porque existen elementos modernos que la señalan: trenes, ferrocarriles, autos, ómnibus, elevadores, fábricas y grandes ciudades, espacios modernos habitados por individuos que responden a la violencia, la transgresión y la crisis histórica⁵⁷.

La presencia de elementos modernos en la novela no sólo se manifiesta en un plano material, sino incluso en un nivel individual -que es el que interesa para su análisis- pues el sujeto en este contexto se torna, de acuerdo con Berman, en un hombre-cosa, hombre-hueco, hombre-masa que no sueña, no desea, no siente, ya que habita una época deshumanizada e insensible en la que todo puede suceder.

⁵⁷ No basta con la presencia de elementos modernos para ubicar la novela en esta época. Mi interpretación del texto me permite ubicarlo en un periodo histórico particular con base en la fecha de su publicación: 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. En este sentido, *La carne de René* es una novela simbólica que critica a la sociedad de la época a través de la historia de René, una historia que parece incoherente, sin sentido o absurda, pero que se lee a través de sus propias reglas, modelos y criterios. Toda la reescritura histórica por parte de Piñera en la novela será discutida en el capítulo tres.

Entonces, hablar de modernidad no sólo incluye lo nuevo de la época, sino la transformación que el individuo experimenta en el contexto por las múltiples experiencias sociales, políticas, económicas, tecnológicas y culturales que lo delimitan. Así, para Paz y Compagnon la modernidad, desde un enfoque filosófico y literario, está basada en las nociones de ruptura y tradición que constituyen el quiebre del sujeto con su identidad y su sentido en el mundo.

Para iniciar, Berman en el artículo “Brindis por la modernidad” afirma que ésta es ambigua porque une a la vez que desintegra, ya que la inestabilidad del sujeto y del entorno no permite comunión total ni ruptura total, sino una constante búsqueda de adaptación:

Ser modernos es encontrarnos en un medio ambiente que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo -y que al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos, lo que somos. Los ambientes y las experiencias modernas cruzan todas las fronteras de la geografía y la etnicidad, de las clases y la nacionalidad, de la religión y la ideología: en este sentido, puede decirse que la modernidad une a toda la humanidad. No obstante, esta unión es paradójica, es una unión de la desunión: nos arroja a un remolino de desintegración y renovación perpetuas, de conflicto y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es ser parte de un universo en el que, como dijo Marx, “todo lo que es sólido se evapora en el aire”⁵⁸.

De acuerdo con lo anterior, para Berman el contexto moderno es el principal factor de (des) configuración del individuo, pues en él surge la pérdida de valores, costumbres y tradiciones que lo vuelven un sujeto deshumanizado y sin identidad;

⁵⁸ Marshall Berman, “Brindis por la modernidad”, en *El debate modernidad-posmodernidad*, Nicolás Casullo (Comp.), El cielo por asalto, Buenos Aires, 1993, p 67.

en este contexto, el hombre no tiene un referente fijo que seguir, puesto que todo lo que lo rodea es ambivalente e inestable.

En este sentido, en *La carne de René* la modernidad se representa como una época deshumanizada que temporal y espacialmente está en perpetua desintegración y renovación; por tal motivo, todo es efímero ante los ojos del individuo, incluso las estructuras tradicionales que son inherentes a él.

Para hablar de modernidad se deben considerar diversos factores sociales y artísticos que permitieron el surgimiento de este periodo que, de acuerdo con Paz, inicia⁵⁹ a finales del siglo XVIII y se extiende a lo largo de todo el XX, con rupturas, contradicciones y ambigüedades:

⁵⁹ Para Octavio Paz la modernidad, a propósito de la poesía moderna, inicia a finales del siglo XVIII con el surgimiento del Romanticismo: “[...] su nacimiento con los románticos ingleses y alemanes, su metamorfosis en el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano, su culminación y fin en las vanguardias del siglo XX”. Cfr. Octavio Paz, “Los hijos del limo”, en *La casa de la presencia*, FCE, México, 2003, p. 325. Sin embargo, otros teóricos de la modernidad disienten en las fechas: Antoine Compagnon, crítico literario e historiador de la literatura francesa en 1990 en *Las cinco paradojas de la modernidad*, afirma que este periodo surge a mediados del siglo XIX: “[...] el periodo histórico que comienza hacia mediados del siglo XIX con el cuestionamiento del academicismo. Baudelaire y Flaubert en literatura, Courbet y Manet en pintura serían los primeros modernos, los fundadores de esa nueva tradición, seguidos por los impresionistas y los simbolistas, por Cézanne y Mallarmé, los cubistas y los surrealistas, etc.” Cfr. Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas de la modernidad*, Siglo XXI, México, 2010, p. 8. De la misma manera, Nicolás Casullo en la Introducción a *El debate modernidad-posmodernidad* asevera que la modernidad “[...] envolverá la gesta emancipadora latinoamericana a principios del siglo XIX, veinte años después de la Revolución Francesa”. Ver Casullo, “Prólogo”, en *El debate modernidad... op. cit.*, pp. 17 y ss. Finalmente, Marshall Berman establece la historia de la modernidad en tres fases: la primera va de principios del siglo XVI a finales del siglo XVIII, “la gente apenas experimentaba la vida moderna; no entendía qué era lo que los afectaba. Andaban a tientas, desesperadamente, en busca de un vocabulario; tenían poca o ninguna idea de un público o una comunidad modernos, con el que podían compartir sus desgracias o sus experiencias”. La segunda fase inicia con la Revolución francesa en 1790: “ese público comparte la vida de una época revolucionaria que genera trastornos explosivos en todas las dimensiones de la vida personal, social y política”. Para finalizar, la tercera fase pertenece al siglo XX: “a medida que el público moderno crece, se divide en multitud de fragmentos que hablan idiomas extraordinariamente privados: la idea de modernidad, concebida de modo fragmentario, pierde gran parte de su vitalidad, resonancia y profundidad, y mucho de su capacidad para organizar y dar un sentido a la vida de la gente”. Ver Berman, *op. cit.*, pp. 67 y ss. Para efectos de esta tesis me apego a las fechas establecidas por Paz, pues a mi juicio es con el inicio del Romanticismo, finales del siglo

Para encontrar esta extraña alianza entre la estética de la sorpresa y la de la negación, hay que llegar al final del siglo XVIII, es decir, al principio de la edad moderna. Desde su nacimiento, la modernidad es una pasión crítica y así es una doble negación, como crítica y como pasión, tanto de las geometrías clásicas como de los laberintos barrocos⁶⁰.

Así como es difícil establecer las fechas precisas de inicio de la modernidad, ya que cada teórico plantea sus postulados para delimitar su surgimiento, también es complicado definirla, pues aunque diversos autores han hecho significativas aportaciones a esta teoría, bien puede pensarse desde diferentes perspectivas: económica, filosófica, histórica, política y artística; para fines de esta tesis se comprende como la etapa que rompió y transgredió los moldes artísticos que se habían creado hasta finales del siglo XVIII -inicio del Romanticismo-, porque transmitió una imagen del hombre y de su entorno que hasta entonces se mantenía al margen, caracterizada principalmente por el vacío, el caos y la fragmentación.

El Romanticismo representa un papel fundamental en la constitución de la mente moderna, por tal motivo, me parece pertinente hacer un breve recorrido contextual artístico para entender su surgimiento.

En el siglo XVIII se consideraba a la razón como la única forma de actuar del individuo, pues éste debía seguir ciertas normas y reglas que la burguesía había establecido; sin embargo, cuando se hizo necesario huir de esa normatividad y realidad limitantes, surgió la estética romántica con opciones de vida, de pensamiento y de arte que daban libertad al hombre y al artista para vivir y crear,

XVIII, que se empiezan a producir cambios en el individuo y en la sociedad que permiten concebir una nueva etapa histórica.

⁶⁰ Ver Paz, *op. cit.*, pp. 334 y ss.

ya no del mundo exterior, sino de su propio interior como una forma de encontrarse a sí mismo y describir los sentimientos del ser humano, aunque su resultado artístico no fuera del todo agradable para las clases dominantes⁶¹:

“Fantasías cínicas y diabólicas” [Novalis] Esta frase anticipa una de las corrientes más poderosas y persistentes de la literatura moderna: el gusto por el sacrilegio y la blasfemia, el amor por lo extraño y lo grotesco, la alianza entre lo cotidiano y lo sobrenatural. En una palabra, la ironía -la gran invención romántica [...] Fue la primer y más osada de las revoluciones poéticas, la primera que explora los dominios subterráneos del sueño, el pensamiento inconsciente y el erotismo; la primera, asimismo, que hace de la nostalgia del pasado una estética y una política⁶².

El Romanticismo puede entenderse como una reacción contra el sistema cultural y artístico establecido por el Clasicismo⁶³, ya que se planteó el conflicto de la existencia del ser humano -he aquí la relación grotesco y modernidad, pues con el inicio del Romanticismo el artista empieza a proyectar el problema ontológico del hombre y de su entorno-; y ante el conocimiento objetivo se reivindicó el conocimiento del sujeto mismo, trágico por su misma naturaleza, un conocimiento que no podía adquirirse con el auxilio de la sola razón⁶⁴. En este sentido, también es importante decir que frente a lo racional de la obra los románticos postularon la

⁶¹ Ver Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Madrid, 1979, pp.125 y ss.

⁶² Paz, *op. cit.*, p. 368.

⁶³ Al respecto, Antoine Compagnon afirma: “con el advenimiento de la modernidad, la distinción de lo presente y de lo pasado se desvanece, ella sola, en lo efímero. La antítesis entre el gusto clásico y el gusto moderno deja de ser significativa, ya que no se percibe el clasicismo más que como el romanticismo de ayer”. Compagnon, *op. cit.*, p. 20. En el Siglo de las Luces se empieza a formar la conciencia de lo moderno, pues la razón se constituye como la base del actuar del hombre; además de que con la Revolución Industrial y la Revolución Francesa el sujeto concebirá al mundo de diferente manera.

⁶⁴ Ver Sábato, *op. cit.*, pp.125 y ss.

exaltación de los sentimientos, y en oposición a la imitación la no imitación a partir de lo irreal, lo absurdo y lo grotesco⁶⁵.

Para Paz la “época de la sorpresa”, como denomina a la modernidad, inicia con el Romanticismo alemán e inglés, en el que abundarán temas como el escepticismo ante el conocimiento y la existencia, la insatisfacción humana, la búsqueda de nuevos horizontes, el problema ontológico del hombre, quien está devastado, desahuciado, solo, angustiado⁶⁶: es la representación de la condición del individuo moderno; todas estas son características que pueden verse en *La carne de René*, como se explicará a lo largo de esta tesis.

1.2.1. Categorías de la modernidad

Paz establece algunas nociones de la modernidad que me permiten crear categorías de análisis para el estudio de *La carne de René* y, posteriormente, constituir una definición que dé pie a lo grotesco moderno. Iniciaré diciendo que Paz, en “Los hijos del limo”, asevera que lo moderno es una tradición, pues está hecha de interrupciones en las que cada ruptura es un comienzo:

Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por lo tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición⁶⁷.

⁶⁵ *Idem*. Recuérdese que lo grotesco se piensa y plantea no como imitación, sino como transformación; es en este sentido que con el inicio del Romanticismo, que también transforma, se establece la relación grotesco-modernidad, pues uno de los rasgos esenciales de ambas teorías es la transgresión.

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ Paz, *op. cit.*, p. 333. Por su parte, Compagnon define a la tradición como “la transmisión de un modelo o una creencia de una generación a la siguiente y de un siglo a otro: presupone obediencia a una autoridad y fidelidad a un origen”. Compagnon, *op. cit.*, p. 7.

La ruptura para Paz, como rasgo constitutivo de la estética moderna, es la destrucción del vínculo que nos une al pasado, pues es la negación o el corte que divide a una generación de otra; en este sentido, negación y ruptura son elementos de la tradición moderna, en la que la ruptura siempre implica cambio y comienzo: “[...] desde principios del siglo pasado se habla de la modernidad como de una tradición y se piensa que la ruptura es la forma privilegiada del cambio”⁶⁸.

La modernidad, comprendida como sentido del presente, anula cualquier relación con el pasado, concebido simplemente como una sucesión de modernidades singulares, sin utilidad para discernir el “carácter de la belleza presente”. Como la imaginación es la facultad que hace sensible al presente, presupone el olvido del pasado y el asentimiento de la inmediatez. Así, la modernidad es conciencia del presente en tanto que presente, sin pasado ni futuro; sólo mantiene relación con la eternidad⁶⁹.

Las nociones de ruptura y tradición son esenciales para la comprensión de lo que Paz y Compagnon desarrollan como modernidad, la que puede pensarse como contradicción, escisión, cambio y ambigüedad, pues lo moderno no sólo se caracteriza por su novedad, sino también por su heterogeneidad y pluralidad de pasados:

La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición, sino también de la ruptura [...] Tradición de lo moderno: heterogeneidad, pluralidad de pasados,

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ Paz, *op. cit.*, p. 7. Coincidiendo con los argumentos de Paz, y siguiendo la noción de “tradición moderna”, Antoine Compagnon define a la modernidad a partir de paradojas, y afirma que efectivamente se puede hablar de tradición moderna pues, aunque son conceptos contradictorios, y puede parecer absurdo, ambos se constituyen a partir de rupturas: se trata de una tradición que se vuelve contra sí misma, pues como toda generación rompe con el pasado, la ruptura se constituye en tradición; por lo tanto, la modernidad siempre ha estado basada en la ambigüedad, ya que hace pensar en un pasado desde un presente novedoso y actual. Ver Compagnon, *op. cit.*, pp. 20 y ss.

extrañeza radical. Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación⁷⁰.

En Paz, tradición y ruptura son conceptos importantes que transmiten el significado, las funciones y las situaciones de esta época, caracterizada principalmente por la noción de ruptura con el pasado, con Dios, con la Naturaleza y con uno mismo⁷¹.

La tradición moderna encierra una paradoja mayor que la que deja entrever la contradicción entre lo antiguo y lo nuevo, lo moderno y lo tradicional. La oposición entre el pasado y el presente literalmente se evapora, porque el tiempo transcurre con tal celeridad, que las distinciones entre los diversos tiempos -pasado, presente, futuro- se borran o, al menos, se vuelven instantáneas, imperceptibles e insignificantes. Podemos hablar de tradición moderna sin que nos parezca incurrir en contradicción porque la era moderna ha limitado, hasta desvanecerlo casi del todo, el antagonismo entre lo antiguo y lo actual, lo nuevo y lo tradicional⁷².

Se habla de ruptura temporal, con el pasado, porque la conciencia de lo moderno se ha manifestado en diversas épocas, como una renovación de lo viejo o pasión por lo nuevo y lo distinto; de este modo, la modernidad constituye el quiebre impetuoso en la continuidad de la historia: la ruptura implica el comienzo, la crítica del pasado⁷³ y la interrupción de la continuidad; esta escisión constituye una

⁷⁰ Paz, *op. cit.*, p. 334.

⁷¹ Cfr *Ibidem*, p. 321. También para Compagnon la ruptura se realiza con el pasado, con el sujeto y con la sociedad, pues el individuo está en una especie de ensoñación por tantos cambios, que se sumerge en una soledad y angustia que no puede entender. Es importante resaltar que el hombre moderno intenta encontrarle sentido a su actuar diario, pero los diversos sucesos de su alrededor lo transforman y configuran como un ser fragmentado, constituido por pedazos de indiferencia, caos, vacío, moda; es decir, su identidad se desvanece y se conforma poco a poco a partir de lo que los demás van haciendo de él, cuestión que es planteada con detenimiento más adelante.

⁷² *Idem*.

⁷³ La actitud crítica respecto al pasado es muy importante para el análisis de *La carne de René*, pues constantemente en la novela se hace referencia, simbólicamente, al pasado cubano para criticarlo y reflexionar acerca de algunos acontecimientos que los personajes viven en su contexto.

tradición en la historia de la humanidad: “La tradición moderna borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo y entre lo distante y lo próximo”⁷⁴.

Por otro lado, la ruptura con Dios se entiende a partir de que el surgimiento de la modernidad se relaciona íntimamente con el auge de la razón, que sustituye a la divinidad; por tal motivo, Paz indica que en este periodo se da la separación angustiosa del hombre con Dios, pues se sabe huérfano, desolado, sin fuerzas omnipotentes que lo ayuden a sostenerse, y la razón no es suficiente para enfrentarse al nuevo mundo caótico que lo rodea:

La muerte de Dios abre las puertas a la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen. Ambas actitudes aparecen en todos los románticos: su predilección por lo grotesco, lo horrible, lo extraño, lo sublime irregular, la estética de los contrastes, la alianza entre risa y llanto, prosa y poesía, incredulidad y fideísmo, los cambios súbitos, las cabriolas, todo, en fin, lo que convierte a cada poeta romántico en un Ícaro, un Satanás y un payaso, es sino respuesta al absurdo: angustia e ironía. Aunque el origen de todas estas actitudes es religioso, se trata de una religiosidad singular y contradictoria, pues consiste en la conciencia de que la religión está vacía⁷⁵.

La razón, entonces, gana importancia por sobre la divinidad y le muestra al individuo moderno la gran distancia que existe entre él, Dios y la Naturaleza; como resultado de esta insólita revelación, el hombre, devastado y solo, rompe la interacción consigo mismo y se entrega por completo al vacío y a la búsqueda de sentido e identidad, pues Dios muere y él, como ser finito⁷⁶, no tiene apoyo que le ayude a

⁷⁴ Paz, *op. cit.*, p. 336. Respecto a la crítica, como función esencial de la modernidad, se hablará más adelante.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 373.

⁷⁶ Al hablar de la muerte de Dios y de la finitud del ser humano, Paz establece a la ironía como una de las formas de olvido que tiene el sujeto para evadir su realidad y tratar de encontrarle sentido a

comprender el mundo transformado: Paz explica el tema de la orfandad universal al hacer referencia a “El célebre *Sueño* de Jean-Paul es el sueño de la muerte de Dios y su título completo es: *Discurso de Cristo muerto en lo alto del edificio del mundo: no hay Dios*”⁷⁷.

La razón -representada en la ciencia y la tecnología- permite ubicar al sujeto en un mundo objetivo, sin apego a la religión y en favor del conocimiento, la lógica y la sabiduría; pero también, considerar que fue ella la que provocó un abismo entre el hombre y su entorno, su cultura y su ser: la razón, entonces, es el motivo del antropocentrismo por el que cada individuo es capaz de hacer y crear, pero también de destruir, esclavizar, dañar y afectar al mundo, al otro y a sí mismo: se trata del quiebre del individuo con su propio ser.

En *La carne de René* la ruptura, como principal constituyente de la fragmentación individual, se manifiesta a través de los personajes escindidos de los valores, de la sociedad y consigo mismos, pues se muestran insensibles, violentos, sin identidad, egoístas y desolados siempre en búsqueda de significado como seres humanos; estas rupturas o escisiones me permitirán, en el capítulo dos, analizar las interrelaciones de los sujetos modernos de acuerdo con la forma de vida que han adoptado por voluntad o por obligación social y aparentemente para su bienestar, todo esto como reflejo del hombre moderno; al respecto, Paz dijo: “El arte es un espejo del mundo”⁷⁸.

su existir, ya no relacionadas con la razón, sino con aquello que está oculto, principalmente detrás de la palabra poética: lo grotesco, la analogía, lo extraño, la ambigüedad. Ver *Ibidem*, p. 385 y ss.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 373.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 387.

En este sentido, otras categorías de la modernidad que se ven en *La carne de René* son lo inacabado, la fragmentación y la ausencia de sentido que, de acuerdo con Compagnon, son algunas de las características de este periodo que Baudelaire encuentra en la obra *El pintor de la vida moderna* (1859-1860) del dibujante y pintor francés Constantin Guys, en relación con la vida del artista pero que es análoga a la vida del hombre moderno en general⁷⁹.

Lo inacabado o *non-finito* se encuentra en íntima relación con la velocidad del mundo moderno, pues todo transcurre tan precipitadamente que la vida se vuelve trivial. Este movimiento rápido del mundo obliga al artista a una ejecución vertiginosa sin detalles ni delicadeza; por lo tanto, el individuo moderno también se mueve en un entorno efímero en constante cambio que lo hace vivir en el presente sin pensar en el pasado o futuro: esta cotidianidad fugaz inserta al hombre, por el carácter crítico de la modernidad, en una desesperanza profunda porque no tiene pasado ni futuro, recuerdos o anhelos, sólo posee el presente y la urgencia de realizar lo de hoy, ya que “[...] hay en la vida trivial, en la metamorfosis diaria de las cosas exteriores, un movimiento rápido que ordena al artista [y al individuo en general] a una gran velocidad de ejecución⁸⁰.

Esta categoría en *La carne de René* representa el rápido avance del tiempo y, además, la imperfección e incompletud del individuo, quien se sabe finito por la

⁷⁹ Ver Compagnon, *op. cit.*, pp. 32 y ss.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 26. En este sentido, hablando de temporalidad, para Paz el pasado y el presente se diluyen, pues el tiempo se acelera hasta ocasionar la fusión temporal (presente, pasado y futuro) en el aquí y ahora; no porque el tiempo avance más rápido de lo que normalmente es, sino porque suceden una gran cantidad de hechos de modo simultáneo que desconciertan al individuo y lo obligan a vivir en el caos sin disfrutar cada acción que realiza: es “la aceleración del tiempo histórico”. Ver Paz, *op. cit.*, pp. 336 y ss.

separación de Dios; lo que trae como consecuencia a un sujeto que se encuentra en perpetuo vacío, caos interior y desvanecimiento de su identidad por las diferentes situaciones que se viven en la novela y que configuran a personajes que, aunque deteriorados, angustiados e inacabados, son preparados para adaptarse a una realidad que así lo exige; tal es el caso de René -el protagonista-, quien a sus veinte años⁸¹ debe madurar su carne para conocer y aceptar el servicio del dolor: “Un buen día René tuvo la comprobación definitiva de que estaba hecho de carne. Fue preciso un año entero y la sucesión de diversas experiencias que culminaron en una memorable tarde del mes de junio”⁸².

Íntimamente relacionado con lo inacabado del arte moderno, se encuentra la fragmentación en cuanto a la combinación -aquí dialogo con la estética de lo grotesco- o mezcla de diferentes técnicas, figuras, detalles o formas para constituir un significado desde el aparente absurdo, grotesco o ilógico: “El ideal antiguo de composición armoniosa, siguiendo el modelo del cuerpo humano, queda ridiculizado de esta manera en beneficio de una imagen grotesca y de un cuerpo monstruoso”⁸³:

⁸¹ El tiempo de la narración de la novela es breve: un año, el antes y el después del cumpleaños número veinte de René.

⁸² Virgilio Piñera, *La carne de René*, Tusquets Editores, España, 2000. En adelante anotaré el número de páginas en el cuerpo del texto.

⁸³ Compagnon, *op. cit.*, p. 28. En “Brindis por la modernidad”, Berman cita a Rousseau, *La nueva Eloísa*, para hacer referencia a la fragmentación y al rápido movimiento del hombre y de la sociedad: “Después de algunos meses en este ambiente, empiezo a sentir la ebriedad en la que te sumerge esta agitada y tumultuosa vida. Toda esta multitud de objetos que pasan frente a mis ojos me marean. Entre todas las cosas que me sorprenden, no hay ninguna que me llegue al corazón; sin embargo, todas juntas perturban mis sentimientos, me hacen olvidar lo que soy y a quien pertenezco”. Berman, *op. cit.*, p. 70.

el individuo se configura a partir de pedazos de realidad, lo que también Compagnon llama “desrealización” y “despersonalización”⁸⁴.

La fragmentación en *La carne de René* muestra, de la misma manera que lo inacabado, los pedazos de realidad de los que está formado el sujeto, segmentos que en lugar de integrarlo como ser individual, lo desconfiguran de tal manera que no posee identidad, sino que es semejante a los demás porque ha perdido su autenticidad. En la novela el mejor ejemplo de fragmentación es René, en quien poco a poco se van mezclando, como en un *collage*, la multiplicidad de experiencias de los demás, los vacíos que llevan dentro, el caos, la indiferencia social, la violencia y muchos otros elementos que lo transforman al final de la novela.

El presente que habitamos mostraría una fragmentación extrema de la experiencia del hombre, manejado por las lógicas de lo tecnourbano-masivo-consumista. Fragmentación que no podría retornar a ningún valor, plan o cuerpo simbólico integrador de los significados. Mostraría un desvanecerse de lo real, donde las mediaciones comunicativas totalizantes, las lenguas masificadoras, los mundos tecnoproducidos cotidianamente, y la cibernización de la memoria y el hacerse de las cosas construyen un nuevo escenario de vida en el cual la realidad muere si carece de tecnointermediaciones, y donde lo único “real”, visible, audible, es el residuo cadavérico de la realidad [*en la modernidad hay un*] desencanto de la existencia⁸⁵.

⁸⁴ La desrealización y la despersonalización son dos nociones que se relacionan dialécticamente, ya que por la situación histórica del espíritu moderno, el poeta huye de la realidad desagradable y se refugia en la ironía, el absurdo y lo grotesco para evidenciar, de forma metafórica y alegórica, aquello de lo que no quiere hablar directamente: la realidad moderna en la que todo sujeto está escindido y vacío como individuo y como ser social: “[...] la desrealización y la despersonalización, que son los dos factores del análisis dialéctico de la tradición poética moderna”. Ver Compagnon, *op. cit.*, pp. 44 y ss.

⁸⁵ Casullo, *op. cit.*, p. 19. El subrayado es mío para resaltar la función ambigua de la modernidad: si bien esta época implica progreso, también trae consigo la pérdida de sentido del ser humano y la desustanciación de la realidad.

En la novela de Piñera este “desencanto de la existencia” se percibe constantemente a través de la visión que René tiene de su realidad, pues es un mundo tan abierto e incoherente que inevitablemente le provoca angustia y desesperación por no poseer referentes de los cuales asirse⁸⁶.

Estas categorías de la modernidad, que se reflejan en *La carne de René*, traen como consecuencia la crisis tanto en el sujeto como en el entorno, lo que provoca reacciones secundarias, entre las que destaco, para el análisis de la novela, la crítica y la ambigüedad.

1.2.2. Funciones de la modernidad

Las categorías ya mencionadas del hombre moderno, de la sociedad y del arte surgen porque, y de acuerdo con Nicolás Casullo, la modernidad se basa principalmente en la noción de crisis: la “crisis de la modernidad constituye en la actualidad un estado rotundo de nuestra cultura urbano-burguesa donde quedan involucrados infinidad de voces, experiencias y temores”⁸⁷.

La crisis, uno de los grandes temas de la modernidad, provoca el caos social e individual de la época moderna y se puede entender desde el sujeto y desde el entorno, pues el individuo está fragmentado, huérfano, desolado, vacío; mientras que la realidad está compuesta de guerras, orfandad por la muerte de Dios, cambios sociales, políticos, económicos y artísticos:

⁸⁶ El desencanto de la existencia se percibe desde la visión de René como protagonista, pero también desde la perspectiva del autor implícito quien, considerando las herramientas teóricas de la sociocrítica, transmite su visión de mundo para remarcar que la realidad cubana y latinoamericana, desde una concepción universal de la modernidad, crean a individuos desolados y vacíos por la constante búsqueda de identidad.

⁸⁷ Casullo, *op. cit.*, p. 14.

Universo sin leyes, mundo a la deriva, visión grotesca del cosmos: la eternidad está sentada sobre el caos y, al devorarlo, se devora. Estamos ante la naturaleza caída de los cristianos, pero la relación entre Dios y el mundo se presenta invertida: no es el mundo, caído de la mano de Dios, el que se precipita en la nada, sino que es Dios el que cae en el hoyo de la muerte [...] el universo es un caos porque no tiene creador [...] la imagen del mundo como un mecanismo es sustituida por la de un mundo convulso que agoniza sin cesar y nunca acaba de morir⁸⁸.

La crisis del sujeto y de la sociedad es el motivo por el que cada individuo critica su realidad. No es sólo una reflexión del pasado y del presente, sino del ser humano mismo, ya que en ese nuevo entorno ha cambiado todo, incluso él, y para poder sobrevivir debe pensar en lo que fue y lo que es, ya que “en el presente [es constante] la vivencia del hombre con la crisis de valores, razones, relatos sustentadores del vivir y conocimientos fundantes”⁸⁹.

La crisis representa el espíritu de la época por el pesimismo que se expande en el ambiente: cada persona tiene tras de sí un cúmulo de emociones que lo desvían de sus objetivos individuales y lo sumergen en el desconsuelo y la angustia ante el nuevo mundo que lo rodea:

Esta atmósfera -de agitación y turbulencia, mareo y ebriedad, expansión de nuevas experiencias, destrucción de los límites morales y ataduras personales, fantasmas en la calle y en el alma- es la atmósfera en que nace la sensibilidad moderna⁹⁰.

La crisis proyecta la función crítica de la época moderna, que también es retomada por Paz para hacer referencia a la actitud reflexiva de este periodo, principalmente hacia los esquemas artísticos clásicos y barrocos que por tanto tiempo

⁸⁸ Paz, *op. cit.*, p. 374.

⁸⁹ Casullo, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁰ Berman, *op. cit.*, p. 70.

prevalecieron en el arte y la literatura; y afirma que en el Romanticismo se empieza a quebrantar la tradición, pues “la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora”⁹¹.

Entonces, una de las grandes funciones o finalidades de la modernidad es la crítica⁹², que en *La carne de René* se muestra como la adopción de una postura de regreso sobre sí mismo o autorreflexión del pasado porque no hay avance o futuro que anhelar, sino sólo el ahora y el presente, en el que se da la ruptura, la soledad y el desamparo del hombre ante la negación de la esperanza por la escisión con Dios, con la sociedad y consigo mismo:

Lo que distingue nuestra modernidad de las otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo⁹³.

La actitud crítica se muestra como reflexión del pasado, del sujeto mismo y del presente que se vive, pues se trata de una realidad desoladora en la que la orfandad del individuo, la novedad, el caos y la fragmentación muestran las distintas caras, máscaras, que postulan la ambigüedad, la desintegración y la pluralidad de tiempos: esta postura crítica le permite al individuo examinarse en su entorno y tratar de encontrarle sentido al mismo.

⁹¹ Al respecto, Paz afirma que “La preeminencia del Romanticismo alemán e inglés no proviene sólo de su anterioridad cronológica sino, tanto como de su gran originalidad poética, de su penetración crítica”. Paz, *op. cit.*, p. 334.

⁹² Para Compagnon esta actitud crítica de la modernidad está presente no sólo en el plano social e individual, sino también en el artístico, en cuanto que el artista debe tener una conciencia crítica que le permita reflexionar sobre su producto cultural y sobre sí mismo como ser individual. Cfr. Compagnon, *op. cit.*, p. 18.

⁹³ Paz, *op. cit.*, p. 335.

[La crítica] Enamorada de sí misma y siempre en guerra consigo misma, no afirma nada permanente ni se funda en ningún principio: la negación de todos los principios, el cambio perpetuo, es su principio. Una crítica así no puede sino culminar en un amor pasional por la manifestación más pura e inmediata del cambio: el ahora [...] Curiosa porque antes de la edad moderna no aparece sino aislada y excepcionalmente: para los antiguos el ahora repite el ayer, para los modernos es su negación [...] Para nosotros el tiempo no es la repetición de instantes o siglos idénticos: cada siglo y cada instante es único, distinto, *otro*⁹⁴.

La novela de Piñera en su totalidad es una obra profundamente crítica, tanto del pasado como de la sociedad y del individuo, de ahí que el título de este trabajo de investigación haga referencia a la crítica individual y social que el escritor cubano realiza, pues la reflexión en *La carne de René* propicia gran parte de las acciones.

La crítica también remite a la función ambigua de la modernidad, pues reside en que el individuo en su contexto tiende a la inteligencia, la experimentación y la imaginación; pero, a la vez, está invadido de dominación, miseria, violencia cotidiana y destrucción, por lo que busca por todos los medios un halo de esperanza que le permita salir de ese caos para liberarse de las ataduras y vivir día a día, pues recordemos que la modernidad no reside en el pasado ni en el futuro, sino en el eterno presente.

La noción de ambigüedad puede verse sobre todo en la individualidad del sujeto quien, de acuerdo con Nietzsche, puede seguir diferentes caminos para enfrentarse a su “todo”: algunos encontrarán como solución al caos de la vida moderna, “el dejar de vivir”, ya que “para ellos ser mediocre es la única moral que

⁹⁴ *Ibidem*, p. 336.

tiene sentido”⁹⁵; mientras que otros vivirán a contracorriente, tratando de sobrevivir en el nuevo mundo.

[El sujeto] está lleno de pasión humana, inteligencia, aspiración, imaginación, complejidad y profundidad espirituales. También está plagado de opresión, miseria, brutalidad cotidiana y una amenaza de aniquilación total. A pesar de ello, las personas en la multitud están empleando y estirando sus poderes vitales, su visión, cerebro y coraje, para enfrentarse con, y combatir, los horrores; muchas de las cosas que hacen, sencillamente para sobrevivir de un día al siguiente, revelan lo que Baudelaire llamó “el heroísmo de la vida moderna”⁹⁶.

La ambivalencia de la modernidad crea un mundo grotesco en el que el hombre es consciente del aparente progreso en el que vive, pero que lo limita como ser humano individual y socialmente; es decir, el progreso o desarrollo que la vida moderna propicia es aparente porque la ciencia y la tecnología del siglo XX crean países desarrollados pero individuos robotizados y “hombres-máquina”, como los denomina Kayser, respecto al hombre industrializado: un hombre vacío, deshumanizado en un entorno contradictorio.

1.2.3. Escenarios de la modernidad

La noción de crisis también permite la concepción de algunos escenarios de la modernidad; es decir, y en palabras de Casullo, “*los espacios de todo*, también del caos, de lo impronunciable, de lo sin sentido”⁹⁷. Uno de los espacios de gran importancia de acuerdo con Berman, y que en *La carne de René* tiene gran

⁹⁵ Citado por Berman, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁶ Berman, “Las señales en la calle”, en *El debate modernidad-posmodernidad*, *op. cit.*, p. 128.

⁹⁷ Casullo, *op. cit.*, p. 23.

relevancia, es la ciudad -la de inicios del siglo XX-, pues es ahí en donde se desarrolla con más rapidez la vida moderna.

La ciudad es el torbellino de ideas, crisis, angustias, compras, ventas, prejuicios, opiniones, en donde todo parece absurdo pero nada escandaliza porque ya se está acostumbrado a ello: es el mundo del sin sentido, la “zona de desvarío” que menciona Kayser⁹⁸, porque lo que sucede es lo normal del día a día; por lo tanto, ya nada sorprende ni mueve la sensibilidad moderna:

En un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías de tren, enormes zonas industriales; de ciudades hormigueantes que crecen durante la noche, a menudo con espantosas consecuencias humanas; de periódicos, telegramas, teléfonos y otros medios masivos que cada día comunican más; de poderosos estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital; de movimientos sociales masivos que luchan contra estas modernizaciones provenientes de arriba, con sus propias formas de modernización, desde abajo; de un mercado mundial siempre en aumento que lo abarca todo, capaz del crecimiento más espectacular, capaz de ahuyentar el desperdicio y la devastación, capaz de todo excepto de estabilidad y solidez⁹⁹.

Es importante la noción de ciudad para el estudio de *La carne de René*, pues es en ella en donde se generan gran parte de los acontecimientos de la novela: en este espacio los personajes se van desvaneciendo física y moralmente, hasta el punto en el que ya no tienen valores, sentimientos, cualidades o virtudes.

En la novela, en conexión con la ciudad, se encuentra la escuela que representa a la razón, pues en ella se prepara a los alumnos de cierta manera para que, al reincorporarse al entorno urbano, estén adaptados -como autómatas- a lo

⁹⁸ Kayser, *op. cit.*, p. 56.

⁹⁹ Berman, “Brindis...” p. 70.

nuevo que hay en él; por lo tanto, el término “jaula de hierro” (1904) de Max Weber me será de gran utilidad para hacer referencia al hecho de que la sociedad moderna no sólo está encerrada en una jaula, sino que “toda la gente está dentro y vive determinada por sus rejas: somos seres sin espíritu, sin corazón, sin identidad personal o sexual [...] casi podríamos decir sin ser”¹⁰⁰: la jaula puede ser interpretada no como prisión, sino como el vacío que invade la vida de las personas porque han perdido el valor como individuos y el sentido de sus vidas, pues incluso sus sueños no les pertenecen, ya que están destinados a cumplir lo que resulte coherente con el sistema social y nada más: son “hombres-masa”, “hombres-huecos”, en palabras de Marshall Berman¹⁰¹.

De acuerdo con Casullo, la ciudad es el centro de la modernidad, pues en ella la noción de progreso se desarrolla con mayor intensidad por la reunión de los múltiples productos capitalistas, la moda, las fábricas, los autos, el dinero y las compras. En este sentido, la ciudad es ambivalente, porque representa el avance de la sociedad, pero, a la vez, la desconfiguración del ser humano por la pérdida de valores, sueños, metas e identidad al someterse a la vida diaria rápida, caótica y limitada por el contexto:

Quizá por el dibujo de la esfinge que asume la ciudad (ser devorado por el destino de correr tras de su enigma), o por aparecer como laberinto que conduce al extraviarse, puede decirse que fue una ciudad que representó [se refiere a Viena, pues la considera el modelo de ciudad moderna] -en lenguajes y razones- a la

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 79.

¹⁰¹ *Idem*. Este aspecto de la ciudad en relación con otros escenarios modernos de la novela, escuela, oficina, carnicería, se desarrollará con más detalle en el capítulo dos referente al análisis literario de *La carne de René*.

modernidad como crisis que tocaba fondo y no tenía otra respuesta que el crepúsculo¹⁰².

Un escenario más, planteado y analizado por estos tres teóricos de la modernidad, es la guerra en un entorno militarizado: un campo de batalla en el que el sujeto está invadido de desolación, temor y angustia por la naturaleza del contexto en el que vive y que contempla con desinterés frío después de que se le vuelve cotidiano; en esa realidad el individuo desvaría y no es consciente de la insensibilidad de la época:

La revolución muestra la escena de lo mítico para la construcción de lo moderno. La potencialidad de lo arcaico en los bajofondos de lo nuevo. La amedrentadora necesidad del caos para un orden distinto. La revolución inglesa expuso ese rostro bifronte de luces y sombras: el camino racional hacia la democratización, liberación y conciencia de otra justicia fue posible a través del avance redentor de aquello vivido como fanatismo, delirio, opacidad de las furias sociales desatadas, mesianismo y herejía del tiempo de los dogmas, intolerancia a la rebeldía llevada a cabo en nombre de un dios implacable¹⁰³.

En *La carne de René* no se hace alusión a un entorno militarizado o a una situación bélica tal cual -aunque sí en el contexto de Piñera-, sino al hecho de que la muerte, el caos, el vacío y el asesinato son situaciones y acciones que se consideran insignificantes y cotidianas porque cada individuo está habituado a ello; en este sentido, cada personaje se ubica en un campo de batalla en el que se enfrenta consigo mismo, con el Otro o con el sistema de normas y valores que quieren imponerle.

¹⁰² Casullo, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 22.

Después de establecer algunas de las características y nociones más importantes de la modernidad que me apoyarán en el análisis de *La carne de René*, es importante decir que todas ellas llevan a la desustanciación de la realidad; es decir, a la transformación, desvanecimiento y pérdida de la esencia del entorno y del sujeto mismo, pues la crisis, el cambio y el caos contribuyen al desencanto del contexto y a la deshumanización del sujeto.

Para efectos de esta tesis, la modernidad se entiende como el periodo que surgió a finales del siglo XVIII con los románticos alemanes e ingleses y que se extendió a lo largo del siglo XX con las vanguardias, cuando se transmitió una imagen del hombre y de su entorno que se tenía olvidada, principalmente lo referente a la parte subjetiva del sujeto.

La modernidad se puede entender, de acuerdo con Paz y Compagnon, a través de las nociones de tradición y ruptura, en la que cada interrupción implica un comienzo; es decir, el “quiebre impetuoso en la continuidad de la historia”. De esta manera, la ruptura se realiza con el pasado, con Dios y con la Naturaleza, lo que da como resultado a un ser humano huérfano, desolado y sin esperanzas que también rompe consigo mismo, pues no posee referentes que le brinden apoyo ante el mundo transformado.

La consecuente conciencia de finitud del individuo permite hablar de una crisis ontológica en la modernidad pues, por el auge de la razón, se configura a un sujeto inacabado, fragmentado, vacío, despersonalizado y sin identidad que principalmente se desarrolla en la ciudad, el espacio que simboliza a la modernidad.

Por otra parte, el caos social e individual que implica la novedad, el cambio y la ruptura está mediado por la noción de crisis, la que se produce por las guerras,

la orfandad por la muerte de Dios, los cambios sociales, económicos, políticos y artísticos que cada vez transforman más la realidad en un campo de batalla; y que provocan que el sujeto critique -función esencial de la modernidad- la realidad, el pasado y la sociedad.

Este proceso de autorreflexión y de vuelta sobre sí mismo es lo que permite evidenciar que en la modernidad tanto el sujeto como el entorno son ambiguos, ya que ante la aparente posibilidad de desarrollo, razón y conocimiento, se muestra la desconfiguración de la esencia del individuo, la pérdida de valores y la desustanciación de la realidad.

1.2.4. Lo grotesco moderno

A partir de las características ya mencionadas, tanto de la modernidad como de lo grotesco, es que pretendo constituir los principales ejes que, a mi juicio, guían lo grotesco moderno y que lo constituyen como una estética innovadora y transgresora del arte y de la literatura del siglo XX.

La modernidad es un periodo que, a través de las obras artísticas -llámese escultura, pintura, literatura- ha transmitido la imagen del hombre en cuanto ser social e individual, una imagen que, como ya se ha mencionado, está desvanecida dentro del caos que representa este contexto y que se refleja en *La carne de René* a partir de su conexión con la estética de lo grotesco para la formación de un estilo novedoso e inquietante.

Así, es por la función de ambigüedad que la estética de lo grotesco y la modernidad encuentran su conexión pues, aunque pueden pensarse distantes¹⁰⁴, lo paradójico es una de sus principales características y el puente por donde pueden dialogar.

Con el término “sueño de los pintores” es evidente que la finalidad de lo grotesco, tanto medieval como moderno, no es imitar la realidad que se está contemplando, sino partir de ella para transformarla e innovar: afectar al individuo y mover el piso firme bajo sus pies por la contemplación de un mundo que se está desquiciando y que, a la vez, despierta varias sensaciones contradictorias en él; lo que también implica la transformación del arte: “[Las imágenes] nos producen perplejidad y un sentimiento como si se nos quitara la tierra firme bajo los pies mientras a nuestra sonrisa se le asocia un leve estremecimiento producido por el distanciamiento del mundo”¹⁰⁵.

Este estremecimiento del que habla Kayser es creado por el carácter siniestro¹⁰⁶ propio de esta estética, el que aumenta en lo grotesco moderno, porque inquieta mucho más al individuo pues, por el auge de la modernidad, se crean

¹⁰⁴ Importa resaltar que lo grotesco, desde su concepción medieval, y la modernidad son dos fenómenos distantes pero sólo temporalmente, ya que mientras lo grotesco en su inicio se ubica en el siglo XV, la modernidad correspondería al siglo XVIII, al menos desde la cronología que establece Paz en *Los hijos del limo*; lo que no impide su diálogo, pues comparten ciertos criterios y elementos que permiten su conexión, principalmente en cuanto al tema del individuo en relación con el entorno y con el Otro.

¹⁰⁵ Kayser, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁶ El carácter siniestro de lo grotesco, tanto el medieval como el moderno, hace referencia a ese “*id*” -aquello que irrumpe en el mundo y violenta al sujeto- que, según Kayser, provoca una afinidad con la modernidad como con ninguna otra época por la representación artística del problema del yo; el que se advierte por el vacío, la deshumanización, la fragmentación y la ambivalencia que tan fuertemente experimentó el sujeto en este periodo paradójico y transformado: “Pues ya no es Dios quien escribió los papeles de los seres humanos y mueve los muñecos, sino un *id* inaprehensible, carente de sentido”. *Ibidem*, p. 109.

imágenes en las que se siguen fusionando los dominios del mundo humano, animal y vegetal, pero se aumenta un cuarto elemento que incrementa la angustia en el sujeto: lo material, lo mecánico, lo inorgánico¹⁰⁷; que sugiere la búsqueda de identidad del individuo ante el mundo moderno de la tecnología y de la cosa, la rapidez y la transitoriedad.

Surge esta nueva combinación porque con la Revolución Industrial la innovación científica y tecnológica cobró tanta importancia que reemplazó al individuo en favor de la cosa: “la modernidad está constituida por sus máquinas, de las que los hombres y mujeres modernos son meras reproducciones mecánicas”¹⁰⁸; se habla de aviones, fábricas, automóviles y autómatas que se unifican con plantas, animales y partes del cuerpo humano, considerando que el sujeto se convierte en maniquí, títere, autómata, marioneta o robot movido por poderes extraños porque no tiene dominio sobre sí mismo.

[En la modernidad] volvemos a encontrarnos con animales reales. Todavía el hombre moderno es capaz de experimentar, hasta en los animales que le son familiares, el carácter extraño de lo muy distinto y algo macabro de hondo alcance. [...] Además forma parte de los motivos característicos de lo grotesco todo cuanto despliega, como utensilio, su propia vida peligrosa [...] los nuevos instrumentos de la técnica, especialmente los ruidosos vehículos a motor: la mezcla de lo mecánico con lo orgánico se ofrece con la misma facilidad que la desproporción; en las estampas modernas los aviones aparecen como libélulas gigantes, o también

¹⁰⁷ De acuerdo con Kayser, en pintura lo grotesco moderno se ve reflejado en las obras de Chirico y Dalí, quienes crearon una afinidad del surrealismo con lo grotesco para dar cuenta de una nueva visión del mundo y, principalmente, de las cosas con base en el inconsciente y el sueño. Estos “pintores de lo metafísico” provocaban el distanciamiento del mundo a través de la cosa, por la combinación de lo heterogéneo y el uso de luces muy fuertes que aumentaban el carácter enigmático. Además, como pintores de la modernidad, se considera que hicieron sus obras a partir de la crisis de la conciencia histórica. Ver *Ibidem*, pp. 204 y ss.

¹⁰⁸ Berman, “Brindis...” p. 80.

hay libélulas que son aviones: los tanques se mueven al estilo de animales monstruosos¹⁰⁹.

Esta rara mezcla de los dominios y las desproporciones caracterizan tanto al grotesco medieval como al moderno; por lo tanto, se puede hablar de la deformidad en ambos periodos, la que, de acuerdo con Hegel, se presenta en “la falta de medida”, la exageración y la multiplicación de las formas¹¹⁰: es el reflejo de la locura, el desorden y el caos del mundo y del interior del individuo.

Según Marshall Berman, los sujetos-moda o sujetos-cosa (“hombres industrializados” de Kayser) se configuran como tales porque en esta época de la innovación, la finalidad de la tecnología es dar vida intelectual a los inventos y a los progresos, mientras que se reduce al hombre a una fuerza material, porque el individuo es objeto que sólo cumple funciones utilitarias, sin involucrar sentimientos o emociones: “Pareciera que algunos sentimientos humanos mueren mientras las máquinas nacen”¹¹¹.

Tecnología, cosificación, cambios, orfandad, fragmentación y disolución del sujeto son características propias de lo grotesco moderno que provocan mucha más angustia que en lo grotesco medieval, porque se tiene mayor conciencia -por la función crítica de la modernidad- del declive del individuo por la escisión de Dios, de la Historia y de la Naturaleza, en escenarios nuevos como la ciudad, las fábricas,

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 222.

¹¹⁰ Citado por Kayser, *op. cit.*, pp. 123 y ss. La deformidad no sólo es evidente en el físico de los personajes, sino también en su interior, en su psique y en sus acciones, cuestión que se aborda con detalle en el capítulo dos.

¹¹¹ Ver Berman, “Brindis...” pp. 77 y ss.

los campos de batalla y la urbe; espacios en los que sólo le queda al individuo adaptarse:

Abismo de lo histórico, angustia frente a una naturaleza que vuelve imposible el reencuentro de sus figuras -un dios creador, el hombre y las cosas- y redención únicamente en la palabra poética, configuran los datos centrales del tiempo trágico. La modernidad romántica es trágica porque comprende esas secuencias como destino irreversible, ya trazado. Entiende que se extravió para siempre aquella unidad de lo verdadero, lo bueno y la belleza, y que sin embargo el derrotero del sujeto moderno será luchar contra ese destino. Tratar de torcerlo. Reconciliar lo quebrado, previendo el fracaso en tal empresa, pero sintiendo la inconmensurable dignidad de intentarla y sobrevivir como testigo: como héroe, genio, víctima, poeta¹¹².

Lo grotesco en la modernidad ya no sólo muestra imágenes inarmónicas, deformes y siniestras, sino que transforma el arte para mostrar la realidad moderna que se mueve rápidamente en espacios nuevos y con individuos fragmentados, vacíos y desolados: la vida parece ser un teatro de títeres.

Este “teatro de títeres” -respecto al teatro de lo grotesco del siglo XX- también representa cierto fatalismo porque el individuo está determinado en un mundo absurdo y sin sentido: el grotesco moderno es la representación del desencanto de la realidad por la supremacía de la cosa y la escisión del sujeto; por ello la aniquilación de la personalidad, de la identidad y del orden histórico.

Hoy serían claves de interpretación un sujeto vaciado de potestades y fenecido como conciencia autónoma, un progreso tecnoindustrial que agudiza las diferencias materiales y la “oscuridad de los futuros”, un saber científico que ya no puede dar cuenta de sus propias potencias para barbarizar y extinguir la historia¹¹³.

¹¹² Casullo, *op. cit.*, p. 32.

¹¹³ *Ibidem*, p. 18.

Por otra parte, a la angustia de lo grotesco moderno se suma lo absurdo¹¹⁴ de la vida, ese sentimiento que surge como resultado de la crítica y de la conciencia de la modernidad, pues el individuo lo experimenta a partir del acto reflexivo que tiene de sí mismo en relación con su entorno y con el Otro: “In connection with the latter possibility, we should note that consistent perception of the grotesque, or the perception of grotesqueness on a grand scale, can lead to the notion of universal absurdity”¹¹⁵.

La modernidad es grotesca por la ambigüedad, la que se presenta principalmente porque el nuevo contexto le ofrece al individuo una gama de posibilidades de desarrollo a través de los avances científicos y tecnológicos, la urbanización, el auge de las grandes ciudades en donde se encuentra la moda, lo nuevo, el cambio; mientras que, por otra parte, su identidad se desvanece por estos mismos elementos que lo configuran: “La conciencia de la historia es entonces nostalgia y euforia, frente a ese mundo lleno y vacío, donde la imaginación se alimenta y se desangra”¹¹⁶.

En *La carne de René* lo grotesco y la modernidad establecen un diálogo a partir de la representación del individuo, pues lo grotesco será el medio estilístico

¹¹⁴ En *The Grotesque* de Philip Thomson se dice que lo grotesco puede tener relación con lo bizarro, la sátira, la parodia, la caricatura, lo macabro y lo absurdo; este último término aplicado a lo ridículo, altamente excéntrico o estúpido. Además, Thomson afirma que el “Teatro de lo absurdo”, respecto a lo absurdo moderno en literatura, pudo ser llamado “Teatro de lo grotesco”, con Ionesco, Beckett, Adamov y Genet. Sin embargo, argumenta que existe una crucial diferencia entre los dos términos, pues lo grotesco es un modelo formal, mientras que lo absurdo puede ser percibido como contenido, cualidad, sensación, atmósfera, actitud o punto de vista del mundo. Ver Thomson, *op. cit.*, pp. 30 y ss. En este trabajo de investigación me refiero a lo absurdo como el sentimiento que el individuo experimenta por su escisión del mundo, de Dios y del Otro cuando toma conciencia de que su vida no tiene sentido ni dirección.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ Citado por Casullo, *op. cit.*, p. 35.

para retratar, y criticar, un periodo en el que se muestra la problemática del ser y de la sociedad: “Rasgos esenciales de lo grotesco: hacer añicos la realidad, inventar lo más inverosímil, forzar la unión de lo separado, distanciar lo existente”¹¹⁷.

Piñera en *La carne de René* parte de la realidad cubana de los años cincuenta desde lo grotesco para dar cuenta de un contexto perdido, desolado, escindido, y modernizado que violenta al individuo por no tener referentes que seguir. Si bien Piñera se basa en la experiencia tanto cubana como argentina, sobre todo en la primera, dota a su texto de tales características, que se discutirán a continuación, que las mismas se convierten, por una parte, en un mensaje oculto, y por otro, permiten hablar de los fenómenos de modernidad y grotesco en términos más generales.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 195.

Capítulo 2. Lo grotesco moderno en *La carne de René* de Virgilio Piñera

El dolor es nuestra estrella y nos guiará
en este mar tempestuoso.
Virgilio Piñera

Lo grotesco moderno, estética que ya se ha delimitado a lo largo del capítulo uno, encuentra su expresión en *La carne de René* de Virgilio Piñera, una novela ambigua y contradictoria que propone diferentes caminos de estudio sin agotar su riqueza literaria.

Lo grotesco moderno en *La carne de René* permite la configuración inquietante de un mundo que refleja la tecnología, la cosa, la rapidez y la transitoriedad del individuo; así como la crisis de la conciencia histórica¹¹⁸ por la locura, el desorden, el caos y la cosificación de la vida: en la novela de Piñera se reflejan los diversos acontecimientos que en el siglo XX provocan la disolución del hombre y el desencanto de la vida moderna en la que no hay Dios, Historia ni Naturaleza.

En lo grotesco moderno, como lo plantea Piñera, se produce el desencanto de la realidad por la contemplación de un espacio absurdo, caótico y sumamente violento al que el individuo debe adaptarse, un mundo que parece un manicomio y que está regido por el sinsentido, el vacío, la cosa y la carne: para René el espacio moderno que contempla es “un mundo irregular [en el que] la agresividad (en todos sus niveles) y la violencia, en cualquier magnitud, constituían normas de conducta ofensivas y defensivas para abrirse paso” (p. 150).

¹¹⁸ Afirma Nicolás Casullo que “la modernidad es una conciencia que culmina la historia: que la transporta al estado donde siempre debió estar”. *Ibidem*, p. 23.

En la presente investigación la teoría de lo grotesco moderno va de la mano con el análisis literario de *La carne de René*, una historia en dos niveles simbólicos que se yuxtaponen para su estudio: uno mítico-religioso por la correspondencia de René con Cristo y san Sebastián, y otro político-social por la reescritura de acontecimientos específicos de la historia de Cuba de inicios del siglo XX; ambos planos relacionados a partir de la función crítica de la modernidad y de la ambivalencia de lo grotesco.

El aspecto mítico-religioso deriva de la conexión de los elementos narrativos presentes en la novela: símbolos, espacio, tiempo, narrador y personajes -que se incluyen en el presente capítulo- para la configuración de una obra ambigua, simbólica y grotesca; mientras que la crítica individual, política y social corresponde a la reescritura de la época que realiza Piñera desde el exilio, para dar cuenta de la realidad cubana dominada por Rubén Fulgencio Batista¹¹⁹ y Gerardo Machado “el Asno con garras” -mote puesto por los antimachadistas-¹²⁰, y de ciertos acontecimientos argentinos durante el régimen de Juan Domingo Perón¹²¹, interpretación de la novela que se integra en el capítulo tres.

¹¹⁹ Para Felicitas López Portillo la figura de Fulgencio Batista es una figura negativa, sobre todo la del “segundo Batista” porque lo considera un “personaje demonizado”, quien “pasó de ser el hombre fuerte de la época y abierto conductor de los destinos cubanos, a tiranuelo”. Ver Felicitas López Portillo, *Cuba en la mirada diplomática mexicana: de Fulgencio Batista a Carlos Prío Socarrás*, UNAM, México, 2008, p. 10.

¹²⁰ Según Julio Le Riverend, fue el poeta cubano Rubén Martínez Villena quien inició llamando así a Machado, porque al mismo tiempo que asesinaba obreros y campesinos, ordenaba eliminar físicamente a algunos de sus enemigos políticos, manifestándose ya, al año de haber tomado posesión a la presidencia de la República, como un feroz dictador. Ver Julio Le Riverend, *Breve historia de Cuba*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1995, p. 86 y ss.

¹²¹ Afirma De Wiele que Piñera llegó a Buenos Aires el mismo día en el que fue elegido presidente Juan Domingo Perón. La idea de que iba a presenciar un período de transformaciones sociales y políticas y encima el cosmopolitismo de Buenos Aires tan ajeno a la provincialidad de La Habana, hizo que Piñera se enardeciera con la capital porteña. Eva Van de Wiele, *El humor negro en la*

2.1. La carne: el gran símbolo

En la novela existen símbolos que permiten el juego metafórico y ambiguo de la narración: el chocolate¹²², el álbum, el doble, la carne, el tren; sin embargo, el símbolo más significativo de *La carne de René* es justamente la carne, ya que alrededor de él giran todos los personajes, además de que es el símbolo que permite la crítica a los dos regímenes latinoamericanos que vivió de cerca el autor: el machadismo por su origen cubano y el peronismo por su estadía en Argentina durante su exilio.

La carne es un elemento constante en la obra de Piñera, pues él mismo afirma que le permite realizar la crítica política y social de la época:

Un cuento mío, “La carne”¹²³, 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

científica de Virgilio Piñera, [en línea: lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/373/RUG01-001414373_2010_0001_AC.pdf], (Fecha de consulta: 24 de marzo de 2015), p. 34. Tras doce años de exilio en Argentina y después de vivir en carne propia el régimen de Perón, Piñera se percató de que la violencia no es exclusiva de la provincia cubana -como llamaba él a Cuba por el poco desarrollo tecnológico e intelectual-, sino que es una condición latinoamericana y universal; por tal motivo, su pluma se encarga de reproducir los acontecimientos políticos, sociales e individuales que limitaban al hombre y al arte de la época.

¹²² Desde mi interpretación, el chocolate es el símbolo que representa en la novela al azúcar de Cuba, el producto que más se cotizó en el país monoprodutor y que provocó enfrentamientos en el interior y en el exterior del país, símbolo del que se habla en el capítulo tres.

¹²³ En la obra de Virgilio Piñera es constante la presencia del cuerpo y de la carne con diferentes significaciones; en *Cuentos fríos* (1956, también escrita durante el exilio) uno de los cuentos más importantes, que sigue la línea temática de *La carne de René*, es “La carne”, la historia de un pueblo que sufre por la falta de carne y que se abastece de sus “propias reservas”: su cuerpo. En este cuento lo grotesco y lo absurdo rigen las acciones de los personajes, pues cortan filetes de su carne para comer y sobrevivir ante la inanición; hasta desaparecer. En el cuento se lee: “En la calle tenían lugar las más deliciosas escenas: así, dos señoras que hacía muchísimo tiempo que no se veían no pudieron besarse; habían usado sus labios en la confección de unas frituras de gran éxito [...] Uno de los sucesos más pintorescos de aquella agradable jornada fue la disección del último pedazo de carne del bailarín del pueblo. Éste, por respeto a su arte, había dejado para lo último los bellos dedos de sus pies”. Virgilio Piñera, “La carne”, en *Cuentos fríos*, Lectorum, México, 2006, pp. 15-17.

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 publicados¹²⁴.

Desde la concepción de Piñera en *La carne de René*, la carne, el cuerpo, es el fin en sí mismo; es decir, no hay trascendencia espiritual del hombre, sino que el cuerpo es la última estadía. En este sentido, la carne se presenta como materia que contiene a la carne misma, pues no existe la dicotomía forma-contenido como cuerpo-alma, sino cuerpo-cuerpo porque lo espiritual no importa en el mundo de René, lo que apela a la insensibilidad moderna.

Los sacerdotes del alma [...] debían predicar sobre la salvación del alma. Cochón [el predicador de la escuela a la que asistirá René] se limitaba a cuestiones concretas: brazos, piernas, huesos, sangre. *Sus oyentes no tenían que operar con esa cosa huidiza, incorpórea y problemática que es el alma, ni tampoco preocuparse por su salvación. Por el contrario, en el cuerpo se encerraba el secreto de la vida humana.* En verdad, un secreto simple: todo para el hombre terminaba cuando el cuerpo detenía su admirable maquinaria. Para el hombre su oportunidad residía en el periodo de la existencia corporal; en cuanto a la otra, la de un más allá, no existía para el Predicador [ni para la sociedad moderna de la novela] (p. 114, el subrayado es mío).

La diferente concepción de Piñera respecto al cuerpo y el alma permite comprender la importancia de la materialidad del hombre en el mundo moderno, pues el cuerpo entre más moldeado es, más perfecto luce ante los ojos del hombre del siglo XX; sin embargo, esta perspectiva moderna se completa con el toque grotesco que Piñera recuerda respecto a Bajtin, para quien el cuerpo es importante en su exterior

¹²⁴ Citado por María Luisa Osuna de Esteguy, "La intertextualidad en 'El álbum' de Virgilio Piñera", en *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de Literatura*, Juana Alcira Arancibia (ed.), Vinciguerra, Buenos Aires, 1993, p. 458.

y, principalmente, en su interior para mostrar que abierto tiene vínculos con el despedazamiento y los suplicios corporales. Bajtin escribe al respecto:

El cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz¹²⁵.

Esta concepción grotesca del cuerpo se une, a lo largo de la novela, con otros elementos que incrementan el efecto estético del texto, y que están interrelacionados por la carne. En este sentido, la carne, además de ser un elemento simbólico y metafórico, es un significante que connota diversos significados en la obra de Piñera, ya que puede hacer referencia a la carne como mera materia inerte -carne de res, carne de cerdo, carne humana-; a la carne como materia de goce y de placer que recae en una posición de masoquismo social por la relación amor-odio ante el orden y la vigilancia que tienen las sociedades latinoamericanas con sus gobernantes; y la carne como materia al servicio del dolor en silencio que representaría los diferentes medios de tortura que los gobiernos de América Latina, por influencia estadounidense, utilizaban contra los opositores, quienes vivían en silencio el dolor infligido en su cuerpo.

Otro referente que está contenido en el concepto de carne es el del catolicismo, por la concepción de la carne como pecado y como deseo que recae en la imagen de René, puesto que se constituye como un hombre prohibido que despierta deseo (antropofagia) y pasión (al ser el máximo representante de Cristo).

¹²⁵ Bajtin, *op. cit.*, p. 30.

La carne como materia inerte se representa en el mero gusto de los personajes por el consumo de carne animal y que, también, le permite al autor violentar al lector a través de imágenes grotescas que desembocan de este símbolo. Hablo de metáforas como “avalancha de carne”, “carne acosada”, “carne de gallina” o “alergia a la carne”. También de alusiones que siempre se relacionan con la carne y el descuartizamiento, como: “estaban prestos los cuchillos para ensañarse en su carne” (p. 70), o “si es preciso apriete las clavijas hasta que revienten las cuerdas” (p. 89)¹²⁶.

La carne de René, la mera materia que lo compone, lo convierte en el plato principal que todos desean devorar y saborear, un banquete bajtiniano en el que lo principal es el exceso hasta lo grotesco. En la cena en la casa de Dalia, René se cosifica en un “trofeo” que todos quieren poseer; Dalia afirma ante la expectación de sus invitados: “La cena de esta noche se compone exclusivamente de platos... carnales” (p. 40).

El gran banquete de Dalia se convierte en una invitación al canibalismo, pues la carne humana de René despierta el gusto por la carne de todos los invitados, pero no por la carne animal, de pollo, cerdo o res¹²⁷, que cada jueves disfrutaban; sino por la carne especial, intacta, protegida de René que degustan con su sola presencia. Según Jorge Briosó:

La cena en casa de Dalia es una especie de parodia degradada de la última cena. La carne, de René, no sólo era el plato fuerte, sino el principal tema de la

¹²⁶ Para Bajtin, las entrañas se configuran como elementos grotescos porque están asociadas con la muerte, la matanza de reses y el asesinato al destripar a alguien. Ver *Ibidem*, p. 147.

¹²⁷ Llama la atención que en *La carne de René* se plantea un contexto donde parece que los personajes prescinden del mar y sus productos, para ellos es más apreciable la carne de res que el pescado, lo cual no deja de llamar la atención en una nación insular.

conversación. Piñera está jugando aquí con la porosidad semántica que la comida y la sexualidad comparten. Los amantes se comen, se saborean, encuentran deliciosa la intimidad del otro. Piñera literaliza la imagen. La asimilación del vocabulario culinario y el sexual pasa por un escollo, callado por la metáfora: la carne que se desea y la que se comen no pueden ser la misma. Querer comerse, literalmente, la carne que se desea nos lleva al límite prohibido de la antropofagia¹²⁸.

Por su parte, la carne como materia de gozo¹²⁹ recae sobre todo en la figura de Dalia de Pérez, pues es ella quien permite que René conozca el lado “amable” de la vida y no sólo se guíe por el camino del dolor que Ramón le enseña desde niño, aunque al final siga esa vía porque está determinado a ser el jefe de la Causa.

Desde esta concepción de la carne, René es un personaje erotizado como se evidencia a través de las imágenes religiosas que lo desdoblan: Cristo y san Sebastián, por ser individuos mítico-místicos que le otorgan a la novela mayor ambivalencia por la presencia de la carne, ya sea como gozo o como dolor, ambas recayendo en una noción de sacrificio para obtener la gloria; es decir, tanto la concepción de Dalia como la de Ramón implican que la carne se sacrifica en beneficio de la Causa, y es lo que los ayuda a resistir: Dalia resiste las consecuencias de la modernidad a través del erotismo y Ramón lo hace por medio del dolor.

¹²⁸ Jorge Brioso, “La carne de René o el aprendizaje de lo literal”, en *Revista Iberoamericana*, Carleton College, Vol. LVVIII, Núm. 218, enero-marzo 2007, pp. 24-49. Para un estudio más completo de la antropofagia en la narrativa de Virgilio Piñera, ver *Piñera* de Rogelio Castro Rocha.

¹²⁹ A la fecha, existen muchos estudios de *La carne de René* desde el erotismo; sin embargo, aunque se retoma en este trabajo de investigación, me parece que no es la única vía por la que Piñera encamina su texto; si bien se presentan marcas eróticas que permitan esta interpretación, el subtexto que propongo es diferente: hablar de la novela crítica que escribió Piñera en *La carne de René*, una novela simbólica, ambigua y sumamente caótica. Respecto a los estudios del erotismo en *La carne de René* uno de los más importantes es “Cuerpo y escritura en *La carne de René* de Virgilio Piñera” de Ana Eichenbronner, en el que la autora plantea al cuerpo como texto y que la relación cuerpo-escritura es la que guía la novela.

Finalmente, la carne como materia al servicio del dolor (símbolo del despedazamiento corporal) es simbolizada por Ramón. Un camino que se sigue sobre todo en la escuela de Mármolo y Cochón (representantes de la figura paterna), para quienes “no era lo mismo exponer la carne en el tendido de un puente que sobre el potro de la cámara de tortura” (p. 114), la diferencia la hace el dolor y el trucidamiento: según Cochón, la carne constructora evita a toda costa el dolor pues pugna por conservarse intacta, “el obrero trepa con infinitas precauciones [...] un inmenso terror lo posee cuando, habiendo dado un paso en falso, se aferra a un estribo del puente” (p. 114); mientras que la carne en la cámara de tortura tiene como fin en sí mismo el trucidamiento, las llagas, el dolor:

En el degolladero nuestra carne se empareja con la de las reses, sirve de alimento al hombre y resuelve un problema de subsistencia. Si de pronto nos negáramos a inmolar nuestra carne, la vida humana se detendría y el mundo se convertiría en un osario [...] *la carne mueve al mundo, y los problemas surgidos de la carne total del género humano son más poderosos que la carne individual de cada hombre [...]* ¡Viva la carne perecedera! (p. 115, el subrayado es mío).

Además, en la escuela “*la carne de cañón*” (la apta para el servicio del dolor), se clasificaba en dos tipos: la *leader* que “pertenece a los maestros, quienes no sólo eran torturados, sino que se torturaban y a su vez torturaban, creando nuevos modelos de tortura” (p. 118); mientras que el segundo tipo, la *carne-masa*, era “la de los que se dejan torturar y a su vez están en aptitud y conocimiento de torturar a un semejante, pero que no contribuyen con ninguna invención a la causa de la carne” (p. 118): esta relación entre *el torturado y quien tortura* crea en la novela un

campo de batalla¹³⁰ en todos los niveles. La carne para la mayoría de los personajes sirve para ser lacerada al servicio del dolor; mientras que para René la prioridad es preservarla:

Le parecía que el modo de salir airoso en la carrera de la vida, consistía en evitar la carne de sus semejantes. Pero ¿cómo hacerlo? Tan dependiente era una carne de la otra que se imponía, a cierta altura de la vida, el choque de una con otra, o de una carne con cuatro o diez, con mil o con un millón... Vio su pobre carne chocando contra un ejército de millones de carnes; vio su carne incrustada en otras carnes; vio que, a su vez, él formaba parte del ejército y chocaba contra otra carne solitaria, y que esa carne solitaria se incrustaba en su carne, transformándose en *carne-ejército* (p. 134, el subrayado es mío).

La carne de René, que provoca múltiples reacciones en los demás personajes, manifiesta la conexión verdugo-víctima dependiendo de las relaciones que René entabla con los demás personajes, siempre siendo él el objetivo a alcanzar, a cambiar y a pulir: René, educado en el encierro y solitario, sólo conoce su propia carne (una carne intacta, perfecta, virgen) que lo vuelve vulnerable ante la sociedad.

En *La carne de René* la carne se presenta aparentemente como la única esperanza de los personajes ante la escisión del hombre de Dios, el ser omnipresente que ha sido sustituido por un hombre fuerte que impone su ideología y sistema; ante tal realidad, la carne aparenta ser el único apoyo que poseen los personajes para resistir -diría Ramón- la época moderna que les ha tocado vivir, porque consideran que “mientras haya carne hay esperanza” (p. 12).

¹³⁰ La escuela es la mejor representación de la dictadura en la novela, no sólo por los métodos de enseñanza que usaba, sino por el rol que cada persona ejercía en dicha institución: la carne *leader* representada por los maestros que torturan, y la carne masa -el individuo de la modernidad-, que son los torturados y quienes aprenden a callar el dolor y el sufrimiento. Esta analogía dictadura-escuela se explica en el capítulo tres.

Digo que es aparente esta idea porque, aunque los personajes consideren que “la carne era un medio excelente para resolver cualquiera de los problemas que la vida planteaba” (p. 114); al final de la novela René demuestra que no es así, ya que se *resigna*¹³¹ a entregar su cuerpo al servicio del dolor pues se ajusta al sistema, a la lista de normas sociales que marcan que la vida se rige por la carne trucidada: la esperanza en *La carne de René* implica desesperanza como en la modernidad, ya que las únicas salidas al desencanto moderno son la ironía o la locura; en este caso, la angustia ante la pérdida de identidad y de referentes convierte a la carne en el punto de apoyo del hombre y en el ente supremo a venerar:

[René] clamó al cielo por un socorro salvador, y el cielo permaneció destellante. Su comba no se abrió para dar paso al milagro. Entonces recurrió a sí mismo. Contempló su cuerpo en el espejo de una tienda, en la vana esperanza de ofrecérselo a Dalia. *Sólo carne de tortura halló su mirada implorante* (p. 226, el subrayado es mío)¹³².

A René sólo le queda acostumbrarse a la ciudad, donde transita y vive, resignándose a ser un hombre-masa más del espacio, viendo cómo sus intentos de liberación se desvanecen y, por lo mismo, se ajusta al sistema y se convierte en el heredero de la carne.

Este símbolo de la carne, que desde mi interpretación implica una fuerte crítica política y social, también le permite a Piñera realizar una de las degradaciones más importantes para la época, pues devela el plano erótico de la

¹³¹ De acuerdo con Vicente Cervera, “la literatura completa de Virgilio Piñera consiste en la formación multiforme de un universo desarticulado y destruido, donde sólo cabe la aceptación irónica o la locura del absurdo como medios de resistencia y subsistencia”. Ver Cervera, *op. cit.*, p. 51 y ss.

¹³² Kayser habla del *Id*, de ese algo siniestro que irrumpe en el mundo y lo pone fuera de quicio, en el caso de René no es “algo” lo que lo desestabiliza, es la carne la que lo vuelve irracional, lo inquieta, lo violenta porque desquicia su mundo y no le ofrece explicación alguna ante lo que contempla.

religión a través de todos los mecanismos narrativos de su novela y de una analogía que se evidencia desde el título: La carne de René = el cuerpo de Cristo, lo que le otorga cierto carácter místico a su obra al rebajar la religión a un plano escatológico y sexual mediante imágenes grotescas e inquietantes.

2.2. Zonas de desvarío en *La carne de René*: campos de batalla

En este nuevo mundo grotesco surgen espacios que responden a la realidad moderna y que constituyen la zona de desvarío en la que el sujeto no encuentra referentes; según Kayser, en la modernidad se produce “la anulación del orden cronológico y espacial”¹³³, ya que el individuo está desorientado e intenta adaptarse en el contexto que lo delimita, pues “habitamos una época donde la sensibilidad y la creatividad del hombre enfatizan más la incertidumbre frente a su propia figura y al mundo”¹³⁴.

En *La carne de René* los espacios son muy importantes puesto que propician la (des) configuración de los personajes, ya que, desde Kayser, se presentan como espacios modernos¹³⁵ angustiosos y siniestros que muestran el interior del individuo [...] y en los que se han disuelto las ordenaciones del mundo¹³⁶: en la novela de Piñera el espacio es una extensión del personaje moderno y se entiende a éste por

¹³³ Kayser, *op. cit.*, p. 98.

¹³⁴ Cfr Casullo, *op. cit.*, p. 14.

¹³⁵ Entiendo espacio moderno como el campo de batalla en el que se encuentran inmersos los personajes; es decir, los diferentes lugares impunes, sin normas, violentos y caóticos que configuran a los individuos como seres inacabados, fragmentados y vacíos ante la inestabilidad del mundo que contemplan. En *La carne de René* los espacios por lo general son caóticos, en ellos todo puede pasar y nada sorprende porque están dominados por la locura de la ciudad, así, la ciudad funciona como el espacio global y los demás son extensiones de ésta. Según Casullo, los espacios modernos “son espacios de todo, también del caos, de lo impronunciable, de lo sin sentido”. *Idem*.

¹³⁶ Ver Kayser, *op. cit.*, p 65 y ss.

el lugar en el que se encuentra o que habita; esto porque, y siguiendo a Thomson, “la literatura del siglo XX utiliza la estética de lo grotesco como un medio para representar la ambigüedad, la fragmentación y el vacío del individuo y de la sociedad en las obras literarias”¹³⁷.

En los espacios modernos, como se han definido aquí, el individuo no encuentra sostén al cual asirse, pues -en el caso de René- no se adapta a lo nuevo que hay en ellos; mientras que los demás personajes sobreviven después de un proceso de ajuste que les permite configurarse de acuerdo con lo que la época exige: el mundo en la novela es un campo de batalla en el que gana el más fuerte, la batalla por la carne implica la batalla por la vida.

Para fines de la novela se presentan dos tipos de espacio para su estudio: el espacio público y el privado, ambos relacionados por la carne y caracterizados por el caos y la ambivalencia.

a) Espacios públicos

En la novela, el espacio global en el que se desarrollan los personajes es una ciudad portuaria sin nombre ubicada en Estados Unidos¹³⁸, lugar al que René y sus padres -Ramón y Alicia- llegan después de una estadía de ocho meses en Europa, lo que implica el gran salto de un escenario moderno a otro, a mi juicio, mucho más modernizado:

No dejaban las ciudades perseguidos por turbas amenazadoras, ni entre piquetes de soldados, pero *cuánta violencia, angustia y desazón en esos fulminantes desplazamientos*. René recordó la última ciudad en la que les tocó “pernoctar” en

¹³⁷ Ver Thomson, *op. cit.*, pp. 56 y ss.

¹³⁸ Llamada en la novela Norteamérica.

Europa antes del gran salto a Norteamérica. Arribaron a ella en invierno, y en ese mismo invierno la dejaron, no hubo tiempo para que las nieves se fundieran. No era su culpa si, debido a estos desplazamientos, su impresión de la ciudad devenía tan estrecha, tan unilateral que la reputaba de “eternamente blanca” (p. 16, el subrayado es mío).

Ese ir de Europa a Estados Unidos del personaje¹³⁹ proyecta la constante búsqueda de identidad en la que se encuentran los cubanos; el narrador de la novela dice: “Arribar al espacio elegido era también singular: no bien llegaban, alguien se acercaba, los metían rápidamente en un auto y los llevaban a una nueva casa. En ella René experimentaba el mismo desasosiego que en las anteriores” (p. 16), un cambio que en cualquier momento se podía repetir: “Hoy mismo podría repetirse la escena [...] dejaremos esta ciudad para llegar a otra, y yo iré tarde tras tarde a la compra de la carne. Su futuro será siempre ese peso muerto formado por el pasado de su vida” (p. 17).

Para Casullo, Europa representa a la modernidad en su máxima expresión, pues es el espacio en el que se desarrolla la vida con más rapidez, por la presencia de las fábricas, las grandes ciudades, la moda, el cambio, el caos: lo medular del proyecto moderno:

[...] el diseño racionalizador de un mundo europeo, trastornado ahora en lo económico productivo, en lo social y en lo político-jurídico, y conmovido en sus entrañas por ese nuevo acontecimiento, caótico y deslumbrante, de la revolución¹⁴⁰.

¹³⁹ Según Van de Wiele, por la difícil situación económica de la familia de Piñera y la constante búsqueda de trabajo de su padre, su familia y él se trasladaron a diferentes ciudades durante su infancia y adolescencia; quizá el cambio de espacios de la novela remita a esa parte de la vida del autor considerando que la obra de Piñera se lee de acuerdo con su vida. Ver De Wiele, *op. cit.*, pp. 12 y ss.

¹⁴⁰ Casullo, *op. cit.*, p. 16.

Sin embargo, desde mi punto de vista, si se piensa en el desarrollo moderno, es Estados Unidos el escenario modernizado más importante del siglo XX por las grandes urbes, las importantes ciudades en las que lo material, la moda, el buen gusto rigen la vida de las personas por encima del interior o de los sentimientos de cada uno; además, piénsese en los puertos del país que implican la importación y exportación de sobresalientes empresas textiles, automotrices, químicas, que hacen de la nación una de las más sobresalientes del mundo por los avances tecnológicos, científicos y educativos; de ahí la presencia de los “hombres de ciencia” (p. 220), que se mencionan someramente en la novela y que pareciera que habitan solamente en Estados Unidos.

En este país la vida se desarrolla con más rapidez, el individuo es sustituido por la máquina o, en algunos casos, trabaja en coordinación con ella para obtener un producto eficaz que posteriormente se distribuye por todo el mundo; así, en la novela, René vive con sus padres en una ciudad portuaria de América del Norte y trabaja en una fábrica textil agrupando guantes por su color: René se torna una máquina que se mueve para un fin determinado, para un objetivo que no involucra características humanas; en este sentido, René mezcla en sí mismo características humanas, animales y mecánicas, que responden a lo grotesco moderno de Kayser.

Durante la historia, René se traslada de un lugar a otro, incluso el narrador afirma que el personaje ha pasado toda su vida en “constante éxodo. No recordaba haber pasado más de un año en un mismo país” (p. 15). Las diversas mudanzas a las que René se enfrenta no sólo implican cambios geográficos, sino la conexión -siempre a medias, por la poca libertad que tenía el joven de incrementar su horizonte social- con gente, costumbres, idiomas y tradiciones diferentes de él,

porque Ramón intentaba distanciarlo para no distraerlo de su principal misión: el culto a la carne.

Es de entender, entonces, la actitud retraída de René porque como sujeto moderno no se adapta a los diferentes mundos que habita, para él no existe unidad ni estabilidad; al contrario, todo es múltiple, diverso, caótico y fragmentario: su realidad está deformada.

Dentro de este espacio global se encuentran las ciudades y los pueblos, lo moderno y el progreso: René va constantemente -en ferrocarril, símbolo de la modernidad- de la ciudad al pueblo y viceversa; por lo tanto, la ciudad se presenta como la fuerza centrípeta y centrífuga que atrae a René:

El vagón empezaba a tomar ese aspecto peculiar cuando los viajeros se apresuran. Unos salían de la modorra de las horas de viaje; otros cogían su equipaje y los más diligentes ya estaban en pie. *La velocidad iba decreciendo*. La locomotora pitó largamente y dejó escapar sus últimos resoplidos (p. 54, el subrayado es mío).

Desde la teoría de Kayser, la ciudad perturbada por la locura es uno de los grandes motivos grotescos, ya que en ella se produce la disolución de todo orden y el individuo no tiene referente alguno¹⁴¹; entonces, se produce la desorientación, la “sensación de lo abismal ante un mundo vuelto absurdo y fantásticamente distanciado”¹⁴², por eso René no se adapta a su entorno, sea el lugar que sea, Europa o Estados Unidos, pues cada ciudad se transforma y exige su transformación.

En la novela de Piñera es significativa la comparación que hace Goethe de la vida -la ciudad- con un manicomio, pues es un espacio de progreso con miles de

¹⁴¹ Ver Kayser, *op. cit.*, pp. 65 y ss.

¹⁴² *Idem.*

locos y desorientados en él; en este sentido, el mundo grotesco causa la impresión de ser la imagen del mundo visto por la locura: “Mirada desde las alturas de la razón, toda la vida se parece a una enfermedad maligna y el mundo a un manicomio”¹⁴³.

En la ciudad, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, se da la sustitución de la divinidad por la razón y la conciencia del sujeto de su finitud, por tal motivo, en este espacio moderno ya no hay costumbres, tradiciones, prejuicios o sorpresas; al contrario, nada asombra, todo puede pasar: por ejemplo, el día en que René camina por las calles y mira con dolor y estupor un terrible asesinato, que le sorprende más cuando observa que los hijos han apuñalado a su padre por la herencia, ante la contemplación desinteresada de quienes los rodean; porque, como afirma Compagnon: “El burgués ya no se deja asombrar. Lo ha visto todo. A sus ojos la *modernidad* se ha vuelto *tradicción*. Si acaso llega a desconcertarlo un poco el que hoy se haga el pasar la *tradicción* como el colmo de la *modernidad*”¹⁴⁴. En *La carne de René* se lee:

[René] caminaba las cuadras que lo separaban de la *estación del metro* cuando vio un grupo de personas al final de una cuadra, lo que no tendría mayor importancia, pero el modo en que se agrupaban lo intrigó. Unos estaban arrodillados y otros se inclinaban sobre ellos. René pensó en un herido, en alguien que hubiera muerto de repente [...] Apresuró el paso. Se hallaba a pocos metros cuando una mujer salió del grupo y dijo pasando junto a él: “No vale la pena. *Es lo mismo de siempre*” [...] Con el pecho desnudo, estaba un viejo recostado en una piedra. Dos tipos de rodillas ante él, cada uno con un cuchillo en la mano, lo examinaban atentamente. El viejo tenía en el pecho dos puñaladas... (p. 130, el subrayado es mío).

¹⁴³ También Kayser compara la vida moderna con una feria y el mundo con una caja de curiosidades. Ver *Ibidem*, pp. 70 y ss.

¹⁴⁴ Compagnon, *op. cit.*, p. 7. El subrayado es del autor.

Estas características se perciben en esa ciudad de Estados Unidos que habita René, pues ocurren diversos crímenes que proyectan a individuos que se mueven por el interés y la insensibilidad: los sentimientos del ser humano se han ido perdiendo porque se rompe con la tradición, la unión y la armonía; en su lugar se crean campos de batalla en los que la violencia es legal y, así, el parricidio en la novela ya no es un asesinato, sino un acuerdo familiar dentro de la sociedad moderna en la que se rompen los lazos, porque incluso los empleados de la funeraria “insultaban el cadáver por su ocurrencia de hacerse matar en una noche semejante [muy fría]” (p. 133).

Los que para René son crímenes y asesinatos, para los demás personajes que ya se han ajustado al sistema moderno¹⁴⁵ de la novela son eventos cotidianos que “carecen de importancia” (p. 138), pues las normas sociales y morales de la ciudad marcan que esos acontecimientos violentos determinan la finalidad del cuerpo humano: la carne entre más trucidada más beneficia al servicio del dolor¹⁴⁶.

En una conversación de René con Dalia, la mujer que le muestra la carne como placer sexual, se evidencia la indiferencia de la sociedad ante los asesinatos que René no puede contemplar desinteresadamente:

-Fueron sus hijos los que lo mataron a puñaladas. Dalia se echó a reír. Cubrió las manos de René y las cubrió de besos [...] ¡Oh, Dios mío! Un anciano asesinado. ¿Pero sólo eso? Oiga, queridito, ¿me está tomando el pelo? Pues si es nada más

¹⁴⁵ El sistema moderno es en la novela el conjunto de normas carnales que rige a la sociedad, con la finalidad de entregar el cuerpo al servicio del dolor. Este sistema se caracteriza por ser cruel, despiadado y con fuertes sesgos de insensibilidad, puesto que no muestra compasión ni piedad. Es importante resaltar que estas características no son exclusivas del sistema moderno extratextual, pero en *La carne de René* aparece hiperbolizado por la angustia que causa la modernidad y que, por lo tanto, lo configura como un sistema moderno sumamente grotesco.

¹⁴⁶ Nótese que los diversos asesinatos de los que René no puede dejar de sorprenderse, remiten al concepto de distanciamiento dado por Kayser, ya que se vuelven cotidianos e indiferentes.

que un anciano asesinado, mañana por la noche tendremos todo un espectáculo: es un señor a quien le ocurrirá exactamente lo mismo que al anciano; sólo que no va a ser con arma blanca, sino con ametralladora (p. 138).

En esa ciudad impune y sin normas, René se da cuenta de que forma parte de la “danza universal de la carne” (p. 133) porque se celebra la muerte y la violencia está autorizada, siempre y cuando divierta al “público” y sea a favor de la carne trucidada y el descuartizamiento: “El policía se echó a reír; entre carcajadas dijo a René que si tan sólo se trataba de matar, la cosa era perfectamente legal y que se daba perfecta cuenta de que trabajaban en el ramo de la carne” (p. 199).

Cuando sucede el parricidio, René escucha la conversación de los hijos:

-¡Buen golpe! Pero habría tenido con una sola puñalada. -La culpa es de este, señaló uno de los hermanos-. Se empeñó en jugar con la carne de papá. Vamos a celebrar su muerte con unos tragos. Págame la cerveza por el cambio de cuchillos (p. 131)¹⁴⁷.

En esta ciudad, los personajes están despersonalizados, ya que los elementos modernos que en ella residen los constituyen como seres fragmentados, como un *collage*, formados de pedacitos de contexto: el sujeto moderno se disuelve en *La carne de René* en su realidad porque:

Las nuevas configuraciones de lo moderno [...] ciudad infinita, el mercado capitalista centrifugador, la cultura masificada, el “milagro” de la administración de lo social, la

¹⁴⁷ Patxy Lanceros en *La herida trágica* plantea que según Malraux, Goya es el pintor con el que da comienzo la modernidad: “ningún otro pintor asume como Goya la tensión, la contradicción, la lucha [...] él expone la ambivalencia, la complejidad y el trauma de lo moderno”. Uno de los cuadros más importantes de Goya es *Saturno devorando a sus hijos* en el que plantea la “violencia de la negatividad, la voluptuosidad del inconsciente [...] en él, Goya traspasó la superficie sociopolítica para poner de manifiesto la realidad descarnada de un conflicto sin nombres y sin banderas”. Ver Patxy Lanceros, *La herida trágica: el pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Anthropos, Barcelona, 1997, pp. 19 y ss. Hago alusión a este pintor porque la imagen del anciano asesinado por sus hijos remite al cuadro de Goya, pero en Piñera aparece invertido por la angustia que produce la modernidad, angustia ante la fugacidad del tiempo y ante la finitud del hombre, que evidencia la violencia implacable que carece de expresión y de sentimientos.

abstractizada relación humana a través del dinero, la mercancía y una abarcante industria consumista¹⁴⁸.

En esta ciudad portuaria de Estados Unidos se encuentra “La Equitativa”, uno de los espacios más odiados por René por la presencia de la carne: una carnicería que parece una “fortaleza sitiada” (p. 9) -aquí alusión al campo de batalla- en la que todos pelean por un trozo de carne, por ver la sangre coagulada o por oler cada corte de res, tras un periodo en el que “*el pueblo estuvo sometido al racionamiento*” (p. 9, el subrayado es mío), considerando que el hambre es una de las principales consecuencias de la dictadura¹⁴⁹.

Entonces, en la carnicería se hace notable el sentimiento común de la ciudad, esa histeria que se apodera de los individuos ante la excitación por la carne y que los vuelve irracionales por la pasada inanición. Este establecimiento es presentado por el narrador de la siguiente manera:

La carnicería La Equitativa es, como otros tantos expendios del ramo, un establecimiento nada llamativo, pero hoy, en contraste con la plácida tarde reinante, parece *una fortaleza sitiada*. Si en sus inmediaciones todo es calma, en ella todo es desasosiego. Sin tregua la marea humana sigue afluyendo. Ya forma una cola de más de una cuadra (p. 9, el subrayado es mío).

La carnicería es la minimización de la ciudad, puesto que los permitidos asesinatos implican lo mismo que la matanza de las reses y los cerdos, por el placer que experimentan los individuos ante el descuartizamiento (el hombre, entonces, es

¹⁴⁸ Casullo, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁹ Cuestión que se analiza en el capítulo tres al hablar de la carne como la representación del periodo de inanición durante la dictadura de Perón, al ser uno de los alimentos que menos se consumió.

animalizado)¹⁵⁰; de ahí que el narrador denomine “público” a quienes observan la matanza porque, como en la tragedia griega, la contemplación produce la liberación: “los más próximos al mostrador meten sus ojos en los enormes cuartos de res que cuelgan de los garfios y aspiran con fruición el olor de la sangre coagulada” (p. 9).

En la carnicería, como en la ciudad, los individuos se convierten en carniceros que manipulan y despedazan carne, ya sea humana o animal: “nada mejor que la asistencia regular al matadero, donde hombres armados de grandes cuchillos y de picas arremeten contra las reses abriéndolas en canal” (p. 19); en este sentido, se construyen dos analogías: ciudad-carnicería y hombre-res, que responden a la noción de rebajamiento o degradación ya comentada con Bajtin.

La carnicería está llena de personas -se produce la conexión entre la carne humana y la carne animal- porque es “un día de fiesta nacional” (p. 9) por la venta libre de carne, día en que “el público podrá comprar toda la falda, el jarrete, el boliche, bistés y costillas que desee” (p. 9) para el gran banquete bajtiniano y celebrar la superabundancia; considerando que las escenas de la comida y la cocina implican el despedazamiento y los suplicios corporales:

Las imágenes del banquete están estrechamente ligadas a las del cuerpo grotesco. Es a veces difícil trazar una frontera precisa entre ambas, a tal punto están orgánica

¹⁵⁰ La animalización de los personajes es un símbolo muy importante en *La carne de René* que se repite a lo largo de toda la novela y que remite a la analogía carne humana-carne animal, porque el sujeto adquiere el rol de animal que es presa de los demás individuos y muere para alimentar el deseo por la carne descuartizada: hombre-perro, hombre-res, hombre-cerdo, transformaciones siempre simbólicas. Es importante también enfatizar que ningún animal es canibal de su propia especie, en cambio, los humanos en la novela sí lo son, lo que hace al retrato grotesco moderno algo más contundente si se piensa en el despedazamiento ritual planteado por Bajtin y en la anulación de todas las ordenaciones de la naturaleza de Kayser: en *La carne de René*, metafóricamente, el hombre moderno devora al hombre por la angustia que propicia la modernidad.

y esencialmente vinculadas; por ejemplo [...] en la matanza del ganado (mezcla de cuerpos que comen y cuerpos comidos)¹⁵¹.

Me parece que esta fiesta nacional de *La carne de René* es equiparable al carnaval de Bajtin, ya que la carne une a las clases sociales: en la carnicería -como en la plaza pública- no existe una jerarquización social, sino que confluyen en un mismo nivel sobre todo mujeres de diferentes estratos sociales, alejadas de las convenciones oficiales; el narrador afirma: “En la cola predomina el elemento femenino: señoras elegantes y mujeres del pueblo, criadas, jovencitas” (p. 10).

Por otro lado, la carnicería parece una iglesia por la contemplación divinizada de la carne (lo que implica que Piñera transgrede y rebaja la religión) ya que las personas que acuden a ella no lo hacen sólo para comprar carne y comer, sino porque “La Equitativa” es el mejor lugar para ver la carne despedazada, trucidada y ensangrentada en todas sus presentaciones; además, como el nombre lo indica, lo equitativo implica la zona de indeterminación en la que se encuentran los compradores, que los constituye como seres “alienados” -aquí diálogo con lo grotesco de Thomson- por la mezcla de elementos contradictorios: hombre y animal, el primero presa de la ciudad y el segundo del matadero, imagen que provoca sensaciones opuestas en el lector, efecto propio de lo grotesco:

I suggest that once again the crucial factor in one's reaction to it is the confusion between a sense of the comic and something -revulsion, horror, fear- which is incompatible with the comic. And here this confusion corresponds to a thorough-going mixture of incompatibles in the text. Gregor is a human being, but at the same time a monstrous insect; he thinks like a man, but has the humanized body of a repulsive type of vermin¹⁵².

¹⁵¹ Bajtin, *op. cit.*, p. 251.

¹⁵² Thomson, *op. cit.*, p. 7.

También, desde la perspectiva de Jorge Brioso, “La Equitativa” es el lugar que iguala y determina al hombre en relación con el Otro, ya que se conectan a través de su carne, no por intereses compartidos, sino por la congruencia de su carne en beneficio de una causa:

La palabra equitativo tiene un segundo referente: el culto de la carne no es un culto que distingue, que particulariza. El culto a la carne es un culto equitativo que no reconoce fronteras personales, iguala al yo y al otro, al ser humano singular con todos los hombres; ni biológicas, iguala al hombre con los animales; ni vitales, iguala al cuerpo vivo con el cadáver, al organismo con la carne trucidada; ni físicas, iguala el adentro con el afuera, la intimidad con la más absoluta exterioridad; ni éticas o políticas, iguala a la víctima con el verdugo, al perseguidor con el perseguido. Es una especie de comunión al revés que une a todos en lo más bajo, lo más físico, lo más elemental, lo más mortal¹⁵³.

Esta combinación ambivalente entre lo humano y lo animal también es evidente en la escuela de Mármolo, el director, una institución que prepara a los alumnos para el servicio del dolor y que está ubicada en el pueblo en las afueras de la ciudad:

[...] a René no le quedó otro remedio que mirar el paisaje que *se deslizaba veloz*. No se había dado cuenta de que el pueblo estaba asentado en una colina, y que la carretera por la que viajaban zigzagueaba buscando la salida al valle. Pasados unos minutos pudo verlo. No era precisamente un valle, sino más bien una gran hondonada poblada de árboles. Divisó entre éstos una casa de dos pisos y, un poco más allá, otra más pequeña. ¿Cuál de las dos sería la escuela? Apenas pudo proseguir sus conjeturas: *la velocidad del automóvil se adelantaba a sus pensamientos*, y se vio frente a la casa grande (p. 55, el subrayado es mío).

En “la escuela del cuerpo”, no del conocimiento, René debe permanecer un año -por una obligación impuesta por su padre-, 365 días en los que aprenderá a “sufrir en silencio”, tal es el lema de la escuela. A lo largo de este tiempo, René se

¹⁵³ Brioso, *op. cit.*, p. 31.

convencerá literalmente de que “la letra con sangre entra”, porque cada clase a la que asiste tiene como principal objetivo sangrar y lacerar el cuerpo en el interior y en el exterior a partir de llagas, marcas y excesos de bebida y comida.

-¿Sufrir en silencio? ¿Y por qué? Esto es una escuela. ¿Hay que sufrir para aprender? -Usted lo ha dicho, caballero: “*Hay que sufrir para aprender...*” -y el señor Mármolo descargó su puño sobre la mesa-. *La letra con sangre entra, pero en silencio. Nosotros hemos suprimido toda suerte de lamentos, quejidos, estertores y ayes. A diferencia de otras escuelas, cultivamos la regla de oro del silencio* (p. 58, el subrayado es mío)¹⁵⁴.

En *La carne de René* la peculiar escuela se presenta inicialmente como un espacio agradable, porque está ambientada con fotografías de deportistas famosos exhibiendo la maravilla de sus cuerpos (propio de la modernidad); interpretación de René que cambia pavorosamente cuando entiende que el atleta es un animal de presa -como en la carnicería- cuyo cuerpo entrega al servicio del dolor.

Así, la escuela constituye un símbolo equiparable a “la jaula de hierro” de Max Weber¹⁵⁵, ya que nadie sale, nadie entra y todo está establecido de acuerdo con las normas sociales y carnales; esta escuela-cárcel tiene celdas y exige el uso de uniformes para asistir a las clases, además de que obliga a la convivencia diaria con “el doble”¹⁵⁶ que, en el caso de René, es Jesucristo en el suplicio (imagen de la que se habla en las siguientes páginas).

¹⁵⁴ En el capítulo tres se retomará la noción de silencio como una de las principales imposiciones de las dictaduras: sufrir en silencio y resistir hasta el final.

¹⁵⁵ Berman, “Brindis...” p. 60.

¹⁵⁶ El tema del doble se presenta con frecuencia en *La carne de René* ya que una de las principales características de la modernidad es la fragmentación de la identidad; entonces, cada desdoblamiento marca el desvanecimiento del yo. A lo largo de este capítulo, se irá haciendo mención de los diferentes desdoblamientos que experimenta René plástica y físicamente.

El sistema de la escuela de Mármolo representa un totalitarismo, como en las dictaduras, por el contraste placer-dolor que en ella se implementa: las habitaciones brindan ambientes contradictorios, porque son altamente confortables en oposición con lo que se pretende enseñar:

Cuanto veía hasta el momento en la escuela se inclinaba del lado del placer: el corredor con fotos de deportistas, su habitación, los colchones mullidos y hasta el mismo despacho de Mármolo, tan acogedor; su invitación a fumar y a beber. ¿Podría sufrirse entre las cuatro paredes de un cuarto en extremo confortable? (p. 60).

La escuela constituye un régimen que René comprende en la “cena de confraternidad”, equiparable al banquete bajtiniano, en cuanto a que se organiza una gran comida con los neófitos para iniciarlos, como en una especie de ritual, en el mundo de las sensaciones mixtas, heterogéneas: exceso de comestibles y bebidas que los alumnos consumen obligados por fuerzas grotescas para ajustarse al sistema de la institución:

René se percató del tipo de tiranía singular de la escuela: a los remisos en comer excitantes se les seducía, *mediante una violencia encubierta a devorarlos*. A esos remisos, Mármolo y el cuerpo de profesores los pellizcaban, daban golpecitos en la cabeza, introducían los picantes en la boca suavemente, dulcemente pero con firmeza (p. 65, el subrayado es mío).

Aparte de la tradicional cena de confraternidad, en la escuela se organizaban fiestas en honor a los nuevos alumnos, y en cada celebración se establecían escenarios diferentes para innovar año con año. En la generación de René la escuela se torna una iglesia, aquí otra vez una analogía: escuela-iglesia, que recuerda la correspondencia carnicería-iglesia y la degradación de la religión que realiza Piñera para la época.

“*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 (p. 121, el subrayado es mío).

En *La carne de René* la “iglesia del cuerpo humano” 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; es decir, René y sus compañeros son ángeles carnales que recibirán la marca de hierro en el trasero -como reses-¹⁵⁷ para configurarse alumnos dolientes en silencio: degradación de las instituciones oficiales, religiosas y del sujeto mismo por la animalización que se plantea de los personajes:

A medida que la concurrencia llenaba la amplia nave, los familiares e invitados lanzaban sonoras carcajadas cada vez que sus ojos tropezaban con las torturas representadas en los tapices. Pero cuando se acercaron al altar, la risa se heló en sus bocas. En formación de semicírculo vieron a los neófitos, desnudos y arrodillados. Por sus ojos cerrados y sus manos cruzadas sobre el pecho, causaban el efecto que hacen los ángeles de mármol a la entrada de los santuarios (p. 121).

¹⁵⁷ En esta ceremonia cada alumno se metamorfosea en una res -se pondrá en cuatro patas- para que Mármolo marque su trasero: si el neófito grita la marca es nula; este proceso implica para René la mayor humillación a la que puede entregar su cuerpo: “-Damas y caballeros: va a marcarse la primera res. Si su carne sufre la prueba sin irrumpir en gritos o en un gemido, la reconoceremos apta para el servicio del dolor” (p. 125).

En la novela se transgrede la religión desde distintas vías, una de las más significativas es la equivalencia que se establece entre la hostia, que permite recibir el cuerpo de Cristo, y la marca en el trasero para iniciar la carne al servicio del dolor y convertirse en un Cristo sufriente. De acuerdo con Bajtin, la degradación se lleva a cabo a través de la risa para corporizar y vulgarizar:

La satisfacción viene del rebajamiento de las cosas elevadas que, fatalmente, terminan por cansar. Ante la fatiga de mirar hacia arriba, se tiene el deseo de bajar los ojos. Cuanto más poderoso y largo haya sido el dominio de las cosas elevadas, mayor satisfacción procurará su destronamiento o rebajamiento [...] cuando lo sublime ha fatigado ya a los lectores¹⁵⁸.

La animalización-degradación en la escuela se desarrolla en niveles: primero los alumnos se tornan perros, después autómatas y, finalmente, hombres-masa que no sienten, sólo obedecen¹⁵⁹: “No cabía duda, desde ahora eran perros... ¿Iban a llevar la vida de la perrera? [...] Ya lo había dicho el señor Mármolo: si el silencio no se lograba naturalmente, se “fabricaba” (p. 70): la escuela es simbólicamente la representación de la dictadura que, como se verá más adelante, enseña a las personas a no pensar, a resistir, a sufrir en silencio y a adaptarse a un sistema que domina y humilla. De acuerdo con Dara E. Goldman: la poética de Piñera es una

¹⁵⁸ Bajtin, *op. cit.*, p. 275.

¹⁵⁹ Tanto René como sus demás compañeros de la “iglesia del cuerpo” son personajes grotescos, ya que una de las principales características de esta estética en la modernidad es la heterogeneidad de elementos coexistentes en un mismo ente: los hombres-perro, hombres-reses y hombres-masa en que se transforman implican la fragmentación, el vacío y el desvanecimiento de la identidad de cada uno de ellos.

poética de resistencia, porque los cuerpos de Piñera son sometidos a procesos de constante -y a veces creciente- asedio¹⁶⁰.

En la novela quien se adapta al sistema se convierte en “campeón del sufrimiento en silencio” (p. 58), que pasó de ser hombre-perro en el primer curso, a autómata manejado por Mármolo y el grupo de profesores: muñeco de carne que ya no siente dolor ni sufrimiento porque ha superado las pruebas que el alto mando le ha impuesto; condición de los alumnos que representa la vida de Cristo y de los santos, puesto que las llagas muestran la purificación del hombre por medio de la templanza al dolor:

[...] llegaron los alumnos “del segundo”. Eran cincuenta muchachos, y como perros de cacería, se lanzaron sobre los neófitos y empezaron a olisquearlos afanosamente [...] enseguida el amplificador había anunciado a los alumnos “del tercer curso”. En efecto, aparecieron, pero caminando con un paso tan lento que René habría jurado que sus miembros les dolían horriblemente o que habiendo sido sacados de un profundo sueño, no estaban despiertos del todo, o que posiblemente sufrían los efectos de alguna droga, tan lentos e ingravidos se mostraban. Contradictoriamente con el resto de sus cuerpos, las caras reflejaban una intensa vivacidad que parecía adelantarse al resto del cuerpo y marchar con autonomía propia (p. 67).

Los seminaristas no adorarían a un Dios omnipotente, sino a su misma carne: recuérdese que en la modernidad Dios ha muerto y el individuo busca otros medios que le den sentido y esperanza a su vida; el sufrimiento antes situado en Dios, ahora lo tiene que vivir el individuo “abandonado” a su suerte. Anteriormente, había consuelo y conmiseración en la imagen de Dios; sin embargo, en la modernidad el

¹⁶⁰ Ver Dara E. Goldman, “Los límites de la carne: los cuerpos asediados de Virgilio Piñera”, en *Revista Iberoamericana*, Vol LXIX, Núm. 205, Octubre-Diciembre, Universidad de Illinois-Urbana, 2003.

hombre debe ser su propio dios y quien expié en nombre propio y sin posibilidad de encontrar solidaridad en otros individuos.

Los métodos de enseñanza-aprendizaje de la “escuela del cuerpo” la convierten en una de las más sobresalientes y cotizadas del país, entre los métodos más utilizados está el dilema de los contrastes¹⁶¹, el método por repetición y la clase de la silla eléctrica: medios para iniciar a los jóvenes en el servicio del dolor; además de que la tortura se constituye como el método de enseñanza para la obediencia y “el único libro a estudiar en su institución era el libro del cuerpo humano. En el cuerpo estaba contenido todo cuanto un hombre necesitaba para abrirse paso en la carne de otro hombre” (p. 68).

Además de aprender sobre la carne en la escuela y en la ciudad, René se encuentra en diversos momentos de su vida en tres casas, espacios íntimos que le ofrecen un conocimiento carnal en diferentes niveles.

b) Espacios privados

Quizá el espacio privado más importante en la novela es La Sede de la Carne Acosada, por ser el lugar en el que René se concibe carne: un “rascacielos, con sus ventanas iluminadas, parecía un faro sobrehumano señalando el camino hacia la carne. René lo contempló y se dijo que a tamaña arquitectura corresponderían tamaños terrores, como los que tras sus ciclópeos muros lo esperaban” (p. 204).

A su llegada, entiende que ha tomado el lugar de su padre, y que lo que debe hacer es seguir el camino pro-carne:

¹⁶¹ El contraste es una de las principales nociones de lo grotesco, por la heterogeneidad de elementos opuestos en una misma imagen.

-Su padre le legó la antorcha de la santa Causa del chocolate. Es por eso que lo esperábamos de día y de noche [...] -Mi jefe, ha llegado el momento de entrar en acción [...] -La Causa espera que vuestra carne tierna, ardiente y jugosa, os depare días gloriosos. Ha llegado la hora de echarla a correr por montes y valles (p. 205).

El reconocimiento como ser de carne de René sucede en la Sede por un enclaustramiento voluntario, cuando descubre que “estaba hecho de carne” (p. 214) y admite su misión en La Causa:

Con el decursar de los días, en el aislamiento y el silencio de los cuartos, esa verdad se le revelaba con una fuerza incontrastable. Así, pues, *la admitió. No se trataba de aceptar el sucio negocio de la Causa, ¿pero disponía de otra cosa que no fuera su carne para oponerla, como argumento convincente, a los que se empeñaban en hacerlo vivir la vida de la carne? Por más que se escrutara, no encontraría nada que no fuera carne. En su cuerpo no existía la menor partícula de madera, piedra o metal. Frente al espejo contemplaba su carne* desde distintos ángulos, si la miraba de arriba abajo, con la esperanza de encontrar algo que no estuviera formado por la carne, debía desviar horrorizado la vista; si cruzaba sus miradas de derecha a izquierda, carne y sólo carne contemplaba (p. 214, el subrayado es mío).

La aceptación de la carne también ocurre la casa de los padres de René, la que Dalia describe como todas las demás de la ciudad: “una casa como todas las casas. Sala, recibidor, dormitorios, comedor, cocina, baños [...] de pronto sintió el impulso de comentar lo de la ‘oficina’. Si proporcionaba esta primicia, su triunfo sería fantástico” (p. 39).

“La oficina” en la casa de René es uno de los espacios en los que éste se siente más extraño porque implica el especial y privado culto a la carne; la oficina de Ramón es el matadero en la carnicería y René es la res que preparan para el sacrificio:

En estas moradas de paso siempre había la eterna “oficina” de Ramón, una pieza más de la casa, pero constantemente cerrada. Qué hacía su padre en tal oficina,

para qué fines servía. Allí Ramón pasaba las horas y ni la misma Alicia se hubiera atrevido a molestarlo. Las contadas veces que René lo vio salir de “la oficina” advirtió en su cara las señales de un cansancio agotador, el paso vacilante de un borracho (p. 16) ¹⁶².

Ramón se entrega al exceso de la carne, cada llaga que se hace en el cuerpo le brinda un extraño placer que le exige una más: él está configurado como un masoquista que sufre en silencio en el:

[...] gabinete de dentista. Las paredes estaban pintadas de blanco y del techo colgaba una lámpara de uso en las salas de operaciones quirúrgicas. En medio del cuarto había una especie de sillón de dentista, de un color entre amarillo y crema. En una vitrina, pinzas, tenazas, bisturíes. Al fondo del cuarto y pendientes del techo, poleas, cuerdas y trapecios. Sobre una mesa de hierro varios sopletes oxídricos. Finalmente [...] un cuadro de grandes dimensiones, un óleo del martirio de san Sebastián (p. 27).

En este peculiar lugar de la casa de René, su padre experimenta con su cuerpo toda clase de dolor: utiliza los instrumentos para sentir desde el más leve piquete en la carne, hasta la llaga más grande previa al suicidio, con lo que Ramón pretendía mostrarle a su hijo “la realidad de la violencia” (p. 28) y la preparación que se necesitaba para servir a La Causa.

Otra casa importante es la de Dalia de Pérez, una mujer viuda que conserva fielmente el apellido de su marido y que, al mismo tiempo, siente una gran atracción sexual por la carne de René. En la casa de esta mujer se brindaban unas de las mayores atracciones de la ciudad: los “jueves musicales”, veladas en las que “Dalia recitaba sus propios versos, acompañaba sus canciones y las cantaba, en medio

¹⁶² Ramón y el misterio de la oficina recuerdan “El retrato oval” de Edgar Allan Poe, porque los personajes transportan parte de sí al objeto amado a través de un misterioso culto diabólico: Ramón diviniza la carne y cada llaga es una marca masoquista que le permite expiar su carne.

de un incesante parloteo, matizado con risas estentóreas” (p. 37); armonía que se rompe el día en que René es el invitado especial, pues se convierte en el “plato fuerte de la ceremonia”.

Finalmente, René visita la peculiar casa de Bola de carne, heredero de un antiguo rey de la carne, en un barrio elegante, pero muy grotesca, porque responde a lo grotesco moderno que René no soporta, pues es un “[...] palacete suntuoso [...] Enclavado en medio de casas de buen estilo arquitectónico, parecía pregonar a gritos que su dueño podía permitirse todas las libertades, hasta la del mal gusto” (p. 183).

Este personaje hipertrofiado representa lo grotesco realista que Bajtin plantea, ya que la exageración en la descripción de la casa de Bola de Carne, en sus acciones y en su cuerpo, como se verá más adelante, son de naturaleza anticanónica transgrediendo el “buen gusto” de las imágenes clásicas establecidas en las que reinaba lo bello y lo armónico:

El interior mostraba el lujo recargado y ostentoso del nuevo rico [...] la profusión de arañas y espejos, fastuosos marcos que encerraban retratos del mismo gordinflón con cara de canalla [...] Al ver a semejante engendro humano, los criados no podían contener la risa (p. 184).

En los espacios ya mencionados, la carne siempre está presente acosando a René, y la única vía de escape que encuentra por momentos es la visita al cementerio, lugar en el que la carne llega a su fin porque “al menos en ese lugar la carne había sido roída por los gusanos” (p. 173).

Nótese la ausencia de espacios privados en la novela, puesto que en la modernidad lo público cobra importancia por encima de lo privado, ya que todo

sucede en el exterior; de igual manera, como se verá más adelante, en la dictadura no hay privacidad, el individuo no tiene más que su interior para sí mismo.

Son diferentes los espacios que habita René, pero también es distinto él, ya que se enfrenta a diversas situaciones que lo constituyen dependiendo las circunstancias; el ir de una ciudad a otra, de la ciudad al pueblo, a la escuela, a la casa son cambios que lo configuran un ser inacabado siempre relacionado con la modernidad, la velocidad, la crisis: su vida es caótica y está determinada.

Según Vladimiro Rivas Iturralde, “los espacios significan, representan la ausencia, el vacío”¹⁶³, así, tanto el espacio como el tiempo en *La carne de René* son elementos narrativos esenciales que permiten definir a los personajes como individuos grotescos modernos en constante búsqueda y redefinición de sí mismos.

2.3. Estrategias narrativas

a) La voz del caos en *La carne de René*

Los elementos narrativos de la novela, así como los personajes, los símbolos y las situaciones, se conocen a través del narrador, esa voz que en ocasiones dice lo que pasa y en otras sólo insinúa los acontecimientos para que el lector esté alerta y complete el texto; es decir, el lector por su capacidad productiva y crítica, se convierte en co-creador de una obra sumamente metafórica, que juega con el sentido, el lenguaje y las imágenes para proyectar el efecto de lo grotesco en la época moderna.

¹⁶³Ver Vladimiro Rivas Hurralde, “Virgilio Piñera, ¿desterrado del Caribe?”, en *Revista de la Universidad de México*, UNAM, Núm. 30, México, 2006.

Así, en *La carne de René* hay un narrador omnisciente que ordena el mundo desde afuera de los acontecimientos narrados; esto es, un narrador en tercera persona que “refiere los hechos sin ninguna alusión a sí mismo”¹⁶⁴, sino que transmite la información mediante un intercambio comunicativo con los personajes en situaciones como:

El altavoz situado frente a la ventanilla de pago lo sacó de sus agradables proyectos. Lo llamaban de la Dirección; alguien lo esperaba.
-¿A mí? -exclamó René, dirigiéndose al altavoz como si se tratara de una persona. De nuevo lo llamaron. Uno de sus compañeros lo tocó en el hombro:
-¿No oyes que te esperan? (p. 167).

El intercambio de información entre el narrador y los personajes responde al estilo indirecto de la narración, porque el narrador deja que se escuche o lea directamente lo que los personajes dicen, piensan o hacen.

En la novela de Piñera el narrador cumple con la función de contar, describir y presentar a los personajes, los espacios y las acciones, por ejemplo:

[René] se volvió y vio en la puerta al hombre que pronunciara su nombre: era un tipo corpulento de una estatura fuera de lo común. Tendría unos cincuenta años. Estaba calvo como una bola de billar. Unos pasos los separaban. Alargó sus brazos como para atraparlo al mismo tiempo que lo llamaba de nuevo (p. 56).

En conjunción con los personajes, el narrador completa la información para un realismo en el que el lector entra para confiar en la narración:

-Supongo que ya habrá pensado que soy el director. Me llamo Mármolo. -Destapó una botella y sirvió dos vasos-. Es un coñac excelente. Puede tomarlo sin temor.

¹⁶⁴ De acuerdo con Oscar Tacca, el narrador es “el que cuenta (el que aporta información sobre la historia que se narra), su función es informar [...] el narrador no tiene una personalidad, sino una misión, tal vez nada más que una función, contar”. Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, 3ª ed., Gredos, Madrid, 1985, p. 65.

René cogió el vaso y *pensó* que resultaba muy singular que el director de una escuela ofreciera a sus alumnos bebidas espirituosas (p. 57, el subrayado es mío).

Es importante resaltar que el narrador de *La carne de René* cuenta y describe, pero, y más significativo aún, establece juicios de valor acerca de los acontecimientos que narra, como aclarando las concepciones de los personajes:

[Para Dalia] René era la encarnación histórica viviente de un semidiós griego. *Aunque en esto haya confusión histórica* no podrá negarse que René es una criatura espléndida [...] y lo que lo hace irresistible es ese aire que está pidiendo *protección contra las furias del mundo* (p. 11, el subrayado es mío).

Además, brinda su opinión sobre los acontecimientos:

Mencionó el nombre del neófito que ocupaba el primer sitio a la derecha en el semicírculo. Como movido por un resorte, el neófito se paró y llegó junto a Mármolo. En vez de ponerse de frente, le dio el trasero. La concurrencia estalló en carcajadas. Y se redoblaron cuando el neófito se puso en cuatro patas. *Haberse mantenido por largo rato en actitud angélica, para adoptar de súbito la posición de la bestia, era el colmo de la irrisión* (p. 123, el subrayado es mío).

Y, en otras ocasiones, el narrador observa y critica desde fuera: “Un modo de hacerla florecer [la carne] eran las *hermosas fiestas de iniciación* que el colegio de Mármolo celebraba cada año” (p. 115, el subrayado es mío).

Atendiendo a las citas anteriores, *La carne de René* es una historia en la que el narrador describe el mundo de los personajes como ellos lo conciben, pero, a la vez, lo critica y comenta desde su perspectiva de testigo de los hechos; lo que le permite transmitir una narración más real que hace vibrar al lector y lo incita a participar en la obra, puesto que:

Las cosas, los hechos y los seres cobran de inmediato la forma y el sentido que tienen para cada personaje, no para un juez superior y distante. El narrador no decreta, sino que muestra el mundo como lo ven sus héroes. Distribuye, pues, un

caudal de información *equivalente* al de éstos [...] Esta forma exige, naturalmente, una mayor participación del lector, que debe estar alerta: *lo que se dice no es lo que es, según Dios o un veedor imparcial, sino lo que los personajes creen que es*¹⁶⁵.

Desde la perspectiva del narrador se conocen la mayoría de los elementos narrativos, información que se completa con lo que cada personaje transmite de él mismo o de los demás, incluso del espacio, del tiempo o de cualquier otro mecanismo narrativo; de esta manera, se conjugan tanto la visión del narrador como la de los personajes para determinar la esencia de la novela y la función reflexiva -y especular- que pretende realizar el autor al reescribir parte de la historia de Cuba.

Como afirma Tacca:

Si el relato es considerado como una imagen del mundo y de la vida, en sus *propias condiciones de aprehensión*, es decir, como una imagen fiel no sólo del mundo, sino de su modo de captación, la novela pretendidamente *realista* [...] es la menos realista de todas: en efecto, la realidad que el mundo nos ofrece es la de un conocimiento siempre personal, sujeto a un punto de vista individual y a una apreciación e interpretación subjetivas¹⁶⁶.

La voz del narrador proyecta los elementos narrativos a través de un lenguaje retórico -metáforas, alusiones, ironía-, que permite la participación activa del lector no sólo en el texto literario, *La carne de René*, sino en la imbricación Literatura e Historia en la que el lector se adentra para encontrar uno de los caminos interpretativos que el texto ofrece.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 77-78. El subrayado es mío.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 77.

b) La deshumanización de los personajes en torno a la carne

Los personajes de *La carne de René* se configuran de acuerdo con las características de lo *grotesco moderno* ya citadas, pues el contexto en el que se encuentran los configura como seres inacabados, fragmentados, vacíos y sin referentes, ya que no hay un Dios omnipotente que los guíe en el mundo inestable que habitan; aunque cabe destacar que sí hay un esquema sagrado, pero degradado en la imagen de Cochón y Mármolo a través de la parodia, como se verá más adelante.

Para los personajes el culto a la carne en la modernidad, que Piñera retrata en la novela, refleja la pérdida de identidad del individuo y del nulo sentido que tiene el mundo ante el nuevo contexto que implica el siglo XX, un periodo al que el sujeto debe adaptarse con sus contradicciones y ambigüedades.

Así, lo grotesco se conjuga con la modernidad, a partir de la ambigüedad en *La carne de René*, para proyectar escenas ambivalentes que reflejan tanto la dictadura en Cuba -las consecuencias del poder del hombre fuerte sobre los cubanos-, como el masoquismo social de las sociedades latinoamericanas del siglo XX, interpretación que se integra más adelante.

Para iniciar, 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 respecto a ella. La carne de René 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. De acuerdo con Rogelio Castro Rocha, Piñera

presenta a personajes “como artefactos robotizados, como entes desvitalizados en el absurdo como elementos inertes cosificados”¹⁶⁷.

Respecto a René, el narrador afirma que para Dalia:

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 mundo¹⁶⁸. Y cosa extraña: ese aire que pedía protección se manifestaba en su *carne de víctima propiciatoria* (p. 11, el subrayado es mío).

René es “víctima propiciatoria” por su aspecto de “semidiós griego” no sólo 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 en los que se mueve y en los que cada personaje con los que se relaciona anhelan su carne, ya sea como materia al servicio del dolor -con Ramón- o como materia de goce sexual -con Dalia.

René es descrito como un “semidiós griego”, como una figura mitológica por la naturalidad de su apostura, pues no ha sido moldeado por el esfuerzo físico propio del individuo moderno, quien busca la transformación corporal por medio del ejercicio con fines estéticos; en cambio, los atributos de René son dados de manera

¹⁶⁷ Rocha, *op. cit.*, p. 111.

¹⁶⁸ Las “furias del mundo”, del mundo moderno de René, son violencia, caos, vacío, insensibilidad, indiferencia, elementos que hacen inestable la permanencia del joven en la ciudad, puesto que lo afectan y le mueven el “piso firme bajo los pies” que, siguiendo a Kayser, sucede por la contemplación de un mundo que se está desquiciando y que, a la vez, despierta varias sensaciones contradictorias en el personaje por la ambigüedad de los hechos. Kayser, *op. cit.*, p. 87.

natural, ésta es una de las razones que singularizan y a la vez marginan al protagonista¹⁶⁹.

Además de ser configurado como un semidiós, René es también un Mesías que, según la RAE, es alguien “ungido, hombre lleno del espíritu de Dios”¹⁷⁰; por tal motivo, el doble que le otorgan en la escuela de Mármolo es Cristo en la cruz con la cara de René: el joven es el doble de Jesucristo, cuyo cuerpo, “carne exquisita” (p. 45) deberá vivir un viacrucis pro carne, pasando por diversas estaciones, para entregar su cuerpo al servicio del dolor: “René percibía que acababa de empezar una nueva estación de su vía crucis pro carne” (p. 193).

René es el doble de Cristo desde la concepción de todos los personajes -de ahí la analogía cuerpo de Cristo-carne de René-, como si su destino fuera una sentencia impuesta por la humanidad, lo que implica que deberá sacrificar su carne por quienes lo han marcado como el salvador. Dalia afirma: “René ha resucitado. -Ésa es la palabra exacta: resucitado. Muerto, decía yo; muerto, decía Dalia; muerto, decían todos. Y he aquí que *de pronto resucita de entre los muertos* (p. 221, el subrayado es mío).

El doble que le entregan a René en la escuela es la reproducción de sí mismo en crucifixión, “inspirada en la de Cristo” (p. 61), pero modificada grotescamente por el escultor que la creó para sustituir:

¹⁶⁹ De acuerdo con Jorge Brioso, el culto al cuerpo y a la carne no siempre coexisten como es fácil constatar en la cultura moderna y en varios fragmentos de *La carne de René*. La cultura moderna, al menos en sus últimos diez años, ha demonizado la carne (la que alimenta y la que se desea) en aras de un cuerpo más saludable y útil. El cuerpo en vez de seguir siendo, como fue al principio de su irrupción en la cultura moderna, un instrumento de subversión y transgresión se ha convertido en el más sofisticado mecanismo de control. Brioso, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷⁰ Real Academia Española, *Diccionario Esencial de la Lengua Española*, Espasa Calpe, Madrid, 2006.

[...] la patética y angustiada faz de Jesús, [por] la cara de René en yeso [que] se ofrecía, no caída sobre el pecho, sino erguida, y la boca mostraba la risa de una persona satisfecha. Podría afirmarse que acababa de oír un chiste. O también, que era la cara jubilosa del atleta vencedor (p. 61).

La analogía Cristo-atleta de la escuela de Mármolo enfatiza la comparación de René con el hombre moderno, pues los alumnos son hombres moldeados por el esfuerzo físico, mientras que René se aleja de este modelo tradicional en la institución porque es perfecto por naturaleza; además, se devela uno de los significados de la carne en la imagen de Cristo al mostrarlo como un ser terrenal y sumamente erótico, un referente que la religión mantiene oculto por su carácter pecaminoso. Al respecto, el Predicador:

Interpretó la crucifixión de Cristo de acuerdo con el espíritu de la escuela. Cristo resultaba interesante en tanto que carne. De acuerdo con esto, *era hijo de la carne, de la carne apta para el servicio del dolor*. Su interpretación de la Pasión, si bien menos elevada que la de los Padres de la Iglesia, era, por baja, *infinitamente humana*. Según él, Cristo, un sufriente, hijo de sufriente y nieto de sufriente, había perecido en la cruz por la causa de la carne (p. 95, el subrayado es mío).

De acuerdo con Cochón, en la escuela, como en la vida, Cristo era un ejemplo carnal a seguir porque resistió y entregó su cuerpo al servicio del dolor -como Ramón-, un cuerpo perfecto que maduró con cada llaga y cada golpe infligido; por tanto, “sus alumnos serían otros *Cristos modernizados*, crucificados, con cara de felicidad; ablandados, machacados, molidos, comprimidos, pero *modernos, siempre modernos*” (p. 95, el subrayado es mío).

Como personaje anacrónico, René se niega a modernizarse y prefiere parecer anticuado, con un “cuerpo cultivado, piel intacta, uñas pulidas, cabellera abundante y rizada; carne muellemente tendida, con bebidas a su alcance, y encima

una fresa y después una guinda” (p. 95); tener una vida lejos de la carne trucidada, ensangrentada y dolorosa, en un mundo estable, organizado y apacible, por eso se traslada constantemente al cementerio.

El doble que René tiene en la escuela -el Cristo en la cruz- es sólo uno de los desdoblamientos¹⁷¹ del personaje a lo largo de la novela, pues un segundo encuentro consigo mismo se efectúa en el óleo del martirio de san Sebastián¹⁷² que Ramón tiene en su oficina, lugar en el que René “oscuramente se percataba de que también se contaría con él para el servicio del dolor” (p. 28). Este san Sebastián era René:

[...] o al menos el pintor tomó como punto de partida dicho martirio, porque en el caso de este cuadro no se podría afirmar que *fuera exactamente un martirio*. La pintura presentaba un hermoso joven, tal como lo había sido Sebastián, en actitud

¹⁷¹ En *La carne de René* el desdoblamiento del yo es uno de los temas más evidentes, puesto que René tiene dobles plásticos y físicos, igual que Ramón (Martín García) y los dirigentes de La Causa, tema que responde a la pérdida de identidad del individuo en la modernidad. De acuerdo con Juan Bargalló, “el desdoblamiento quizá no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento; de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo. Juan Bargalló Carraté, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1994, p. 22.

¹⁷² Según la hagiografía de san Sebastián, este es un santo venerado por la Iglesia Católica y ortodoxa. Fue un soldado del ejército romano y del emperador Diocleciano, quien -desconociendo que era cristiano- llegó a nombrarlo jefe de la guardia imperial. Fue descubierto y denunciado al emperador Maximiano (amigo de Diocleciano) quien lo obligó a escoger entre poder ser soldado o seguir a Jesucristo. El santo escogió seguir a Cristo. Decepcionado, el emperador le amenazó de muerte, pero Sebastián se mantuvo firme en su fe. Enfurecido, el emperador le condenó a morir asaeteado. Los soldados del emperador lo llevaron al estadio, lo desnudaron, lo ataron a un poste, y lanzaron sobre él una lluvia de saetas, pero clavándoselas en partes no vitales del cuerpo para no matarlo. El culto a san Sebastián es muy antiguo y es conocido como “*el Apolo cristiano*”, ya que es uno de los santos más reproducidos por el arte en general. Entre quienes han pintado a este famoso santo se encuentran Boticcelli, Doménikos Theotókopoulos, Rafael y Mattia Preti. Por lo general se representa al santo sumamente erotizado, prácticamente desnudo, en actitud de “distanciamiento” soportando serenamente las seis flechas que le han disparado. Ver “San Sebastián, historia de un santo que devino icono”, [en línea: <http://www.historiaclásica.com/2009/01/san-sebastin-historia-de-un-santo-que.html>], (Fecha de consulta: 24 de marzo de 2014).

reposada, con la mirada perdida y una sonrisa enigmática. Hasta ahí el cuadro no ofrecía nada de particular (p. 28, el subrayado es mío).

El óleo de san Sebastián¹⁷³ no es el original, sino uno adaptado a las necesidades de Ramón, característico porque

[...] se apartaba del modelo tradicional en lo referente a las flechas. San Sebastián sacaba las flechas de un carcaj y se las clavaba en el cuerpo. El pintor lo había presentado en el momento de clavarse la última en la frente. La mano aún se mostraba en alto, separados los dedos del extremo de la flecha y como si temieran no se hubiera sumido definitivamente en la propia carne (p. 28)¹⁷⁴.

Nótese que los dobles¹⁷⁵ de René siempre se presentan en actitud placentera respecto al dolor, puesto que son caracterizados como masoquistas que disfrutaban lacerarse y autoflagelarse en función de un cuerpo excitado por el sufrimiento: “lo

¹⁷³ En *La carne de René* se resalta la imagen icónica de san Sebastián. En ella, se reúnen, por un lado, la purificación, la templanza, el triunfo del alma sobre el cuerpo estigmatizado, (estigma, en el sentido original de herida) y, por otro, el placer masoquista que todo el proceso conlleva. Además, san Sebastián es un símbolo cristiano que se resignifica en la modernidad como icono gay para representar el campo semántico de la infracción homosexual. La importancia de esta referencia estaría en el hecho de que pudiendo haber seleccionado Piñera cualquier otro santo o mártir que pasó por los mismos “tormentos” que René, se elige precisamente éste.

¹⁷⁴ La imagen de san Sebastián es tan importante para Piñera que la selecciona para la portada de *La carne de René* en su primera edición y, además, es el nombre del protagonista de *Pequeñas maniobras* (1963), novela en la que el personaje, igual que René, vive en una ciudad moderna que se podría comparar con una cámara de tortura. La actitud de ambos protagonistas es la de dos disidentes que luchan por sobrevivir desde dentro de la sociedad que los margina y condena. Esta lucha se concretiza en dos estrategias aparentemente antagónicas. René se define como un león y lucha abiertamente por transformar el sistema que lo acosa intentando modificar sus leyes; Sebastián, por el contrario, adopta la estrategia del lagarto en una inacción que tiene como objetivo reducir al absurdo la lógica progresista de su sociedad. A pesar de que ambas actitudes son distintas son necesarias para la supervivencia de dos sujetos en una ciudad que intenta incorporarlos. Ver Carolyn Wolfenzon, “La ciudad como espacio de tortura en *La carne de René* y *Pequeñas maniobras* de Virgilio Piñera”, en *Estudios Cubanos*, Vol. 37, 2006, pp. 56-72.

¹⁷⁵ Desde la perspectiva de Gabriela Ibieta, en el texto de Piñera el doble de René representa los valores de la sociedad, y es creado por ella, mientras que el yo ha sido sistemáticamente aniquilado: la progresiva multiplicidad de los dobles ha logrado borrar la identidad de René. Ver Gabriela Ibieta, “Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera”, en *Revista Iberoamericana*, St. Joseph’s University, Vol. LVI, Núm. 152, julio-diciembre 1990, pp. 975-991.

que nos interesa es que san Sebastián representa exactamente lo que Ramón, la escuela y la Causa persiguen respecto del cuerpo de René. El sufrimiento gozoso”¹⁷⁶.

La serenidad que muestra san Sebastián en la imagen responde al distanciamiento de Kayser como una de las principales características de lo grotesco en la modernidad, en que se vislumbran imágenes con “desinterés frío”, que irrumpen en nuestro mundo y lo ponen fuera de quicio¹⁷⁷. Así, el martirio de san Sebastián inquieta a René porque las flechas le indican su destino, un futuro ineludible en el que aprenderá a disfrutar del dolor, y que será un masoquista como Cristo, como san Sebastián, como su abuelo -la Criba Humana- y como Ramón -el Ángel Exterminador.

La figura de Cristo y de san Sebastián¹⁷⁸, ambos con la cara de René, se presentan como dobles del personaje principal y como la degradación de lo místico a un plano terrenal, humano, y hasta sexual, por el masoquismo que demuestran en sus expresiones faciales y en sus acciones: los dobles determinan el futuro de René y también limitan su movimiento.

Finalmente, tanto René crucificado como René-san Sebastián, aunque son imágenes erotizadas, son prolepsis del destino del joven en un campo de batalla que no se reduce sólo a la escuela o a la oficina de su padre, sino a cualquier

¹⁷⁶ Ana Eichenbronner, “Cuerpo y escritura en *La carne de René de Virgilio Piñera*”, [en línea: blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/files/2010/02/ana-eichenbronner.pdf], Universidad de Buenos Aires, (Fecha de consulta: 15 de enero de 2014).

¹⁷⁷ Kayser, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁸De acuerdo con Vicente Cervera, “las alusiones míticas en *La carne de René* son modulaciones modernas utilizadas para configurar esas diversas formas del infierno, que evidencian las actitudes de no resignación de individuos en un espacio amenazante, hostil”. Ver Cervera, *op. cit.*, pp. 47 y ss.

espacio que llegue a habitar, pues la violencia, el caos, la inestabilidad se desarrollan en cualquier parte. Ramón le explica a René:

Si ordené pintar el cuadro fue con el único objeto de hacerte comprender plásticamente tu destino. -Pero soy yo mismo quien se tortura, padre. -En efecto, eres tú quien se tortura. Es una manera de invitar a los otros a que lo hagan. ¿Quién, en medio de tantas flechas, resistiría la tentación de clavarte una más? Por ejemplo, yo. Y rápido como el rayo le clavó una aguja en el brazo [...] -He ahí tu regalo de cumpleaños (p. 35).

No sólo el aspecto físico de René lo vuelve vulnerable ante los demás, sino también sus acciones y su actitud respecto a la carne. Uno de los primeros acercamientos que el lector tiene con René es en la carnicería, 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!*” (p. 10, el subrayado es mío).

A diferencia de Ramón y Dalia, a René le causa horror cualquier choque con la carne, ya sea desmembrada, coagulada o lastimada -todo lo que implique carne lacerada-; mientras que fascina a los demás personajes porque es el encuentro con la carne después de un periodo de inanición.

René, que casi roza con su cara un cuarto de buey suspendido de un garfio, exhibe una palidez espantosa. Le horroriza cuanto sea carne descuartizada y palpitante. Un cadáver no le causa mayor impresión, pero la vista de una res muerta le provoca arqueadas, después vómitos y termina por echarlo en la cama días enteros (p. 10).

René también siente pavor por la carne humana lacerada, por lo que rompe con la voluntad familiar de herir el cuerpo en beneficio del dolor en silencio; en este sentido, es el personaje que responde a la ruptura moderna, porque con su actitud transgrede el sistema, las costumbres tan arraigadas en la familia y el gusto por el dolor callado que su padre insiste en enseñarle e imponerle.

La devoción por las llagas que Ramón se hace en el cuerpo es parte del proceso de adaptación-aprendizaje de René: la finalidad es trucidarla, lastimarla, llevarla a su punto máximo, a su mayúsculo efecto grotesco. Las llagas de Ramón también pueden entenderse desde la concepción de la carne en el catolicismo, pues la carne es apreciable cuando más torturada está y, entonces, cada llaga implica templanza y expiación. Ramón afirma:

-Mira, tu cuerpo, el mío, el de tu madre, están hechos de carne. Esto es muy importante, y por olvidarlo con frecuencia, muchos caen víctima del cuchillo. *Sabes que practico el culto a la carne, no el de la atlética e intacta, sino el de la trucidada.* Eso sí, viva y palpitante como esta llaga. O como esta. -Y se arremangó el pantalón. Mira, qué llaga, del tamaño de un puño. Es reciente. Aun después de curarla, la piel se mostrará traslúcida y violácea. O si lo prefieres puedo mostrarte mi primera herida, una herida que tiene cuarenta años y, sin embargo, persiste en mantener la cicatriz (p. 20, el subrayado es mío).

De acuerdo con Vicente Cervera, René muestra una actitud de resistencia férrea, pertinaz e irreductible: una aversión casi patológica a lo carnal y físico; debido a que su conducta revela un comportamiento de timbre ético resultado de la peculiaridad del individuo frente al mundo caótico donde reside¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Ver *Idem*.

Coincido con el autor en que René no sólo es un individuo escindido ontológicamente, sino también moralmente, ya que no puede desasirse de la carne y ser feliz en su espacio, un espacio abrumador en el que “la ausencia de cualquier vinculación ontología con lo intangible convoca un territorio verdaderamente infernal, donde la fe, la alegría y los deseos son postergados por el peso abrumador de la necesidad fáctica y concreta”¹⁸⁰.

Aunque René se resiste, debe continuar con las llagas porque no puede romper el culto a la carne: si bien intenta ser un personaje moderno por las trasgresiones de la tradición que desea realizar, en el fondo es un joven temeroso, soñador, que, finalmente, continuará con la herencia grotesca y ambivalente de su abuelo y de su padre, quienes se muestran deformes, fragmentados, lesionados, dolorosos y, a la vez, excitados:

-Mi padre, muerto dos años antes de tu nacimiento, marchó a la tumba acompañado de más de doscientas heridas. Sin duda se había formado en la gran escuela¹⁸¹. Yo mismo, yo, que tanto horror te inspiro, que te parezco un monstruo de deformidad, no podría compararme ni remotamente con tu abuelo. Él tenía una llaga que, empezando en la tetilla derecha, recorría la espalda y venía a finalizar en la misma tetilla. Y dicha llaga, al lado de la cual la mía es tan sólo una picadura de mosquito, se mantuvo, abierta y supurante¹⁸², hasta el último día de su vida. Tu abuelo, camarada de camaradas, resistió victoriosamente veinticinco agujas en las uñas (p. 22).

¹⁸⁰ *Idem*.

¹⁸¹ La escuela a la que se refiere Ramón puede ser la escuela de Mármolo por la formación del servicio del dolor en silencio o la escuela de la vida en la que la batalla por la carne enseña al individuo a soportar cualquier tipo de dolor.

¹⁸² De acuerdo con Patxy Lanceros, el héroe moderno está consciente de la fisura ontológica, pues la herida abierta es una condición de la modernidad. La teórica afirma: “el postulado trágico: ‘(el) todo está (*ab initio*) fracturado’. La convicción al respecto de una fisura (*Spaltung*) radical, de una ruptura, que se tematiza como ausencia o abismo, entraña la necesidad de buscar formas de implicación que reconstruyan (siquiera de forma efímera o tenue) la totalidad escindida”. Ver Lanceros, *op. cit.*, pp. 43 y ss.

Ramón y su padre, llamado por sus camaradas “la Criba Humana” por la enorme cantidad de llagas que tenía en el cuerpo, son individuos grotescos, inquietantes, deformes, quienes, de acuerdo con los teóricos de lo grotesco mencionados en el capítulo anterior, transgreden, afectan y violentan, porque rompen las normas clásicas artísticas, que los transforma de seres humanos a monstruos, en seres inacabados compuestos solamente de carne, de materia. De acuerdo con Jorge Brioso, tanto Ramón como su padre muestran “el cuerpo deforme, monstruoso, exhibiendo sus entrañas, dejándolas ver morir, podrirse. La carne más allá del umbral del cuerpo y el cadáver, en una zona donde la vida y la muerte, el adentro y el afuera se confunden. El cuerpo en carne viva”¹⁸³.

Las llagas, que a Ramón le producen placer por el dolor infligido en su cuerpo, a René lo violentan, lo hacen gritar “-Por favor, papá, me dan ganas de vomitar” (p. 19); pues aunque su naturaleza lo destina al culto al dolor en silencio, su “carne flaca”, el no entender el sistema carnal-social, lo hace elegir el cuerpo intacto, el cuerpo como forma y el pensamiento como contenido, como razón de ser; lo que, de acuerdo con Ramón, “no sirve para nada”:

Si no lo quieres vulnerado, ¿a qué lo destinás? [...] Si tu cuerpo no tiene una llaga como la mía, ¿de qué te serviría? Si tu vientre está libre de costurones, ¿para qué lo quieres? [...] Si tus piernas no tienen mil y una heridas, ¿a qué uso placentero las reservas? Dime, *héroe romántico*¹⁸⁴ -y lo zarandeó violentamente-, *joven lunar de mirada soñadora*, ¿qué piensas? Cuerpo intacto, morbideces, turgencias... Dime,

¹⁸³ Brioso, *op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁴ De acuerdo con Argullol, el “rasgo principal y punto de partida del *Yo heroico* romántico es su apercibimiento profundo de la condición mortal del hombre: el insuperado sentimiento de muerte; más allá de toda esperanza, preside el clima de cualquier obra romántica. Belleza, amor, vida, sueño, arte... nunca dejan de estar acompañados por este sentimiento que, más que de ‘muerte física’, es de imposibilidad de inmortalidad, de ‘no poder amar y vivir como un Dios”. Ver Rafael Argullol, *El héroe y el Único, El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 240 y ss.

hijo, tu padre te pregunta: ¿no amas la carne descuartizada? (pp. 21-22, el subrayado es mío).

El don de pensamiento que posee René lo ayuda a no resistir, como a Ramón y los demás personajes de la ciudad que pensaban que “a su tiempo se madura [se acostumbra] la carne” (p. 21), sino a actuar, a no dejarse “marcar” como res, a no destinar su carne al dolor. Mármolo asegura que René es diferente porque posee una conciencia crítica de su tiempo:

[...] su carne no es del todo carne; *tiene dentro el demonio del pensamiento [...] Es una carne que se permite pensar sobre sí misma, a diferencia de las otras que se encuentran en la escuela.* He ahí el nudo gordiano. Si alguien cortara este nudo, quedaría roto el hechizo. Ramón, *su hijo está hechizado por el pensamiento. En él descansa su obstinación* (p. 187, el subrayado es mío).

René es un personaje ambiguo, pues al estar rodeado de grotesco moderno, en él se conjuga la contradicción: por un lado es el joven moderno que rompe con la tradición familiar y social de autolacerarse porque es autorreflexivo; mientras que, por otro lado, es un personaje romántico que sueña con un mundo ideal en el que desaparezca la violencia, el caos y la carne, ahí radica la oposición entre padre e hijo, ya que Ramón se deja guiar por el instinto carnal; mientras que René responde al pensamiento para el orden social.

En la novela el personaje que se opone a René es Roger, el neófito que, tras una negación absoluta a la carne trucidada, se convierte en un autómeta que entrega placenteramente su cuerpo al servicio del dolor y al masoquismo que la Causa exige. Este alumno ejemplar de la escuela de Mármolo es descrito por éste como un personaje animalizado: “-Roger se negaba, como un toro de raza, a ser sacrificado. Y actualmente es el campeón del curso superior y se graduará con las

calificaciones más altas. Y hay que ver cómo se ríe de aquel acceso de rebeldía en el momento de su ingreso” (p. 59).

Para Mármolo, el caso Roger fue más sencillo que “el caso René”, porque éste posee un gran espíritu de contradicción; por tal motivo, afirma que:

No por puro azar René era el hijo de Ramón, un revolucionario en toda la línea. A despecho de que René poseyera innegables facultades para el servicio del dolor (y, sin duda, de haberlo querido habría dejado chiquito a su padre en el oficio), esta condición de revolucionario primaba en él por encima de sus otras facultades y aptitudes (p. 90).

En oposición a la carne exquisita de Roger, aparece el personaje que desafía a la Causa por su aspecto físico incoherente con el ideal del Partido: el “Descarnado”, un sujeto grotesco que desea la carne “tierna y jugosa” de René, porque él sólo posee huesos y así no le sirve a los emisarios de la carne: “-Como de todo y en cualquier momento. No puedo dejar de comer. Tarde o temprano estos huesos estarán rellenos de carne -dijo al mismo tiempo que se llevaba a la boca otro pedazo de papel” (p. 216).

Los huesos del descarnado son una provocación a la Causa, provocación que René ve como salida de sus problemas carnales: dejar de comer para quedar en puros huesos y, así, sin carne, no habrá nada que entregar al servicio del dolor ni sufrimiento alguno; sin embargo, “él no tenía escapatoria, y menos la suerte del Descarnado [...] por el contrario, la suya [su carne] medraba cada día, y cada día que pasaba más y más se convencía de su carnalidad, de su absoluta impotencia para dejar de ser carne” (p. 220).

Tanto Roger como el Descarnado -pareja grotesca- son opuestos físicamente pero aliados en el ideal carnal, mueven el piso firme de René, pues uno le ofrece el

camino pro carne y el otro la posibilidad de deslindarse de su destino: René, ante el mundo transformado que contempla, se desvanece y, como sujeto moderno, no tiene una identidad definida o estable; conflicto que se acentúa cuando mueren sus padres en un atentado.

Por un lado, con la muerte de Alicia y Ramón, René se sabe libre de la batalla pro carne y se produce un cambio en él que se estructura en un antes y después de la marca en el trasero: pasa de ser el neófito-perro en la escuela de Mármolo a un ciudadano (marcado) que busca independizarse y ser dueño de su propia persona.

El objetivo del René independiente es construir un plan de vida, aun a costa de lo que su padre deseaba: buscar un empleo y estudiar de noche para ser útil a la sociedad y formarse como profesionista, lejos del servicio a la carne. El narrador dice:

[René] tenía aspecto de persona satisfecha; no era el René que hacía pocos meses se encaminaba para ser marcado en el trasero. Después del episodio, Ramón lo había dejado tranquilo y no volvió a recordar el “servicio del dolor”. Sin duda aguardaba una nueva ocasión. Su padre tenía un propósito con él. Aunque por el momento todo estuviera en calma, *su trasero marcado le advertía que ya no era como el resto del mundo* (p. 129, el subrayado es mío).

La muerte de Alicia no es tan indiferente para René, como la de su padre¹⁸⁵; sino que le produce un enorme dolor y angustia, pues aunque su madre no evitaba las lecciones carnales que Ramón le enseñaba, y vivía bajo la égida del dolor en silencio, cuando podía le hacía sentir el calor de madre y lo defendía de las durezas de su padre. En su muerte, René se consuela porque “[la muerte de su madre] era

¹⁸⁵ A partir de la muerte de Ramón, René inconscientemente se vuelve adorador de la carne, y la primera manifestación de ello es sentir indiferencia ante la muerte de su padre, como los demás personajes de la ciudad que contemplan los asesinatos como parte del espectáculo de la vida.

la mejor solución: de haber sobrevivido a sus heridas hubiera llevado una vida horrible porque a consecuencia del atentado habían tenido que amputarle las piernas” (p. 166).

Alicia constantemente se convierte en “Máter Dolorosa”, en María¹⁸⁶, quien contempla con dolor el sufrimiento de su hijo, y no puede hacer algo para evitarlo porque ese es su destino; como en la ceremonia de iniciación cuando Mármolo se dispone a marcar a René:

Mármolo [...] gritaba tres veces el nombre de René [...] Todas las madres miraron a Alicia. ¿Por qué no arengaba a su pimpollito? Por supuesto, no eran ellas las llamadas a hacerlo, pero muy bien podrían unir sus voces si Alicia se decidía a dar ánimos a René: había adoptado la pose de Máter Dolorosa (p. 126).

Por su parte, la muerte de Ramón *parece* indicar libertad y estabilidad en el mundo de René. La nueva vida que el joven planea como posible fuga de la carne consiste en ocho horas de trabajo diarias y noches de estudio de taquigrafía y mecanografía; ser un ciudadano moderno que trabaja para obtener dinero:

Tomó sitio en la cola y aguardó pacientemente su turno para cobrar. Delante había más de cien empleados, pero no se impacientó. Se acordó de la cola en la carnicería. En tanto que allí aguardaba, con la muerte en el alma, por unas libras de carne, en ésta, lleno de satisfacción, recogería el fruto de su primer mes de trabajo, traducido en dinero constante y sonante. Además, estaba en la cola por su libérrima voluntad y no por mandato de nadie [...] pertenecía al mundo de los que trabajan y se labran un porvenir, habiendo roto por completo con carnicerías y carniceros (p. 165).

Sin embargo, con la muerte de Ramón, paradójicamente René se transforma en él e inicia el verdadero conocimiento de su cuerpo para una auténtica identificación

¹⁸⁶ Con Alicia, como María, se reafirma la alegoría mítico-religiosa que propone la novela al establecer la analogía Cristo-René.

con su padre; esta reciprocidad surge por dos factores importantes en la novela: los mensajes *post mortem* de Ramón y la presencia de Martín García, medios con los que Ramón tortura a su hijo para que asuma el poder de la Causa: el primer mensaje decía, “Espero que tu carne tenga el final de la mía. Ramón” (p. 162), es decir: “He muerto asesinado y espero que perezcas de igual modo” (p. 163).

El mensaje de Ramón tiene como trasfondo el ideal de la muerte, pues la forma en que murió es la perfecta para los integrantes de la Causa; una muerte que llevó a su punto máximo la carne trucidada, en un “martirologio” -como lo denomina René- reflejo de la violencia moderna:

Las balas habían perforado salvajemente el tórax y el abdomen; en los brazos se veían sangrientas señales, como si su padre los hubiera lanzado para protegerse las balas. A René se le puso la carne de gallina, sintió que se desintegraba, ante la violencia ejercida a todos los niveles y en toda su magnitud. Su padre, un violento, había sido asesinado por otros violentos [...] Tendido sobre la camilla, *alcanzaba el alto y sangriento ideal de su vida. El mensaje decía que él estaba en la obligación de tener el mismo ideal* (p. 163, el subrayado es mío).

La forma de morir de Ramón es la meta suprema para cualquier integrante de la Causa, pues implica entregar la carne al dolor supremo y lacerarla¹⁸⁷ hasta su desintegración; por lo tanto, Ramón se convierte en la Criba Humana como su padre y, al final, su cuerpo es cremado porque la misión de su carne ha terminado.

Por su parte, el doble de carne y hueso de Ramón es Martín García, quien se formó en la “alta escuela” y cuya misión es morir por el jefe de la Causa:

¹⁸⁷ De acuerdo con Rogelio Castro Rocha, “la corporalidad en su obra [de Piñera] está expuesta a la mutilación, al desmembramiento, la crueldad, la autofagia, la deformación acorde con el entorno del microcosmos ficcional: a veces caracterizado por el absurdo y el humor negro”. Ver Rocha, *op. cit.*, p. 82.

Físicamente era Ramón, desde la punta de la cabeza hasta los dedos de los pies; la voz era su misma voz, y sus movimientos los de su padre. Pero moralmente no era Ramón. Él nunca se emborrachaba ni dejaba abierta la puerta de su casa, ni muchísimo menos la de la “oficina” (p. 153).

Con la muerte de Ramón se termina el trabajo de Martín y, mucho más importante aún, inconscientemente René reconoce su destino y la carrera que ejercerá en el culto por la carne lacerada, ya que se enoja cuando Martín le dice que no es de la misma carne que su padre: “-Soy René, el hijo de Ramón. Hijo de la carne de Ramón, aunque usted afirme lo contrario” (p. 153).

Los dobles de carne, según el narrador, son como actores de cine que arriesgan su vida por el bienestar del actor principal quien, por lo general, es un honorable miembro de La Causa y del Partido; en este sentido, Martín afirma:

-Yo no soy Ramón [...] -Espero entonces la *metamorfosis* -replicó René [...] Oiga bien esto: *hace treinta años que soy el doble de su padre. A cada palabra que dejaba escapar veía deshecho su prestigio dentro del Partido [...] Haber escapado en la vida de tantos peligros y caer al final en las redes de un muchacho. No tenía ningún documento de identidad que confirmara la revelación. Una copia del de Ramón era el único que poseía. ¿Confiarle a René su verdadero nombre? ¿Para qué? Si lo habían llamado Ramón durante treinta años, qué podía ya hacer con su verdadero nombre* (p. 157, las negritas son mías).

El doble de Ramón y la reproducción infinita de los dobles de René manifiesta la pérdida de identidad del individuo, el desdoblamiento y la repetición, cuya finalidad es crear un René apto para el dolor en silencio: un René que se configurará de pedacitos de los dobles, reflejo del sujeto moderno que se constituye como un *collage* por los diferentes elementos de la realidad que lo rodean y lo componen.

En este sentido, René no sólo está desdoblado plásticamente (en Cristo y san Sebastián), sino también físicamente en “el Otro”, el personaje que el Partido selecciona como su doble para protegerlo de cualquier atentado, como Martín García con Ramón: este doble “tenía vida real, era de carne” (p. 194), y acepta el trabajo de doble de René para obtener un puesto y ganar dinero:

Me aburría en el barrio. Mi hermano, con veinte años, no tenía ni para comprar cigarros. ¿Mujeres? Ni hablar. A veces me pasaba tres meses reuniendo un peso para ir a la cama con una puta. Encontré empleo en una fábrica para curtir cueros. Los ácidos me arruinaban las manos. Como me desagradan los trabajos rudos, solté al mes. Estaba en las últimas, cuando un día conocí a un señor [...] *Me ofreció trabajo como doble [...] Afirmó que yo me parecía muchísimo a una conocida estrella de cine, a la que hacía falta un doble para escenas de peligro* (p. 196, el subrayado es mío).

En esta nueva analogía realidad-ficción, René se convierte en una importante estrella de cine incapaz de realizar escenas peligrosas para no arriesgar su vida, trabajo que hace el doble como una misión. Él es contratado por un viejito que lo dirige en las escenas, quien en realidad es un emisario de la carne. Así, practica la “escena” del asesinato de un anciano:

Estaba un tipo amarrado, otro viejito, pero viejito de verdad, con barba y chiva. El viejito de la casa me puso una pistola en las manos y me dijo que la escena consistía en que yo, haciendo de doble de la estrella, debía disparar sobre el Maligno -y designó al viejito amarrado- (p. 197).

La escena se complica cuando el viejito amarrado manifiesta que no se trata de una escena de cine, sino de un asesinato, de un homicidio por la Causa. Al final, el doble aprieta el gatillo y mata de verdad al anciano: “¡Qué curioso! La pistola estaba cargada, pero no tiene importancia, lo esencial es que aprendiste tu papel” (p. 198).

Ser el doble de René no sólo consiste en parecerse a él y salvarle la vida, sino que es todo un proceso que el doble realiza para entrenarse en la batalla por la carne, lo que incluye emboscadas, tortura, violencia, asesinato y muerte, su propia muerte: “[René vio que] Dentro del ataúd reposaba su doble, vestido con el traje con que lo había conocido. Parecía que acababan de asesinarlo. El traje estaba manchado de sangre” (p. 213).

Los dobles de carne y hueso en *La carne de René* son la muestra del grotesco abstracto que se mencionó al inicio de esta investigación con Kayser y Thomson, ese que manifiesta la condición fragmentada y vacía del hombre ante el mundo contemplado. Tanto “el Otro” como Martín García son personajes que se mueven entre la realidad y la ficción del mundo moderno, entre el ser y el no ser, puesto que adoptan una identidad ajena que deben defender aun a costa de su propia vida.

El atentado se hace presente en la vida de René cuando muere su padre y él se convierte, irremediablemente, en el jefe de la Santa Causa: “Suprimido Ramón, él ocuparía su lugar como jefe supremo en la batalla por la carne, con todas las consecuencias, incluyendo el asesinato” (p. 163).

La distanciada relación entre padre e hijo se debe a una anacronía, ya que hay una escisión temporal entre ambos: mientras Ramón está ubicado en la época moderna y se rige por un sistema carnal, René vive en una época ideal que sigue

la perfección, la armonía, lo bello: es un héroe romántico, un “joven lunar de mirada soñadora (p. 21) ¹⁸⁸”.

Desde esta perspectiva, René es afín a Dalia de Pérez, otro personaje que desea cultivar la carne pero como materia de goce, de placer sexual, y quien se opone a Ramón porque manifiesta un gusto especial por la sensualidad corporal y un enorme rechazo por la carne lacerada, incluso se escandaliza ante tales imágenes:

[Dalia afirma] la carne de René no está hecha para el dolor [...] -Lo mismo pienso yo -dijo Ramón-. Tanto es así que por eso lo mando a la carnicería. Dígame, señora Pérez, ¿no es un placer contemplar esa carne descuartizada? Ahora la que estuvo a punto de desmayarse fue Dalia. -¡Cómo! ¡Qué está diciendo, Dios mío! ¡La carne descuartizada! ¡El potro del tormento! No, no, aleje de mi vista esa visión infernal, y también aléjela de su hijo. Mire su cuerpo, tiembla como la hoja en el árbol. Es un cuerpo hecho para el placer. Hágale la vida agradable al cuerpo de su hijo (p. 24).

Para Dalia, René tiene mucho que aprender sexualmente, y usa el “álbum” como libro de texto para enseñarle la composición del cuerpo humano: “El libro sin embargo era un álbum de anatomía. En la carátula decía con grandes letras: EL CUERPO HUMANO” (p. 44); este recurso es el único en la novela que sigue el camino del placer; los otros, la escuela, la asistencia a carnicerías y a mataderos, sólo están vinculados al dolor.

Esta sensual mujer usa el manual de anatomía para erotizar y excitar a René a partir de imágenes de cuerpos desnudos: “la figura representaba a un hombre

¹⁸⁸ Según Argullol, el héroe romántico “rechaza la relatividad de los valores que el mundo de su tiempo le ofrece, ninguno de sus actos debe estar guiado por el absurdo y la gratitud”. Ver Argullo, *op. cit.*, pp. 269 y ss.

joven enteramente desnudo, en la clásica postura de los manuales de anatomía. René experimentó una sensación de frío: le pareció que la figura tiritaba” (p. 44).

Dalia, que mantiene un gusto carnal diferente del de Mármolo y sus seguidores, coincide con ellos en el propósito de “seducir la carne de René” mediante besos, caricias y alcohol, no para ablandar la carne, como intenta Cochón, sino para endurecerla y que René adquiriera el cuerpo musculoso y vigoroso del hombre del álbum:

Alcohol, se dijo Dalia. Alcohol para que esta carne se endurezca, y endurecida, funcione. Cogió la botella y llenó la copa de René. Esta vez él se tomó el coñac hasta el fondo. Qué cosa singular: la señora Pérez brindaba coñac para endurecerlo, y con él lo habían frotado en la escuela para ablandarlo. Según el caso, la carne se relajaba o se endurecía (p. 142).

René no acepta la ceremonia de iniciación al servicio del dolor con Cochón, pero sí la que le ofrece Dalia con fines sexuales y que, en muchos aspectos, le recuerda a Cochón:

Dalia, como sumando sus empeños a los del alcohol, le apretaba las caderas con las piernas, y sus brazos se enroscaban alrededor de su cuello, y su boca se pegaba contra la suya. Cuando vio salir la lengua de Dalia dispuesta a lamerlo, o al menos eso creyó al evocar la escena de las lenguas lamedoras de la escuela, René estuvo a punto de levantarse del sofá. Pero en un segundo Dalia se hizo cargo de la situación. Dejar que René con sus timideces de doncella se levantara o se pusiera a gritar era perderlo todo [...] apagó la lamparilla y empezó a quitarle el pijama. René vio una mordaza, vio las frías tinieblas del aula... Después de todo, esto era casi idéntico a su primer día de clases [...] se marcharía ahora mismo de su casa. Estaba harto de escuelas y de maestros (p. 142).

Como puede apreciarse, el cuerpo de René está sometido a procesos opuestos que pretenden destinar su carne a algún servicio: con Ramón se convertirá en un san Sebastián que resistirá y gozará del dolor, las flechas, las llagas, el sufrimiento en

silencio; mientras que siguiendo el camino de Dalia será un hombre estético -como el hombre moderno que moldea su cuerpo-, erótico, cuyas flechas serán las de Cupido para el amor. René no comprende estas ideas opuestas y reacciona ante la imagen de otro hombre desnudo con los músculos en tensión, levantando una barra de hierro:

-¿Por qué no lo dibujaron con una flecha en las manos? Dalia lanzó una de sus famosas risas. -¿Una flecha...? Dios mío, no lo entiendo. -Una flecha, en vez de esa barra -dijo impetuosamente, y se levantó como un poseído. Adoptó la posición de la figura y repitió con angustia infinita: Una flecha, Dalia, una flecha. Ella sólo acertaba a reír, sintiéndose deliciosamente excitada. El preludio a lo que imaginaba como la iniciación sexual de René, la excitaba salvajemente. Así que mirándolo a los ojos le dijo: -Nadie lo contradice, queridito. Claro que una flecha. La flecha de Cupido¹⁸⁹ (p. 46).

Aunque la intención de Dalia es excitar a René con el álbum, Ramón lo modifica para sus propios fines masoquistas, mediante un san Sebastián con flechas y una santa Catalina¹⁹⁰ en el suplicio, en lugar del solo cuerpo desnudo del hombre ejercitándose y de la mujer sensual originales del álbum. Así tenemos que:

¹⁸⁹ Parece haber una correspondencia muy importante en el texto entre san Sebastián y Cupido por la presencia de las flechas; por un lado la flecha del dolor y, por el otro, la flecha del amor o del placer que está remitiendo nuevamente a la ambivalencia de la estética de lo grotesco ya planteada a lo largo del texto.

¹⁹⁰ Santa Catalina fue una mujer dotada de una gran inteligencia, que destacó por sus extensos estudios. Una noche se le apareció Cristo y decidió, en ese momento, consagrarle su vida, considerándose, desde entonces, su *prometida*. El tema del matrimonio místico es común en el Este Mediterráneo y en la espiritualidad católica. El emperador Majencio (306-312) acudió a Alejandría para presidir una fiesta pagana y ordenó a todos los súbditos hacer sacrificios a los dioses. Catalina entró en el templo pero, en lugar de sacrificar, hizo la señal de la cruz. Y dirigiéndose al emperador lo reprendió exhortándolo a conocer al verdadero Dios. Conducida a palacio, ella reiteró su negativa a hacer sacrificios pero invitó al emperador a un debate. En la prueba del debate filosófico, los sabios resultaron convertidos al cristianismo por Catalina, lo que provocó la ira del emperador, quien hizo ejecutar a los sabios, no sin proponerle antes a Catalina que se casara con uno de ellos, a lo que ella se negó rotundamente. Majencio trató de convencerla con promesas, pero al no lograrlo mandó flagelarla y encerrarla en prisión. El emperador ordenó entonces que torturaran

René luchó consigo mismo unos instantes. Apretaba la cubierta del álbum como si quisiera estrangularlo. Esperaba una desagradable sorpresa. Su padre nunca hacía nada gratuito. Por fin, se decidió y abrió el álbum. Lanzó una exclamación ahogada de horror. Los viajeros [del ferrocarril] más próximos lo miraron extrañados. Se asomó a la ventanilla para que el aire le diera de nuevo en la cara. Así se mantuvo unos minutos. Sentía que el álbum le quemaba las piernas y también el alma, pero la curiosidad fue más fuerte, y *como quien asiste a su propia ejecución, ya sin resistencia, clavó sus ojos en la primera figura* (p. 50, el subrayado es mío).

Las nuevas imágenes del álbum, imágenes deformadas, resultan grotescas por la presencia de un nuevo doble de René, el que le recuerda nuevamente a san Sebastián (Ramón utiliza el método de repetición como en la escuela):

Si el hombre aparecía en la misma posición, decenas de flechas se clavaban ahora en su carne, en tanto que la cara era la del mismo René. Las manos, descansando sobre los muslos, sostenían una flecha vuelta hacia su propio cuerpo, y esto no era todo. La figura había sido dotada de un fondo: un campo de cultivo sembrando de flechas, tan unidas que sería imposible caminar entre ellas. Automáticamente René cogió los pies. Tuvo la sensación de que no podría levantarse del asiento: las flechas le impedirían caminar por el pasillo del tren (p. 50).

Lo grotesco de las imágenes modificadas por Ramón llega a su punto máximo cuando René contempla la última escena: la castración, que implica, de acuerdo con Ramón, no sólo la tortura física, sino también moral, pues “es el talón de Aquiles de todo hombre. Grandes discusiones ha habido entre los conocedores en la

a Catalina utilizando para ello una máquina conformada por unas ruedas guarnecidas con cuchillas afiladas, para, finalmente, decapitarla. La pintura más famosa que existe es la de Caravaggio de 1598, en la que se representa a la santa recargada serenamente en la rueda de tortura, como esperando el dolor; de la misma manera que la imagen de san Sebastián, esta pintura refleja el distanciamiento de Kayser, pues la tortura a la que se hace alusión parece no inquietar a la santa. “Santa Catalina”, [en línea] <http://www.santacatalina.org.ar/quienes-somos/biografia/>, (Fecha de consulta: 25 de enero de 2015).

materia acerca de si el torturado teme más al dolor físico o al hecho moral de la castración” (p. 54).

La castración que propone Ramón en servicio de la Causa no sólo implica para René una llaga, la más dolorosa de todas las que puede imaginar, sino la pérdida de su identidad y de la virilidad que Dalia ha despertado en él.

La castración a la que René está expuesto, por ser el máximo jefe de la carne, del dolor y del poder, es simbólica, ya que al final de la novela acepta su destino y se forma una identidad de acuerdo con lo que los demás quieren de él, no con lo que él realmente desea ser: la emasculación de René no es física, sino ética porque acepta una realidad que le ha sido impuesta y abandona el don de pensamiento que siempre defendió.

Por un breve periodo de tiempo, Dalia le ofrece a René una opción carnal diferente, pero los métodos de seducción-ablandamiento son los mismos que se usan en la escuela. Como Mármolo y Cochón¹⁹¹, en su casa (que es en donde pretende dar lecciones eróticas a René, equiparable con la escuela-cárcel) también tiene el doble del joven, cuya “carne era tan rara [que] parecía cualquier cosa, menos carne” (p. 144).

El doble que Dalia tiene de René es un maniquí (elemento grotesco), no de carne porque ella no comparte los fines carnales de Mármolo, sino de plástico porque pretende satisfacer, a través del maniquí-René¹⁹², el deseo sexual por el

¹⁹¹ Cuya importancia se analiza en las siguientes páginas.

¹⁹² René es equiparable con el maniquí no sólo por el parecido físico, sino porque el joven se identifica con el cuerpo inerte que lo desdobra, ya que se sabe un hombre-masa que no se gobierna a sí mismo, sino que es manejado por el *Id* de Kayser, esa fuerza extraña que domina el mundo: el destino. Además, el maniquí es uno de los motivos grotescos más importantes, ya que implica la

muchacho: “-Es mi doble -gritó René con voz estrangulada. También usted tiene mi doble. -Pues claro que es su doble -contestó ella con desfachatez. Qué iba a hacer si no podía tenerlo a usted en carne y huesos” (p. 145).

El nuevo doble de René es grotesco por tres detalles: es un muñeco, es calvo y no tiene una oreja.

-Sólo yo sé las veces que he dormido abrazada a este muñeco -confesó de pronto. -¿Abrazada? -repitió René con extrañeza. -Abrazadísima, pidiéndole con lágrimas. Pasando mis ardientes dedos por su sedosa cabellera [...] -¡Pero si es calvo! -exclamó sorprendido. -Tiene su peluca -dijo Dalia, riendo estruendosamente [...] le falta una orejita, una orejita que yo tanto quería. No se enfade si le digo que una noche se la arranqué de un mordisco (p. 147).

El gozo sexual de Dalia llega a su punto cumbre con la presencia de “Fifo”¹⁹³ (el falo del maniquí-René que remite a la castración) que ella guarda en un “estuche de terciopelo” (p. 147) para usarlo cuando duerme con él:

Cuando [René] preguntó bruscamente a Dalia, ella tuvo un violento acceso de risa. Se representó el sexo de goma convertido en un segundo doble de René. Al mismo tiempo que reía se sentía turbada. No sabiendo cómo salir del paso, se embrolló en una confusa explicación: -Fifo es el doble de su otro yo (p. 147).

Desde la teoría de Bajtin, la oreja y el falo adquieren carácter grotesco cuando se transforman en formas de animales o de cosas, pues lo grotesco se interesa por “todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él”. En *La carne de René* la oreja de René y el falo están cosificados ya que adquieren independencia cuando son separados del resto del cuerpo del maniquí; además, estas partes están hiperbolizadas hasta la denigración de René, porque

mezcla de lo mecánico y de lo orgánico, una yuxtaposición de elementos heterogéneos presente sólo en lo grotesco de la modernidad.

¹⁹³ Ver Bajtin, *op. cit.*, pp. 285 y ss.

suplantando al resto del cuerpo y con sólo ellas dos Dalia se satisface como si fueran el todo.

El camino de Dalia y el de Ramón tienen la misma finalidad: el cuerpo, la carne, no importan los sentimientos o la piedad, sino el dolor o el placer; en este sentido, la modernidad configura una realidad frívola que se evidencia en las acciones de los personajes de *La carne de René*.

El camino que René desea seguir es el que le ofrece Dalia, “la Maja Desnuda”¹⁹⁴, en oposición al proceso de Ramón, “el moderno Midas del Dolor”¹⁹⁵; y que se manifiesta en una alucinación: “El tren descarrilaba y veía a su padre horriblemente despedazado. En cuanto a él, salía de los restos del vagón con unos simples rasguños. *Cosa singular: Dalia le tendía la mano para ayudarlo a pasar por encima del cadáver de su padre*” (p. 51, el subrayado es mío).

“La vida”, según Ramón y los demás seguidores de la carne percedera, se resumía en la batalla por la carne; mientras que “la vida” para Dalia se definía por el placer, el erotismo: qué camino tomar era el problema de René, el que le ofrecía

¹⁹⁴ *La maja desnuda* es una de las más célebres obras de Francisco de Goya y Lucientes. El cuadro es una obra de encargo pintada antes de 1800, en un periodo que estaría entre 1790 y 1800, fecha de la primera referencia documentada de esta obra. Luego formó pareja con *La maja vestida*, de entre 1802 y 1805, probablemente a requerimiento de Manuel Godoy, pues consta que formaron parte de un gabinete de su casa. En ambas pinturas se retrata de cuerpo entero a una misma hermosa mujer recostada plácidamente en un lecho y mirando directamente al observador. No se trata de un desnudo mitológico, sino de una mujer real, contemporánea a Goya, e incluso en su época se le llamó «la Gitana». Ver “La Maja desnuda” en *Galería online*, [en línea: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-maja-desnuda>], Museo del Prado, (Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2014). La correspondencia de Dalia con la Maja radica en la sensualidad y el erotismo que ambas mujeres transmiten.

¹⁹⁵ De acuerdo con la mitología griega, el Rey Midas fue un hombre que tenía el poder de convertir todo lo que tocaba en oro; en este sentido, Piñera realiza una actualización del mito y convierte a Ramón en el “moderno Midas del Dolor”, por ser un personaje ambicioso que desea convertir cuanto carne toque en materia disponible para dolor, para el sufrimiento y para la Causa.

el Ángel Exterminador o el Ángel Erotizador, ambos coexistentes en un mundo moderno insensible a cualquier manifestación sentimental.

Otro personaje insensible que se guía por la égida del dolor es Mármolo, cuyo nombre simboliza la piedra, lo fuerte, lo rígido, lo inmovible: un “tipo corpulento de una estatura fuera de lo común. Tendría unos cincuenta años. Estaba calvo como una bola de billar” (p. 56). Además, su nombre es irónico, pues aunque rinde culto a la carne, es una estatua¹⁹⁶, es de piedra, de materia inerte, insensible al dolor.

Desde la interpretación mística de la novela, Mármolo es calificado por el narrador como “el Creador”, el ser omnipresente (porque creó el método por repetición que le permite ser escuchado en todo momento) que erigió la escuela con fines sufrientes: “René se hallaba a punto de entregar su alma al Creador, lo que traducido en lenguaje de la escuela quería decir que estaba a punto de rendir su carne a Mármolo” (p. 93).

Mármolo es quien se encarga de vigilar que los neófitos lleven a cabo los métodos del sufrimiento en silencio: aunque es el director y la “máxima autoridad de la escuela”, en realidad es orientado y fuertemente influido por Cochón (palabra castellanizada y que significa “cerdo” en francés), un enano cuyo campo semántico se extiende, como en español, a la animalización de hábitos humanos como la limpieza, la ingesta de alimentos y la sexualidad.

La relación de Mármolo y Cochón, además de representar la ideología complementaria de una institución, se constituye como grotesca porque

¹⁹⁶ Desde lo grotesco de Kayser, la estatua -como los cuerpos petrificados, las marionetas, los autómatas o los muñecos- es uno de los elementos más representativos de lo grotesco, ya que en esa imagen se funde lo mecánico con lo orgánico, una inquietante mezcla heterogénea. Kayser, *op. cit.*, p. 54.

simbólicamente podrían ser el gigante y el enano del carnaval de Bajtin, por la hiperbolización de las proporciones en uno muy acentuadas y en el otro muy reducidas, ambas hasta la risa; además, los dos personajes carnalescos se relacionan con la abundancia material y corporal, recuérdese que en *La carne de René* siempre están presentes en las imágenes del banquete.

Cochón define la ideología de la novela y de los demás personajes, pues es considerado por Mármolo y por el narrador como “la joya” de la institución, ya que por sus ideas religiosas propició que la escuela fuera la más reconocida de la ciudad y “lo que hasta ese momento faltaba a la escuela fue servido a maravilla por el enano” (p. 94). Físicamente Cochón es:

Un enano regordete, al que daba aspecto de fardo un camisón de dormir. Apenas medía un metro. Su cara, aunque endurecida por los años y los excesos, era la de un niño. Su mayor ambición había sido dedicarse al servicio de Dios, pero su exigua estatura fue una barrera infranqueable entre él y la iglesia. Ninguna Orden quiso admitirlo en su seno (p. 94).

Cochón es el personaje que representa las características de lo grotesco moderno ya descritas, ya que físicamente es un enano, como un cerdo, y, de acuerdo con Bajtin, es grotesco por su alterada composición física; además, su historia y su vida son ambiguas, pues de ser adorador de Cristo y de la Iglesia católica, se convierte en el más grande transgresor, en quien se funden lo sagrado y lo profano: la venganza de Cochón contra la Iglesia, por no aceptarlo como sacerdote, consiste en develar y rebajar la imagen de Cristo a un plano terrenal -sexual y escatológico- y denigrar el amor de éste a los hombres: “Su interpretación de la Pasión, si bien menos elevada que la de los Padres de la Iglesia, era, por baja, *infinitamente*

humana. Según él, Cristo, un sufriente, hijo de sufriente y nieto de sufriente, había perecido en la cruz por la causa de la carne (p. 94, el subrayado es mío).

De acuerdo con esta cita, René es el Cristo moderno, hijo y nieto de sufrientes, que entregará su carne a la Causa; en este sentido, la transgresión de la religión está representada por Cochón, quien considera que la imagen de Cristo sufriente es una mentira pasada, pues no sufrió dolor alguno; al contrario, desde la concepción moderna de este personaje grotesco hablaríamos de un Cristo gozoso: “Cristo debía echar pedazos de dolor a los perros de su carne¹⁹⁷; la crucifixión fue su hartazgo supremo. Ergo: Cristo no murió en la cruz por amor a los hombres. Ergo: Cristo murió en la cruz por amor a su propia carne [sic]” (p. 95).

El Predicador innova en la escuela con la idea de “mirarse (imitar) en la carne de Cristo” (p. 95) y con el doble, ya mencionado *supra*, que representa una actualización de la religión católica y de Cristo en la modernidad, pues ante la inexistencia de Dios no hay pecado que redimir:

Sostenía que Cristo, tal y como venía representándose desde siglos, era una rémora en época tan ajena a la piedad como la presente. Su faz angustiada, la cabeza caída sobre el hombro, las lágrimas y el sudor de muerte resultaban ridículos a nuestro espíritu deportivo. Nuestra época se apartaba de la piedad. Si la Iglesia hubiera seguido su consejo, por ello fue excomulgado, millones de fieles inundarían sus naves para contemplar la moderna cara de Jesús (p. 95, el subrayado es mío).

Los postulados modernos de Cochón respecto a la concepción católica de la Pasión de Cristo es quizá la transgresión más grande que realiza Piñera en *La carne de*

¹⁹⁷ En esta oración es importante notar la alteración sintáctica que da pie a la ambigüedad. Debería decir, sintácticamente hablando, “Cristo debía echar pedazos de dolor de su carne a los perros”, no obstante “dolor a los perros de su carne”. Podría tratarse de un descuido autoral, editorial o decisiones premeditadas.

René, pues para la época en Cuba el sentido de lo pecaminoso no permitía lecturas como ésta, razón por la que Piñera y su literatura fueron considerados transgresores no sólo políticamente -como se verá en el capítulo tres- sino incluso subversivos con la religión, el arte y la sociedad.

En este sentido, Cochón es el personaje que mejor responde a las categorías de la modernidad ya descritas en el capítulo uno, pues fisura la religión al actualizar y develar el martirio de Cristo y el sacrificio que hizo por los hombres: es el personaje moderno que se sabe escindido y crea su propia versión sin fe y sin piedad, pues en la modernidad no hay posibilidad de que existan ambas nociones.

Por estas ideas modernas, Cochón es denominado “el Predicador” y respetado por todos los integrantes de la escuela, menos por René, quien era considerado un loco, un anormal, por no compartir la ideología del enano: “René era un anormal, o si cabe peor calificativo, un excéntrico [...] La repetición resultaba eficaz, obraba milagros, pero con un loco era letra muerta. Los locos estaban en el manicomio y no en una escuela de niños *absolutamente normales*” (p. 96, el subrayado es mío).

Como personaje sumamente grotesco, Cochón transmite esta misma naturaleza a todo cuanto está a su alrededor, lo que se percibe en las escenas descritas por el narrador. Así,

Una mañana, de esto hacía muchísimos años, Mármolo lo descubrió en un *mercado, metido en una cochiguera* [de ahí su nombre], lamentándose de su mala estrella. Trabó conversación y se quedó asombrado de *sus profundos conocimientos en materia sagrada y profana*. Mármolo decidió sobre el terreno que el enano venía de perillas a su escuela del dolor [...] Con lágrimas en los ojos, *el enano trepó por la*

imponente estatura de Mármolo y le dio un beso en la frente (p. 94, el subrayado es mío).

Lo grotesco del personaje también está presente cuando Cochón y los demás neófitos, en una batalla campal, se convierten en perros y gatos, “seres extraordinarios de carácter grotesco¹⁹⁸” para “ablandar la carne de René a lengüetazos”, similar al encuentro René-Dalia en que ella lo besa para seducirlo y endurecer su carne.

Y comenzó la batalla campal de esa noche. Como un gato que se lanza sobre un pedazo de carne, Cochón se lanzó sobre René. Apretándolo por la cintura con sus rodillas y con la cara entre sus manos, acercó tanto su boca a la de René que parecía que ambas estuvieran pegadas [...] -Ahora soy un perro. Te voy a ablandar en menos de lo que canta un gallo. Si como Cochón no he logrado ablandarte, como perro mi lengua obrará el milagro (p. 97).

La escena está hipertrofiada por el exceso de elementos grotescos: abundancia de lenguas, de alcohol, de comida y, por la presencia de muchas personas, exceso de carne desnuda con ostentosas llagas, carne endurecida y carne alcoholizada:

-Portentosa ocurrencia la suya, querido Cochón. Usted siempre genial. La carne debe estar presente en todos nuestros actos. Así es que alcohol y carne [...] Traiga carne, mucha carne. Fresca, ahumada, asada, hervida, en morcillas [...] ¡Carne contra carne! Cochón, *usted lo ha dicho: dar carne a la carne para vencerla. El camino del cielo está empedrado de carne* (p. 105, el subrayado es mío).

El uso del alcohol permite comparar la carne de René con la carne de res: René=Res, pues esta sustancia se utiliza como ablandador en la cocina en el

¹⁹⁸ Así denomina Bajtin a los hombres que muestran deformidades físicas tendiendo a lo monstruoso o anormal.

proceso de licuefacción; la equivalencia René-Res es dada por Mármolo, cuando Pedro llega con un asado:

-¡El Predicado! -gritó alegremente Mármolo a la vista del asado. -¿El Predicado...? -preguntó Cochón. -¿No es el predicado lo que se dice del sujeto? Si yo digo: el hombre está hecho de su carne, el predicado del sujeto "hombre" es su carne. -Mármolo, no se confunda. René está hecho de carne humana, y lo que acaba de entrar es carne de res. -Pura casuística, Cochón. *Al final, todo es carne y nada más que carne* (p. 107, el subrayado es mío).

La desesperación de los neófitos y los directivos por no poder ablandar la carne joven, termina con la denigración simbólica -escatológica- de René y de la religión por la ruptura del doble, del René en crucifixión:

Uno de los lamedores, borracho perdido, se obstinaba en ablandar la pierna derecha del doble. Y como hubiera podido pasar su vida lamiéndola sin lograr que se ablandara, *en un acceso de furor la pateó y la hizo saltar en pedazos*. Ésta pareció ser la señal para el *descuartizamiento del maniquí*. *El resto de los lamedores la emprendió con las restantes partes del cuerpo. En unos minutos la figura se deshizo en un montón de yeso coloreado. Entonces los muchachos orinaron sobre ellos*¹⁹⁹ (p. 108, el subrayado es mío).

Nótese que Cochón es un personaje ambivalente en quien la teoría de lo grotesco moderno encuentra su mayor referente en *La carne de René*, ya que por un lado es un personaje deforme física y moralmente y, por el otro, sus ideas modernas,

¹⁹⁹ De acuerdo con Bajtin, arrojar excrementos o rociar con orina son actos degradantes tradicionales, conocidos no sólo por el realismo grotesco, sino también por la Antigüedad. En la base de esta actitud y en las expresiones verbales correspondientes, existe una degradación topográfica literal, es decir un acercamiento a lo inferior corporal, a la zona genital. Esta degradación es sinónimo de destrucción y sepultura para el que recibe el insulto. Pero todas las actitudes y expresiones degradantes de esta clase son ambivalentes. La tumba que cavan es una tumba corporal. Y lo inferior corporal, la zona de los órganos genitales, es lo inferior que fecunda y da a luz. Esta es la razón por la que las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con el nacimiento, la fecundidad, la revocación y el bienestar. Ver Bajtin, *op. cit.*, pp. 134 y ss.

transgresoras y novedosas responden a la ruptura de la época con la religión, por la escisión del hombre con Dios.

Las características de lo grotesco moderno que se aprecian en Cochón, también se presentan en Bola de carne, un personaje sumamente extravagante y feo²⁰⁰, grotesco e inquietante que violenta al lector tanto por su físico como por su nombre y sus acciones. Este sujeto es, desde Kayser, grotesco por “el pronunciado desequilibrio de sus proporciones”²⁰¹.

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 dólares²⁰², 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 (p. 184).

Este “engendro humano” (p. 184), como lo denomina el narrador, es un personaje ambiguo, ya que por un lado quienes lo entregaron lo hicieron por molestar al rey de la carne, “jugarle una mala broma”; y, por el otro lado, Bola se convierte en el nuevo rey que continuará con el poder: “[el rey de la carne] envió a la prensa una extensa nota que anunciaba el nacimiento de un hijo y que por fin su imperio tenía asegurado un heredero” (p. 184).

²⁰⁰ Desde los teóricos de lo grotesco ya mencionados, en un inicio, lo grotesco fue considerado como la “estética de lo feo” por la representación de imágenes monstruosas, deformes, extravagantes y exageradas que indicaban la degeneración del buen gusto.

²⁰¹ Kayser, *op., cit.*, p. 58.

²⁰² Recuérdese que el espacio habitado por los personajes es Estados Unidos, presentado como un espacio hipertrofiado; esto tal vez por la concepción latinoamericana que lo ve como un monstruo grotesco.

Por su aspecto físico deforme (grotesco), Bola de carne realiza un culto a la carne imperfecta, inarmónica, ya 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” (p. 185); igual que Ramón, Bola es equiparable a un monstruo, pero no por la presencia de múltiples heridas, sino por ser un pedazo de carne palpitante.

De la misma madera que Cochón, Bola de carne es un “ser humano extravagante” por la falta de proporciones, la carencia de medida y la ambivalencia de su persona. De acuerdo con Bajtin, en el realismo grotesco:

Lo que nos interesa ante todo es la pintura de los seres humanos extraordinarios, todos de carácter grotesco. Algunas de estas criaturas son mitad-hombres mitad-bestias, como, por ejemplo, el hipópodo, cuyos pies están calzados con zuecos, las sirenas, los cinocéfalos, que ladran en vez de hablar, los sátiros, los centauros, etc. Constituyen, de hecho, una verdadera galería de imágenes del cuerpo *híbrido*. Y naturalmente gigantes [Mármolo], enanos [Cochón] y pigmeos, personajes dotados de diversas anomalías físicas: seres de una sola pierna, o sin cabeza, con el rostro en el pecho, un ojo único en la frente, los ojos sobre los hombros, sobre las espaldas, otros con seis brazos o que comen por la nariz, etc. Todo ello constituye las *fantasías anatómicas* de un grotesco desenfrenado que gozaban de inmenso favor en la Edad Media²⁰³.

De la misma manera que Cochón, Bola de carne está rodeado de exagerados elementos grotescos, como el estilo de su casa con fastuosas fotografías de sí mismo posando, como un Adonis, y una habitación que define su condición de ser carnal:

Una vasta cámara de forma octagonal totalmente tapizada en brillante raso rojo. Casi cubriendo su superficie se veía un colchón forrado en terciopelo negro. No

²⁰³ Ver Bajtin, *op. cit.*, p. 311.

había mueble alguno. Una columna de un metro de altura al fondo estaba rematada por una especie de gran bandeja. Cómodamente instalado en ella se hallaba Bola de carne (p. 184).

Paradójicamente, aunque deforme, Bola es un ser narcisista completamente diferente de Ramón, ya que no prefiere la carne lacerada o trucidada, sino perfecta, armónica, bella, en contraste con lo que él es; por tanto, la contemplación de este tipo de carne, sobre todo las piernas y los brazos, lo excita y lo rejuvenece, como si fuera su medicina ante el dolor de no poder tener lo que los demás presumen:

[Bola] tenía los ojos arrasados en lágrimas. -Estoy muy, muy emocionado [...] No puedes imaginarte nada parecido. Lo tengo en la habitación de al lado reponiéndose de la sesión. Te juro que me ha rejuvenecido veinte años [...] Bola se agitó con tanto ímpetu, que si el criado no anda presto habría caído sobre el colchón [...] posee los brazos y las piernas más perfectos de este mundo (p. 185).

La relación de Bola con “el Príncipe”, así bautiza al joven que tiene en la habitación, parece no sólo ser contemplativa, sino hasta erótica, pues goza verlo desnudo y tocar su cuerpo: Bola es como Dalía por el deseo de una carne perfecta, ella desea a René y él a El Príncipe.

Lo grotesco de esta relación ambigua -que contrasta la deformidad y la perfección: mezcla de incompatibles-, sucede en un extravagante ceremonial circense que René contempla profundamente impactado:

[El Príncipe] dio un perfecto salto de labrel, cayó en el colchón junto a Bola, lo cogió por la cabeza y por las nalgas y empezó a empujarlo lentamente. Pronto se oyeron los primero compases de un vals. Y a medida que la música se hizo más impetuosa, Príncipe imprimía mayor velocidad a Bola que gritaba, lloraba, reía y daba grandes voces animándolo en su labor. Con velocidad pasmosa, sin salir de los límites del colchón, gracias a la habilidad de Príncipe, el que a su vez, para animarse, gritaba como un condenado y soltaba palabras soeces. Bola recorría el colchón (p. 187).

Este espectáculo es completamente grotesco por el efecto ambiguo que provoca en René, por un lado repugnancia -porque El Príncipe es casi un desdoblamiento de él- y, por el otro, sorpresa y risa por el absurdo de la escena: por la ambivalencia, el mundo le parece a René “la fusión de un todo turbulento”²⁰⁴, como un sueño o, mejor dicho, un delirio.

Bola de carne es deforme física y moralmente por sus actitudes respecto al Príncipe, pues no sólo desea tenerlo, en contacto perpetuo; sino poseerlo, ser él: se estaría hablando también de una relación homoerótica propia de lo grotesco por antinatural y novedosa por su textualización.

En cada personaje de *La carne de René* lo grotesco se manifiesta ya sea física o éticamente, siendo el plano ético el que permite la conexión de lo grotesco con la modernidad, ya que el individuo está angustiado por el mundo que contempla y por la conexión que entabla con los otros.

Así, la ciudad que habita René es el foco del caos y el centro de la grotesca relación amor-odio que entablan los individuos: están quienes se han ajustado al sistema y quienes se resisten a él, pero que poco a poco se hacen conscientes de la presencia de la carne en sus vidas; tal es el caso de René, quien al final de la novela acepta su destino carnal, puesto que se cuerpo, su carne, “marcha”:

[René] llegó a la Sede de la Carne Acosada. El viejito lo estaba esperando. Con cierto asomo de irritación en la voz, manifestó que hacía horas que lo estaban esperando para verificar debidamente su peso exacto. En el informe mensual faltaba ese dato. René vio entonces una báscula reluciente. El viejito se acercó y empezó a desnudarlo. *René no opuso resistencia. Todo estaba consumado.* La aguja de la báscula señaló su peso. El viejito miró, anotó, movió la cabeza satisfecho. -*Marcha.*

²⁰⁴ Kayser, *op.*, *cit.*, p. 98.

-¿Qué? -preguntó René. -Su carne marcha. Ha aumentado dos libras y media (p. 226).

Al final, René se resigna a formar parte del sistema moderno porque está determinado a ser el dirigente de la Causa que entregará su cuerpo a los fines que ésta pretende; por lo tanto, no hay reconstrucción positiva en el mundo de la novela –ni liberación como lo propone Bajtin en el carnaval-, puesto que el caos que se plantea desde el inicio se convierte en un caos más denigrante en el que termina inserto René, a pesar de la oposición que constantemente muestra:

Finalmente [René] se resigna. La cacería ha dejado impresas marcas sobre su cuerpo: “su trasero marcado le advertía que ya no era como el resto del mundo”. Se asume carne de sacrificio y se entrega. Él mismo se encamina a la Sede de la Carne Acosada y pasivamente, permite que lo desnuden y lo pesen, como a una res”²⁰⁵.

El reflejo en el espejo que René tiene de sí mismo antes de considerarse carne doliente implica la toma de consciencia del personaje respecto a su origen y destino, que lo lleva a la nada y a la soledad; tal como sucede con el sujeto moderno que ya se ha planteado, quien se muestra desorientado en el mundo, fragmentado, vacío, resignado.

Por un instante, René contempló a Dalia y se alejó después. *Clamó al cielo por un socorro salvador*, y el cielo permaneció destellante. Su comba no se abrió para dar paso al *milagro*. Entonces, recurrió a sí mismo. *Contempló su cuerpo en el espejo de una tienda, en la vana esperanza de ofrecérselo a Dalia. Sólo carne de tortura halló su mirada implorante* (p. 226, el subrayado es mío).

René, como personaje moderno, se adapta al entorno porque es un deber familiar que le han heredado su abuelo y su padre; este personaje acepta su condición

²⁰⁵ Eichenbrooner, *op. cit.*

carnal porque sabe que no puede eludir la realidad que le ha tocado vivir en una ciudad portuaria de Estados Unidos.

La carne de René conjuga dos niveles de análisis para su interpretación, el mítico-religioso que muestra la riqueza textual de una novela que por mucho tiempo se mantuvo al margen de la literatura latinoamericana; y el nivel crítico que permite una interpretación novedosa del texto por la función reflexiva del autor: la reescritura histórica que Piñera realiza un tanto velada de Cuba y Argentina a través de sus personajes, como se verá a continuación.

Capítulo 3. *La carne de René* y lo grotesco moderno: crítica política y social

Como he dicho anteriormente, el análisis de *La carne de René*, a partir de lo grotesco moderno, me permite establecer uno de los ejes interpretativos de la novela desde la sociocrítica: la crítica política y social que realiza Piñera a partir de la reescritura del machadismo cubano²⁰⁶ y de ciertos elementos del peronismo argentino²⁰⁷.

Desde Kayser, una de las principales características de lo grotesco en la modernidad es la aniquilación del orden histórico; es decir, la pérdida de la Historia concebida como progreso porque no hay avance o futuro que anhelar, sino sólo el ahora y el presente, en el que se da la ruptura, la soledad y el desamparo del hombre por la negación de la esperanza ante la escisión con Dios, con la sociedad y consigo mismo.

Por la crisis histórica, el sujeto adquiere una postura crítica para examinarse en su entorno y encontrar el sentido del mismo, pues está fragmentado, despersonalizado y vacío por la desustanciación de la realidad. Así, tanto el nuevo mundo de la modernidad como lo grotesco se conjuntan para dar cuenta de una

²⁰⁶Se denomina machadismo al periodo dictatorial de Gerardo Machado de 1925 a 1933, que se caracterizó sobre todo por la crisis económica de 1929 en la que decayó el precio del azúcar, provocando el descontento de los campesinos que vivían del mercado monoprodutor. Además, por la sublevación del campesinado y de los opositores antimachadistas, aumentó el número de “desaparecidos” políticos, la miseria, el hambre y la opresión, lo que ocasionó el exilio de miles de cubanos a EUA principalmente. Ver Portillo, *op. cit.*, pp. 31 y ss.

²⁰⁷ El Justicialismo o Peronismo fue un movimiento de masas argentino creado alrededor de la figura de Juan Domingo Perón, quien desde mediados de la década de 1940 ya poseía una importante influencia en el país. En su forma partidaria, se organizó como Partido Peronista (1945), y posteriormente, fue renombrado Partido Justicialista (1948). La figura del coronel ganó conocimiento público en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial. Ver Werner Altmann, *El proyecto nacional peronista (1943/1955)*, Extemporáneos, México, 1979, pp. 15 y ss.

entorno social e individual confuso y caótico que fisura las estructuras tradicionales y los valores del hombre.

La postura reflexiva del individuo moderno, así como del escritor, implica, desde la teoría de la sociocrítica, que éste escucha, percibe y escribe de acuerdo con su situación dentro de una sociedad en un momento histórico dado; por tal motivo, antes de adentrarme en la interpretación de la novela, es esencial mencionar la visión de mundo²⁰⁸ de Piñera: la convicción política, social y personal que este autor plasma en su obra a través de múltiples símbolos y personajes que encarnan el objetivo de su literatura, una literatura que, afirma Rogelio Castro Rocha, se vincula con la vida por ser un compromiso vital, estético y ético para Piñera: “[A Piñera] la literatura le es tan cercana, tan propia, que rebasa el plano del intelecto o la imaginación para habitar su propia carne, para convertirse en un nutriente vital, necesario para enfrentar al mundo, indispensable para lidiar con las circunstancias”²⁰⁹.

En el prólogo a la primera edición de *Cuentos fríos*, Julio Travieso Serrano describe a Piñera de la siguiente manera:

Me pregunto cuál será la leyenda y la imagen de Virgilio Piñera, este escritor cubano, alto, delgado, encorvado, de nariz afilada y grandes ojos miopes; casi siempre pobre, mal vestido, peor alimentado, de lengua aguzada, como el más afilado

²⁰⁸ En sociocrítica, la visión de mundo del autor se define como “el conjunto de las aspiraciones, de los sentimientos y de las ideas que reúnen a los miembros de un grupo y los oponen a los demás grupos”; esta visión de mundo, cuando está encarnada, concretada, en una obra literaria, revela la totalidad de los sentimientos, las aspiraciones y pensamientos de los miembros de una clase determinada, organizados en un sistema coherente y racional. Cfr. Edith Negrín, “Atisbo a la emergencia de la sociocrítica”, en Esther Cohen, ed., *Aproximaciones; lecturas del texto*, México, UNAM-IIF, p. 123.

²⁰⁹ Rocha, *op. cit.*, p. 20.

estilete, que acostumbraba salir a la calle en compañía de un paraguas, aunque no lloviera²¹⁰.

La imagen que se tiene de Piñera es la de un hombre solitario cuya única compañía era siempre un paraguas, como un escudo ante el mundo que lo rodea, porque él mismo se consideraba diferente de sus compañeros escritores social y culturalmente, por su preferencia sexual y por “la condición híbrida de la estética piñeriana”²¹¹.

La vida de Piñera se definió por la presencia en su vida de lo que denominó “las tres gorgonas”; es decir: el arte, la homosexualidad y la pobreza, tres elementos que definieron su literatura, su vida en Cuba y su exilio a Argentina tras el ostracismo. Piñera afirma:

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*²¹².

²¹⁰ Ver Julio Travieso Serrano, “Prólogo”, en *Cuentos fríos, op. cit.*, pp. 9 y ss.

²¹¹ Jesús Jambrina, “Poesía, nación y diferencias: Cintio Vitier lee a Virgilio Piñera”, en *Revista Iberoamericana*, Viterbo University, Vol. LXXV, Núm. 226, Enero-Marzo 2009, p. 98.

²¹² Ver Virgilio Piñera, “La vida tal cual”, en *Revista Unión, “Especial: Virgilio tal cual”*, año III, Núm. 10, La Habana, 1990, pp. 22-35. Afirma Eva Van de Wiele que Piñera escandalizaba por su actitud ante el mundo, por su literatura y por su ideología, un claro ejemplo es el término de su amistad con Lezama Lima por una “mala decisión”: “la amistad se rompió por el hecho de que Lima eligió como codirector a un amigo suyo, Ángel Gatzelu. Piñera se sentía avergonzado por dos razones: la opción por un amigo más conservador -Gatzelu fue clérigo- le indignaba y pensaba que Gatzelu le desfavoreció por ser ateo. De todos modos nos parece, de acuerdo con Ben Heller y Thomas

No sólo se considera a Piñera una persona peculiar por su aspecto físico, sino sobre todo por su narrativa que para la época en Cuba²¹³ se alejaba de lo que se escribía en relación con el compromiso social del arte. Piñera apuesta por la innovación formal y el uso de imágenes diferentes basadas en estéticas ambiguas, como lo grotesco o lo absurdo. Desde la opinión de Castro Rocha,

A Piñera se le ha ubicado dentro de los “raros” o marginales de la literatura hispanoamericana, al igual que [...] Felisberto Hernández o Juan Rodolfo Wilcock. Esto porque los tres escritores comparten esta característica de “raros”, de excluidos; pero más que nada porque *propusieron un estilo literario muy singular con una estética propia en sus obras*, distanciada quizá de lo que predominaba en su entorno literario y cultural²¹⁴.

La complejidad de la narrativa de Piñera es quizá el motivo por el que Arrufat lo consideró estrafalario, pues en Cuba actualmente se piensa como uno de los escritores más innovadores en poesía y ensayo, así como en novela y cuento, con elementos que ya se habían visto en Joyce, Faulkner y Kafka, así como en las vanguardias latinoamericanas.

Anderson, que el elemento preponderante fue la decepción de Piñera ante la decisión conservadora de Lima”. Ver De Wiele, *op. cit.*, pp. 13 y ss.

²¹³ De acuerdo con Julio Le Riverend, en el siglo XX en Cuba los “intelectuales reiniciaban y desarrollaban la temática nacional, a la vez que se formaba una generación nueva que, además de alcanzar una calidad expresiva superior, aportaba, en sus más notables exponentes, un mensaje revolucionario, progresista y marxista”; entre los autores que Le Riverend destaca están Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, María Villar Buceta, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier. Le Riverend, *op. cit.*, p. 93. Por su parte, Julio Travieso Serrano afirma que la literatura de Piñera se aleja de la literatura de corte intelectual, muy extendida y repetida, como la de Borges: “Piñera conocía bien la literatura de Borges, a quien había tratado durante su estancia en Buenos Aires, pero escapa a su influencia y a su estilo [...] al igual que escapa a un barroquismo del lenguaje también muy extendido en su época [...] Tampoco se deja influenciar por José Lezama Lima, ni nada de las complejidades estructurales de un Julio Cortázar o un Mario Vargas Llosa. Serrano, *op. cit.*, p. 11.

²¹⁴ Rocha, *op. cit.*, p. 12. El subrayado es mío.

En algunos ensayos, Piñera escribe la concepción que tiene de sí mismo como hombre y como escritor, siempre definiéndose diferente de los demás; y argumenta la constante crítica social en su obra por la época que le tocó vivir en la provincia de Cuba.

En “Virgilio Piñera, tal cual”, escribe:

Juzgo ocioso declarar el año de mi nacimiento. Se cita el año de llegada al mundo cuando se pertenece a un país donde, en el momento en que se nace, algo ocurre -ya sea en el campo de lo militar, de lo económico, de lo cultural-. En tal caso la fecha tendría un sentido. Verbigracia: cuando nací en mi patria invadía el Estado tal o era invadida por el Estado más cual; cuando vine al mundo las teorías económicas de mi compatriota X daban la pauta a muchas otras naciones; cuando vine al mundo nuestra literatura dejaba sentir su influencia. Pero no, ¡qué curioso! cuando en 1912 (ya ven, pongo la fecha para que no queden con la curiosidad) yo vine al mundo nada de esto ocurría en Cuba. Acabábamos, como quien dice, de salir del estado de colonia e iniciábamos ese triste recorrido del país condenado a *ser el enanito irrisorio en el valle de los gigantes...* Nosotros nada teníamos que ver con las cien tremendas realidades del momento²¹⁵.

De acuerdo con Van de Wiele, en 1946 Piñera partió a Argentina, sobre todo por el sentido de incompatibilidad y por las tensiones personales con otros escritores cubanos, pero también por su situación económica precaria. Su obtención de una beca para la universidad de La Habana le facilitó residir en Buenos Aires²¹⁶. El cambio geográfico fue para Piñera el inicio de una nueva vida, porque consideraba que lejos de la provinciana cubana y de los convencionalismos que ésta imponía en la sociedad endría mayor libertad como hombre y como escritor; sin embargo, en Buenos Aires, la gran capital porteña, se percata de que el ambiente es el mismo,

²¹⁵ Piñera, “Virgilio, Piñera, tal cual”, *op. cit.*, p. 23.

²¹⁶ Ver Van de Wiele, *op. cit.*, pp. 45 y ss.

que el hombre fuerte termina con la esencia de las minorías en un campo de batalla que no se reduce sólo a Cuba; así, el arte, la escritura, es el medio de sobrevivencia que él encuentra ante el caos latinoamericano.

El contexto de Virgilio Piñera y su concepción del mismo me permiten realizar la interpretación crítica de la Historia y de la sociedad cubana de *La carne de René*, una novela reflexiva por su simbolismo en la que Piñera rescata parte del sentimiento nacionalista que reinaba en los años cuarenta y cincuenta en que fue escrita, ya que el subtexto que propongo se refiere justamente a la conmoción dictatorial que vivió el escritor en carne propia:

En los años cuarenta y aun en los inicios de los cincuenta, dominaban las narraciones regionalistas con su énfasis en lo nacional; luego, en los sesenta y los setenta, el realismo mágico y lo real maravilloso. En el caso muy concreto y especial de la Cuba revolucionaria, Piñera también debió competir contra el realismo socialista, de producción magra y no muy brillante, pero con gran respaldo estatal²¹⁷.

La alienación piñeriana de los panoramas argentino y cubano encuentra su punto de unión en el gran símbolo de la novela: la carne, para revelar parte de la Historia de estas naciones enfocada principalmente en el machadismo y el peronismo, teniendo en cuenta que cualquier dictadura se ajusta al sistema moderno que la novela refleja, pero que yo ubico en Cuba y Argentina por ser los referentes inmediatos de Piñera en la época de escritura.

El contexto del autor, desde la sociocrítica o crítica sociohistórica²¹⁸, es de suma importancia ya que es esencial ubicar la obra de arte en su ser social; es decir,

²¹⁷ Serrano, *op. cit.*, p. 11.

²¹⁸ De acuerdo con Edith Negrín, las primeras manifestaciones de la sociocrítica surgen en Francia y Canadá con los trabajos de Claude Duchet, Edmond Cros, Jacques Leenhardt, Henri Mitterrand,

vincular la literatura con su contexto histórico como una opción interpretativa, por supuesto que el entorno histórico es relevante, pero es necesario aclarar que el texto no puede explicarse sólo por este entorno por el carácter polisémico que posee²¹⁹. Edith Negrín afirma al respecto:

La sociocrítica trabaja con la materialidad del texto; apunta a su interior. Se interesa en la organización interna de los textos, sus sistemas de funcionamiento, sus redes de sentido, sus tensiones, el encuentro que haya en ellos de saberes y de discursos heterogéneos²²⁰.

Considero la crítica sociohistórica de *La carne de René* por el simbolismo de la carne en la novela, ya que se vincula con Gerardo Machado por un singular detalle de su vida que, por lo general, no se menciona en su biografía: “*de orígenes modestos, en su juventud fue carnicero*”²²¹, un oficio de este hombre fuerte que Piñera usó creativamente para escribir una novela crítica de la dictadura y de las consecuencias del régimen que se manifiestan “hasta en la carne” de los ciudadanos cubanos²²².

Por su parte, respecto al peronismo, al inicio de la novela, como ya se ha mencionado, se presenta a un pueblo conmocionado por la venta libre de carne “tras un periodo de inanición” (p. 9); según el contexto argentino, durante el régimen

Pierre Zyma, Ursula y Jürgen Link, Mark Angenot, Regine Robin, Antonio Gómez Moriana, Pierrete Malkuzynski, María Amoretti, entre otros. Ver Negrín, *op. cit.*, pp. 118 y ss.

²¹⁹ Cfr. *Ibidem*, 135.

²²⁰ *Ibidem*, p. 134.

²²¹ Portillo, *op. cit.*, p. 29.

²²² De acuerdo con Eva Van de Wiele, Piñera fue detenido dos veces bajo sospecha de haber participado en actos violentos en contra del dictador Machado. Es verdad que Virgilio estaba asociado con un grupo político estudiantil en contra de la represión corrupta de Machado, pero él nunca había tomado parte en la violencia. En 1934, cuando Virgilio terminaba la escuela secundaria, Machado huyó del país y llegó al poder Fulgencio Batista. En los años 1935, Piñera formó un apartado de “La Hermandad de Jóvenes Cubanos” en Camagüey con algunos amigos, organizando eventos literarios y artísticos, como la lectura de poemas o la visita de un grupo teatral de Luis A. Baralt. Ver De Wiele, *op. cit.*, p. 23.

del coronel Juan Domingo Perón, en 1950 se produjo una fuerte crisis económica por el estancamiento industrial del país, periodo crítico al que se le denominó “generación sacrificada”, pues dentro de las medidas que Perón propuso para salir de esa grave situación la veda de carne²²³ fue una de las más importantes:

En ese duro invierno de 1952 [en Argentina], la gente debió consumir un pan negruzco, elaborado con mijo, *faltó la carne* y los cortes de luz fueron frecuentes [...] Para reducir la inflación, se restringió el consumo interno: fueron eliminados subsidios a distintos bienes de uso popular, *se estableció una veda parcial al consumo de carne* y se levantó el congelamiento de los alquileres²²⁴.

La época de inanición en la novela también puede referirse al constante motivo del hambre en Piñera por la miseria del pueblo cubano; en el ensayo “Nubes amenazadoras” (1959) Piñera se refiere al hambre en Cuba lamentando la negligencia de este problema por parte del gobierno: “viene planteándose, desde la instauración de la República, esta pregunta angustiosa: ¿comeré hoy?, porque digámoslo sin cortapisas: el tirano a perpetuidad de esta isla ha sido y continúa siendo el hambre”²²⁵.

²²³ La producción agrícola y ganadera era uno de los principales componentes del mercado argentino y de la riqueza del país; sin embargo, Estados Unidos controlaba la producción de carnes: “el país, potencialmente rico, pero con un desarrollo capitalista deformado, revelaba en todos los aspectos de su vida una situación de dependencia. Inglaterra y Estados Unidos, países proveedores de bienes de producción por excelencia, fueron favorecidos porque hacia ellos se desplazaron grandes capitales argentinos”. Altmann, *op. cit.*, p. 72.

²²⁴ Ver Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea*, 2ª ed., FCE, México, 2001, p. 122.

²²⁵ Los recursos naturales cubanos fueron utilizados por Estados Unidos, así que se distorsionaba la economía nacional. En aquel entonces disminuyó de forma radical el abasto de alimentos a los habitantes de Cuba. Según Carmen L. Torres-Robles, podría haber una realidad implícita en la realidad extratextual que importa para la interpretación de esta tesis: “esta realidad extratextual [...] apunta a otra realidad implícita: el envío de “reses humanas” al matadero de los conflictos mundiales. De Wiele, *op. cit.*, p. 54.

En la novela estos dos regímenes corren paralelos para la configuración de una sociedad inestable y grotesca, que poco a poco pierde referentes y que se polariza ante las diversas voces de quienes la dirigen; por tal motivo, el individuo se convierte en un hombre-masa, hombre-cosa, hombre-vacío, cuya identidad se desvanece ante las grandes urbes, la velocidad, el crecimiento industrial, la tecnología, la violencia y el abuso de poder, ya que:

[En las dictaduras] los diversos actores que conformaban su base de sustentación eran considerados como “masas”, es decir, un todo indiferenciado; cuya expresión autónoma o específica no era valiosa, y que debía ser moldeado, inculcándole la “doctrina”. A ellos se dirigía la propaganda masiva, que saturaba los medios de comunicación y también la escuela. El régimen tuvo una tendencia definida a “peronizar” [en el caso de Argentina] todas las instituciones, y a convertirlas en instrumentos de adoctrinamiento²²⁶.

En *La carne de René* existen diversas marcas textuales que indican el contexto al que me refiero, principalmente la carne, la revolución por el chocolate, la Causa, la escuela del cuerpo y los personajes que estarían representando a los principales dictadores de Cuba. Propongo la reescritura de este periodo ya que, como afirma Cintio Vitier: “la obra piñeriana es un testimonio del vacío existencial del país en aquel momento”²²⁷.

Iniciando con el machadismo, temporalmente en *La carne de René* se mencionan sucesos que permiten contextualizar la obra y ubicarla en el periodo histórico que comprende la dictadura de Machado²²⁸: de 1925 cuando este hombre

²²⁶ Altmann, *op. cit.*, p. 34.

²²⁷ Jambrina, *op. cit.*, pp. 96.

²²⁸ No debe olvidarse que tanto el régimen de Machado como el de Perón coinciden temporalmente con la Segunda Guerra Mundial; por tal motivo, *La carne de René* puede representar el período crítico de Cuba y de Argentina, así como una concepción más global del totalitarismo que se

fuerte 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 cayó el precio y las exportaciones de azúcar y tabaco, las principales de la isla, lo que dio lugar a una situación de claros tintes revolucionarios²²⁹.

Para Felicitas López Portillo, 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”²³⁰; 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 Cubano²³¹.

La dictadura de este hombre fuerte en Cuba pertenece al periodo que López Portillo denomina “neocolonial”: “en 1902 comenzó lo que en la historiografía oficial isleña de los últimos cincuenta años se ha denominado el periodo de la ‘República mediatizada’ o neocolonial (1902-1958)”, época en que diversos hombres fuertes dominaron al país, 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”²³², el dictador que de 1940 a 1944

extendería a cualquier parte del mundo por su significación universal, por eso Ramón dice que “La Causa es la Revolución mundial” (p. 45).

²²⁹ Portillo, *op. cit.*, p. 65.

²³⁰ *Ibidem*, p. 29.

²³¹ Cfr. *Idem*.

²³² Fulgencio Batista (1901-1973), conocido como “El Hombre” fue un militar, político y dictador cubano, presidente de Cuba entre 1940-1944 y entre 1952 y 1959. De orígenes modestos y condición económica muy pobre, comenzó a trabajar a edad temprana, desempeñando diversos oficios en su juventud. En 1921 se unió al ejército hasta alcanzar el grado de sargento-taquígrafo del Estado Mayor del Ejército. Entre muchas cosas, es recordado sobre todo por participar en la “Enmienda

sumió al país en una crisis económica, política y social similar a la del 29 con Gerardo Machado²³³.

Piñera plantea en la novela el poco poder de los dirigentes cubanos anteriores a la dictadura de 1940, “cuyo poder tras bambalinas era detentado por el coronel Fulgencio Batista”²³⁴, quien dominaba la política cubana y usaba como títeres a sus antecesores para acomodar las piezas a su favor y ser uno de los mayores dictadores de Cuba²³⁵.

Si bien *La carne de René* es la reescritura y la crítica al machadismo, también hace alusión a la época neocolonial cubana y a sus diversos dirigentes que por más de medio siglo sumergieron a Cuba en un caos gris²³⁶, en un exilio económico por su interdependencia con Estados Unidos (por ser una potencia económica y por su

Platt” y por dirigir con mano dura la represión contra los movimientos comunistas y socialistas de las centrales azucareras. Durante su primer mandato cooperó en la Segunda Guerra Mundial con los aliados y declaró la guerra al Imperio japonés, Alemania e Italia. En el segundo periodo de gobierno, al que Batista llegó tras un golpe de estado, la corrupción fue la principal característica de su régimen, lo que propiciaría años más tarde, en 1959, su derrocamiento impulsado por Fidel Castro: “de modesto origen y clara ascendencia indígena, por cuyos rasgos recibió el mote de ‘el mexicano’ cuando trabajaba en el ferrocarril, tenía carisma y legítimos deseos de superación [...] Por cierto que tan enaltecidas prendas fueron dejadas de lado durante su tiránico gobierno de los años cincuenta, que estrenó con una nueva esposa, joven y bella. Entonces no le interesaron más que el lujo excesivo, la buena mesa y los chismes de la alta sociedad, mientras su cónyuge pretendía erigirse en una versión caribeña de Evita Perón. Ver *Ibidem*, pp. 36 y ss.

²³³ Ver *Ibidem*, pp. 27 y ss.

²³⁴ *Ibidem*, p. 45.

²³⁵ De la misma manera que en el cuento “La carne” que ya he mencionado, en “El álbum”, de *Cuentos fríos*, se reflejan también las condiciones políticas vividas por el autor bajo la dictadura de Batista. Desde la interpretación de María Luisa Osuna, la casa de huéspedes sería Cuba, la dama del álbum, el dueño del poder. Este hace uso de las grandes concentraciones populares para consolidar su propia imagen y su dominio sobre las masas, como en escala reducida, en el comedor, la expositora lo hace respecto a los huéspedes. El tiempo no cuenta, la exhibición de las fotografías puede extenderse un día o varios meses: así como nadie sabe cuánto durará una dictadura. Hay pocos ricos y muchos pobres entre los concurrentes al comedor, como los hay en el país. Ver Osuna de Esteguy, *op. cit.*, p. 457-465.

²³⁶ Aquí retomo el calificativo que Kayser utiliza al referirse a la ciudad de la modernidad, que en la novela implica un espacio grotesco por el caos social y político que prevalece en Latinoamérica y se percibe en sus ciudades.

proximidad), que le impedía sobresalir por sus aspectos positivos en América y en el resto del mundo, principalmente por la cuestión del azúcar, “del chocolate”, como lo denomina Piñera en el texto. Al respecto, explica Felicitas López Portillo:

Con el negocio azucarero en manos predominantemente norteamericanas y el comercio, la propiedad urbana y algunas industrias en posesión de españoles, a los cubanos prácticamente sólo les quedaba la política como escalón hacia una mejor posición social y económica”²³⁷.

El chocolate es en la novela uno de los motivos de la lucha que entablan los seguidores de la Causa contra los perseguidores, aquellos que pretenden apoderarse del dulce cubano para incrementar su dominio; según Julio Le Riverend, al ser Cuba un país monoprodutor, el más sobresaliente de la época, tenía la oportunidad de incrementar su riqueza económica por las exportaciones de azúcar, sin embargo, no ayudó a esto ninguno de los hombres fuertes, ya que los pactos con Estados Unidos beneficiaban al gran vecino y muy poco a Cuba²³⁸, pues “[...] Cuba era objeto de la codicia y del ataque de los poderosos. Por lo demás, una isla larga y estrecha, con abundantes y magníficos puertos, suelos feraces y excelente clima para cultivos y cría de ganados, atraía de continuo a la baja ralea que infestaba los mares del Atlántico occidental”²³⁹.

La crisis mundial del 29 afectó particularmente a Cuba²⁴⁰ porque se paralizó la realidad económica del país por la poca producción de azúcar y el bajo precio en

²³⁷ Portillo, *op. cit.*, p. 28.

²³⁸ Le Riverend, *op. cit.*, p. 32.

²³⁹ Emeterio S. Santovenia, *Armonías y conflictos en torno a Cuba*, FCE, México, 1956, p. 9.

²⁴⁰ La Crisis del 29 en Argentina tuvo consecuencias como la suplantación de la producción agropecuaria por la producción industrial, lo que representó paradójicamente la modernización y el progreso en Argentina, ya que la crisis, al provocar la interrupción del comercio mundial, originó toda una serie de estímulos con los que se inició un nuevo ciclo de industrialización, mucho más intenso que aquel de principios de siglo: ya se habla entonces de urbanización, estructuración de la clase

que se vendía a las otras naciones, situación que contribuyó a que “el campesinado se hundiera cada vez más en la miseria, mientras se consolidaba el monopolio azucarero estadounidense con la consecuente desaparición de los pequeños y medianos propietarios rurales independientes”²⁴¹. Al respecto se lee en *La carne de René*: “Los campesinos se sublevaron. El resultado fue la muerte de miles de ellos y la deportación de muchos miles más a las regiones heladas del país²⁴². Casi todos murieron” (p. 33).

En *La carne de René* se denomina “chocolatófilos” a quienes defendieron la causa del azúcar; es decir, a partir del símbolo del dulce se produce la reescritura de los campesinos que se sublevaron con huelgas que terminaron en crisis económicas del país, para hacer prosperar el mercado azucarero del que vivían y que, posteriormente, se convirtieron en presos o desaparecidos políticos. En *La carne de René*, Ramón afirma 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* (p. 32, el subrayado es mío).

obrero e industria nacional: “los factores mundiales y nacionales que provocan en el país la crisis de 1929 en adelante, al afectar a la ganadería, a la agricultura, a la tierra, es decir, a los grupos rectores de la economía del país, producen un cambio total de posiciones”. Altmann, *op. cit.*, p. 13.

²⁴¹ Portillo, *op. cit.*, p. 32.

²⁴² La permanencia de René en la ciudad de Estados Unidos es similar a la experiencia en la escuela de Mármolo, con todas sus diferencias, como si el sistema que se criticara fuera el mismo, el cubano, pero atenuado a Estados Unidos.

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; aunque, y 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 (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, por lo tanto, el país estaba polarizado y el hombre fuerte al mando, resguardado por Batista, tenía el completo apoyo de los más ricos: Ramón afirma: “no olvides que el jefe y sus secuaces aspiraban, mediante las bondades secretas del chocolate, a la dominación mundial” (p. 33); refiriéndose a los dictadores cubanos que vendían el producto a Estados Unidos principalmente.

Al respecto, afirma Le Riverend:

[Durante el régimen de Machado] las clases altas veían con esperanza la mediación del poderoso vecino en la turbulenta política isleña [mientras que] las cosas habían llegado al extremo de la toma de ingenios azucareros por los trabajadores y la formación de *soviets*, junto al estallamiento de numerosas huelgas en un clima de crispación social por la crisis económica y las constantes querellas políticas, las que, por supuesto, también alcanzaron a la nueva coalición gobernante²⁴³.

²⁴³ Ver Le Riverend, *op. cit.*, p. 39 y ss.

Aparte del simbolismo del chocolate, con pocas palabras Piñera también representa la disputa por el territorio cubano y por el azúcar entre España (que colonizó a Cuba) y Estados Unidos; suceso que tuvo como consecuencia la marcada división de América, pues después de cuatro siglos de dominación española, en 1898 el entonces presidente de Estados Unidos, William Mckinley, ordenó la intervención armada en el conflicto acelerando la derrota de España y tomando completa posesión de Cuba; así, se confirmó la división de América en Norteamérica y América del Sur, quedando Cuba en un punto indefinido por su ubicación y por su dominación²⁴⁴. Alegóricamente, Piñera escribe al respecto:

El ómnibus se detuvo y algunos pasajeros empezaron a bajar. Se había detenido justamente frente a un anuncio lumínico que decía: *GRAN LUCHA GRECORROMANA ENTRE BLACKIE EL CAMPEÓN DEL NORTE Y SANTOS EL CAMPEÓN DEL SUR*. Los ojos de René se clavaron en el *affiche* que mostraba a dichos luchadores, *tan entrelazados que no podría determinarse dónde acababa uno y empezaba el otro, en tanto que sus caras aparecían como desencajadas por dolores atroces* (p. 176, el subrayado es mío).

La división entre el norte y el sur de América por el dominio de Estados Unidos en el territorio cubano causó múltiples acontecimientos que en *La carne de René* se retratan metafóricamente en relación con la dictadura de Gerardo Machado, con consecuencias como la opresión, el exilio, el ostracismo, la tortura y el hambre; cuestiones que en la historia de Cuba intentaron erradicarse a partir de diversos partidos opositores que proclamaban “Cuba para los cubanos” o “Reconstrucción nacional”: el Partido Comunista Cubano (fundado en 1925, continuando con los ideales de Martí) y la radicalizada sociedad secreta ABC, donde militaban

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 35.

principalmente profesionales blancos de clase media urbana, ambas organizaciones en la clandestinidad²⁴⁵.

Estos partidos clandestinos de Cuba son proyectados en *La carne de René* en el Partido que sirve a la Causa y del que Ramón es el jefe máximo, hasta que René tenga la edad adecuada para asumir el poder. De acuerdo con el jefe, esta sociedad secreta es:

[...] la revolución mundial. Hasta que no se produzca debemos servirla. El jefe que domina nuestro país traicionó la Causa y nos persigue porque lo perseguimos. Su persecución tiene lugar dentro y fuera de este país. *Tu abuelo, que tuvo el privilegio de servir a este jefe que abatió al antiguo jefe, pasó los últimos diez años de su vida persiguiendo a su jefe, quien, a su vez, lo perseguía a él.* El resultado fue la muerte de tu abuelo (p. 29, el subrayado es mío).

El simbolismo de la Causa y del Partido en la novela no tiene un referente histórico bien definido, como sí lo podría tener el chocolate en el mercado azucarero cubano; por tal motivo, considero que el Partido al que hace referencia Piñera engloba a los partidos cubanos que se consolidaron en la “época mediatizada”²⁴⁶-recurriendo a López Portillo- con la finalidad de reconstruir a Cuba, de encaminar la Revolución Cubana para continuar con el ideal de Martí. Por su parte, la Causa unifica a las Causas de todos los tiempos que suponen el final del sistema totalitario.

Parece ser que para Piñera la revolución, que es representada en la novela por la Causa, es el antimachadismo: la lucha por derrocar a Gerardo Machado del

²⁴⁵ Ver *Ibidem*, p. 30.

²⁴⁶ Para Felicitas López Portillo “la época mediatizada o neocolonial” inicia después de la proclamación de la República de Cuba en 1902. Esta época de cambios políticos y dictaduras va, según la autora, de 1902 a 1952.

poder para la reconstrucción nacional cubana; suceso histórico que provocó el exilio de cientos de cubanos hacia Estados Unidos²⁴⁷, como ocurre con la familia de René.

Recogí la herencia de tu abuelo. Soy el jefe de los perseguidos que persiguen a los que nos persiguen. Sin embargo, ambos jefes estamos muy lejos el uno del otro. *En otra época estábamos tan juntos que nos dábamos la mano cada día. Después nos fuimos separando.* Al principio creíamos que acabar con él era cuestión de horas. Pronto nos desengañamos. Abandonamos el país. Como quien dice, nos situamos en frente. Pero él activaba la persecución. ¿Qué otra cosa podía hacer si se sabía perseguido? *Fuimos poniendo tierra y agua entre él y nosotros. En treinta años las posibilidades de posarse en algún sitio se van recortando. La tierra no es ilimitada, y ya estamos reducidos a esta ciudad* (p. 29, el subrayado es mío).

Según Felicitas López Portillo, mientras se encontraban en guerra España y Estados Unidos por el territorio cubano²⁴⁸, muchos habitantes de la isla emigraron a Florida y Nueva Jersey por ser ciudades portuarias a las que podían acceder porque se ajustaban mejor a las circunstancias económicas, políticas, sociales y geográficas de Cuba²⁴⁹: el narrador de *La carne de René* afirma que René vive en una ciudad portuaria, quizá haciendo alusión a los exiliados cubanos que llegaron a Estados Unidos tras los malos gobiernos en la isla:

Toda ofensiva de violencia materializada en actos de represión física, o en amenazas concretas contra la seguridad o la libertad, genera un temor cierto en la propia víctima y en otros vinculados a ella. Ese temor es el resultado típico de las

²⁴⁷ Es importante mencionar que el exilio económico cubano es diferente del ostracismo que experimentó Piñera, tanto es así que se trasladó a Argentina y no a Estados Unidos como el resto de los cubanos.

²⁴⁸ Afirma Luis Bernal en su texto *Cuba: de la utopía al desencanto*, que en Cuba hay una cultura del exilio, pues desde el fracasado movimiento de independencia de España, la guerra de los diez años (1868-1878), muchos cubanos se trasladaron a Estados Unidos debido a la violencia y a la agitación política que imperaba en la isla; así, los levantamientos y las luchas en busca de la liberación continuaron en años posteriores: para los cubanos, la relación entre el exilio político y el recurso de refugiarse en la sociedad norteamericana es algo añejo. Ver Luis Bernal, *Cuba: de la utopía al desencanto*, UAEM, México, 1993, p. 120.

²⁴⁹ Portillo, *op. cit.*, p. 45.

acciones violentas; pero cuando el miedo se traduce en pánico para una determinada clase de personas o toda la sociedad, puede hablarse de la implantación de un “sistema de terror”. Por causa del pánico, las víctimas del proceso de terror o sus presuntos destinatarios asumen conductas que no adoptarían de no estar bajo las presiones de ese método. Por ejemplo, el exilio²⁵⁰.

Aunque fueron muchos los exiliados, entre ellos el mismo Piñera, desde las afueras de la isla lucharon por terminar con la dictadura de Machado, lo que en la novela se denomina “la Causa”; sin embargo, según Ramón, “muchos de los nuestros, cansados de esperar el triunfo de La Causa, se pasaron al enemigo o sencillamente se alejaron de la lucha” (p. 30), una lucha difícil en la historia de Cuba porque Estados Unidos cada vez ganaba más poder, tanto que, se afirma en el texto, “los vaivenes de la política internacional le han sido tan propicios que a la hora que te hablo casi todos los gobiernos, son sus partidarios” (p. 30).

Quien representa a los exiliados en *La carne de René* es Arturo, el personaje que “no posee la conciencia del dolor” (p. 76) y que es expulsado de la escuela porque manifiesta insensibilidad a la tortura, oposición a los métodos de enseñanza y múltiples barreras para la adopción de la ideología del Predicador. Durante las dictaduras latinoamericanas:

El fenómeno del exilio tuvo consecuencias aún vigentes en algunos casos, como el desarraigo, la pérdida de identidad, la interrupción violenta de todas las actividades de la vida cotidiana [...] la ruptura de los lazos familiares, los niños nacidos en el exterior muchas veces en condición de apátridas, las secuelas psicológicas y los costos -no sólo económicos- de la reinserción social²⁵¹.

²⁵⁰ Justo Escobar y Sebastián Velázquez, *Examen de la violencia argentina*, FCE, México, 1975, p. 92.

²⁵¹ Clara E. Lida, *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*, El Colegio de México, FCE, México, 2001, p. 207.

En este sentido, la dictadura se refleja con mayor intensidad en la novela en “la escuela del cuerpo” con Mármolo y Cochón, pues la creación de escuelas militarizadas adoctrinadas fue constante en ese periodo dictatorial, incluso el lema propagandístico de Machado fue “Honradez, escuelas y carreteras”²⁵². Desde este punto de vista, considero que Mármolo refleja a Gerardo Machado como presidente de Cuba, por el periodo en que ubico a la novela; mientras que Cochón sería Batista dominando a los ciudadanos e incluso a Machado, quien sólo es la imagen de la dictadura, pero no quien establece las reglas del proceso de aprendizaje y la ideología a seguir. Según Vladimiro Rivas Iturralde, “los personajes de Piñera son sólo maniqués, vehículos para expresar el humor sarcástico del autor y su visión del sinsentido del mundo”²⁵³.

Esta relación en la novela entre el dirigente y quien está detrás de él moviendo las piezas del ajedrez, representa en la historia de Cuba a los diferentes presidentes que eran dominados por Batista, “el generalote”, durante las dictaduras: hablo de Machado, José A. Barnet y Federico Laredo Bru principalmente, regímenes que son calificados por Felicitas López Portillo como “gobiernos títeres del coronel Batista”²⁵⁴.

Tanto es así que, en la novela, en la ceremonia de iniciación, Mármolo es descrito por el narrador como un monarca, como un carnicero en realidad:

Mármolo hizo su aparición por una puertecita situada al fondo del altar. La audiencia lo acogió con un murmullo de estupor. *Aunque vestía camisa y pantalón blanco, un gorro y un delantal del mismo color, todas sus ropas estaban manchadas de sangre.*

²⁵² Portillo, *op. cit.*, p. 29.

²⁵³ Vladimiro Rivas Iturralde, “Virgilio Piñera, ¿desterrado del caribe?”, en *Revista de la Universidad de México*, UNAM, No. 42, 2007.

²⁵⁴ Portillo, *op. cit.*, p. 53.

Su mano derecha empuñaba el hierro con que se marca la res. El coro dejó oír el *Salva facta Regem*. Como si fuera un cetro, Mármolo alzó el hierro; acto seguido se encaminó a su butaca y se sentó como un monarca (p. 122, el subrayado es mío).

Por su parte, Cochón hace su aparición como un Papa, como el máximo dirigente ideológico de la escuela que usa guantes rojos como símbolo de la mano que señala a la víctima:

El Predicador subía lentamente las gradas del púlpito. El mismo Papa no lo hubiera hecho con tanta majestad. A pesar de su reducida estatura tenía un aire tan imponente que por entre el público corrió un murmullo de admiración. Vestía ropas talaras de moaré blanco; la luz, al chocar con la tela, hería la vista y la deslumbraba. Donde radicaba sin embargo la originalidad de su atavío era en las manos, *que exhibían guantes rojos de terciopelo. ¿Acaso esos guantes eran una alusión a lo que la carne espera de las manos que la torturan?* (p. 123, el subrayado es mío).

Las representaciones en *La carne de René* de estos personajes históricos también están indicando, de cierta manera, el caos propiciado por el dictador que domina incluso el pensamiento de los demás. En la novela el dictador es representado por “el desollador” en la oposición víctima (René) y victimario (puede ser cualquiera):

[René] Pasó a la siguiente figura: era él mismo, pero desollado. Junto a él se veía a un hombre mostrando en su mano derecha un bisturí y en la izquierda un montón de tiras de piel humana. El desollador tenía por cara un óvalo blanco con un signo de interrogación [...] El hombre sin cara y con una interrogación significa que desconocemos a tu desollador. Puede ser H, puede ser X... (p. 51).

Cochón y Mármolo representan en estas imágenes un sistema sagrado degradado desde la parodia y, además, la relación víctima-victimario equivalente a la tortura dictatorial que el texto refleja, ya que el verdugo puede ser cualquiera que tenga en sus manos el poder de lacerar la carne del menos fuerte: hablo de Machado, de Batista y de Perón para el caso de las dictaduras que ya he mencionado. En la

novela de Piñera, Ramón expresa los diversos métodos de tortura-aprendizaje que pueden existir:

Tanto me gustó la idea de tu verdugo llevando el signo de interrogación que la repetí en las láminas restantes. Esta nos muestra a un hombre con el soplete en la mano. El que está a su lado exhibe su trasero tostado por completo. No podrás decir que el hombre del soplete es el desollador, no, en modo alguno, es el tostador. Lo cual no impide que tengan en común la cara blanqueada y el signo de interrogación. Son sólo variaciones sobre el mismo tema (p. 53).

La correspondencia víctima-victimario tiene analogía con la relación presa-carnicero de la carnicería “La Equitativa” que, además del simbolismo intraliterario, es también parte de la crítica política que realiza Piñera, pues desde el discurso irónico del narrador, manifiesta el poder del hombre fuerte: la carnicería, a mi juicio, evidencia la forma en que el dictador -el carnicero, como Machado- manipula y trucida la carne de los ciudadanos, como animales, para mantener el orden de su territorio y, entonces, tortura, despedaza, desintegra y mata.

El otro régimen que se representa en *La carne de René* es el de Perón (1943-1955), uno de los miembros más influyentes del GOU (Grupo de Oficiales Unidos) de Argentina, quien sustituyó al presidente Pedro Pablo Ramírez, entrando a la presidencia por primera vez en 1946, cuando Argentina, y el resto del mundo, se encontraba en una fuerte crisis económica. Después de seis años de poder, en 1952:

Perón fue reelecto para ser derrocado por un golpe militar en septiembre de 1955. En estos doce años en que fue la figura central de la política, al punto de dar su

nombre al movimiento que lo apoyaba, Perón y el peronismo imprimieron a la vida del país un giro sustancial y perdurable²⁵⁵: la dictadura militar.

Ante el “vacío de poder” existente en Argentina por la falta de gobierno que reinaba en el país, Perón apareció como el candidato más fuerte y mejor preparado para rescatar a una nación que pedía ayuda ante el contexto internacional. Perón, ganándose el apoyo del sector obrero (poco tenido en cuenta entonces) de los sindicatos y de las fuerzas armadas, ascendió al poder para sacar a flote a un pueblo que tenía muchos recursos que ofrecer al resto del mundo; sin embargo, su gobierno se considera paradójico, ya que en su primera etapa se caracterizó por la creación de una Argentina fuerte, potencial y sobresaliente en América y en el resto del mundo, que, tras varias décadas de poder y una ideología socialista imperante, decayó en una fuerte crisis que paralizó al país: “Perón, al subir al poder político, lo hace en un momento de euforia por la prosperidad económica proporcionada por el conflicto mundial; y lo abandona en medio de una aguda crisis económica”²⁵⁶.

Cuando Piñera llega a Argentina, con la esperanza de insertarse en un mundo cosmopolita y sin reservas ideológicas, literarias y morales, inicia el régimen de Perón; el hombre fuerte que dominó el país de forma ambigua, por el aparente desarrollo que propició en el pueblo argentino. La llegada de Piñera a Buenos Aires inicialmente se caracterizó por una gran emoción intelectual, ya que le deslumbraba “la vida intelectual organizada de Buenos Aires [...] y la existencia de la profesión del escritor que tiene editoriales, revistas, periódicos y demás que le solicitan y

²⁵⁵ Romero, *op. cit.*, p. 97.

²⁵⁶ Altmann, *op. cit.*, p. 10.

pagan sus colaboraciones”²⁵⁷; a diferencia de lo que él mismo experimentó en Cuba como escritor. Piñera manifestó que:

En 1936, fecha de mi primer artículo literario tenía por consiguiente veinticuatro años. En ese año, los sinónimos de escritor en Cuba eran: loco, idiota, delirante, irresponsable, raro y, por supuesto, muerto de hambre. Así fue que mi hice en la escuela de la humillación [...] No creo que tenga que vanagloriarme por el sufrimiento de estos mis veinticinco años de escritor. Fue un camino que elegí con todos los riesgos a soportar. Había otros caminos más fáciles, había cargos públicos en que sólo con decir “Sí” mi vida material cambiaría de la noche a la mañana. Pero yo siempre dije “No”, y proseguí, en Cuba, siendo un “loco”, un “idiota”, un “irresponsable” y un “muerto de hambre”..., es decir, seguí siendo un escritor²⁵⁸.

Durante el peronismo una de las principales renovaciones fue “la obligatoriedad de la enseñanza religiosa en las escuelas”, a través de la unión de un sistema religioso con un sistema militar²⁵⁹; es decir, el peronismo planteaba que cada alumno tenía la obligación de moldearse física y moralmente para complementar su aprendizaje con el trabajo espiritual, para tener jóvenes argentinos que contribuirían al orden social, que es justamente lo que en *La carne de René* se pretende hacer con los neófitos.

Estos métodos de enseñanza de Perón se consideraban radicales, pues afirmaba que se debían usar “medios argentinos” para una “educación argentina” que creara una sociedad mejor y más justa: “No sólo las formas de enseñar deben basarse en medios argentinos, sino también los contenidos, ya que una cultura al servicio de una política extranjera provoca escisión y no unidad”²⁶⁰.

²⁵⁷ Ver Gema Areta Marigó, *Virgilio Piñera, ensayos selectos*, Verbum, Madrid, 2015, p. 18.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 13.

²⁵⁹ Romero, *op. cit.*, p. 98.

²⁶⁰ Ver Raanan Rein, *Peronismo, populismo y política. Argentina 1943-1955*, Universidad de Belgrano, Argentina, 1998, p. 100.

En la novela, Cochón es el reflejo de las propuestas educativas del peronismo, ya que une sus nociones religiosas con el militarismo de Mármolo. Como afirma Luis Alberto Romero, “[El gobierno peronista] contó con la colaboración de un elenco de nacionalistas y católicos integristas, algunos de antigua militancia, quienes dieron el tono al régimen militar: autoritario, antiliberal y mesiánico”²⁶¹.

Además, en cuanto al peronismo, una de las principales modificaciones educativas de Perón durante su régimen fue el “proceso de indoctrinación política educativa acelerada en la escuela”, para fomentar en los jóvenes una nueva conciencia nacional basada en los próceres y héroes argentinos que “murieron en beneficio de la patria”; Perón afirmaba: “En materia de educación el objetivo fundamental de la Nación será realizar la *formación moral, intelectual y física del pueblo*, sobre la base de los principios fundamentales de la doctrina nacional peronista”²⁶².

Tanto el régimen de Machado y Batista como el de Perón son representados en *La carne de René* para ser criticados y parodiados mediante los personajes principalmente, sobre todo en la escuela, cuyos métodos de aprendizaje recuerdan los métodos de tortura de las dictaduras, formas de aprendizaje grotescas por medio de las cuales los neófitos aprenderán a sufrir en silencio:

Dentro de las “planificaciones” [de las dictaduras] se incluía, como ya es público, la tortura, el crimen, el asesinato y la delincuencia. Se manejan como instrumentos técnicos, amparados por un supuesto fin ético, como por ejemplo “la paz y el orden

²⁶¹ Ver Romero, *op. cit.*, p. 98 y ss.

²⁶² Ver Rein, *op. cit.*, p. 98.

social” [...] es decir, dominación y resistencia son pares simultáneamente requeridos y, por lo general, normalmente equilibrados²⁶³.

Así, el dilema de los contrastes implica la combinación de elementos contradictorios, como en lo grotesco: el aniquilamiento del cuerpo a través de llagas vivientes y, después, consentirlo con almohadas de plumas, zapatos cómodos y duchas calientes, para ubicar al alumno en el término medio entre el sufrimiento y el placer. Por su parte, la pedagogía por repetición consiste en la tortura mental a los neófitos para que, con un silencio prefabricado, acepten el gusto por el dolor y entren en el sistema, un sistema que les enseña a no pensar y ser autómatas en manos de un dirigente, lo que proyecta una de las principales características de las dictaduras: la tortura física y mental.

El disco contenía el texto siguiente: “¡Atención, René! ¡René, atención! René, René, una vez más: ¡Atención! ¿Podemos comenzar? Entonces, ¡atención! (*pausa larga.*) ¿Por qué no quiere? ¿No quiere porque no quiere queriendo o quiere porque quiere no querer? ¿Quiere queriendo o quiere no queriendo? ¿Cómo quiere? (*Ruidos.*) ¿Quiere que cesen los ruidos? No, usted es incapaz de querer, usted lo ha dicho, usted no quiere. Diga con nosotros: yo quiero, tú quieres, él quiere, nosotros queremos, vosotros queréis, ellos quieren. Dígalo ahora sin los pronombres [...] *No piense. Nunca piense* [...] Tres días duraba este horror (p. 87, el subrayado es mío)²⁶⁴.

Finalmente, la clase de la “sillita eléctrica” refleja un problema de masoquismo social en la realidad latinoamericana, porque cada ciudadano debe resistir y, sino, exiliarse; lo que en la novela se explica así:

²⁶³ Escobar, *op. cit.*, p. 113.

²⁶⁴ El disco que escucha René es en la novela un elemento grotesco moderno muy importante, porque constituye la mezcla de lo humano con lo mecánico, que, desde Kayser, despliega la importancia de la cosa en la modernidad.

Hemos tenido alumnos brillantísimos, a los que ha sido preciso expulsar. ¿Y a causa de qué? Porque eran la insensibilidad hecha carne. Cualquier ejercicio, por complicado que fuera, lo resolvían de modo magistral [...] Eran seres sin alma, sin el alma del dolor (p. 76).

La silla eléctrica fue un método de muerte impuesto por Estados Unidos, pero los países de América Latina la utilizaban para martirizar a los traidores o conspiradores de la patria; de ahí que en la clase de electricidad, con la “sillita”²⁶⁵, que tiene un parecido casi perfecto con la silla de dentista de la oficina de Ramón, se pretende “saber que se sufre, que los dolores son espantosos, que se está a dos dedos de pedir tregua y, sin embargo, no cejar, constituye el abc del sufriente” (p. 77).

Considero que los métodos de enseñanza de la escuela son elementos grotescos esenciales de la novela, puesto que evidencian el tono tragicómico²⁶⁶ que posee el texto: por una parte se crea lo deformado, lo horrible, y por la otra, lo cómico. Recuérdese que una de las funciones más importantes de lo grotesco es la ambigüedad que se produce por la mezcla de elementos contradictorios o heterogéneos que, desde Kayser, se produce por la mixtura de lo animal con lo vegetal, lo mecánico, lo orgánico y lo humano; en este caso, la ambivalencia de la sillita eléctrica, el dilema de los contrastes y el método por repetición no unifican elementos sino que aúnan sensaciones opuestas: por un lado el temor ante la

²⁶⁵ Los métodos de enseñanza de la escuela de Mármolo atenúan los métodos de tortura utilizados durante las dictaduras para someter al régimen a los ciudadanos. En *La carne de René* se combina cultura con tortura, pues aunado a los choques eléctricos, se les leían a los alumnos pasajes de las torturas más celebres de la historia, lo que constituye un intertexto en la novela: la cortesana Lena de Ateas y el señor de los aztecas, Cuauhtémoc.

²⁶⁶ Kayser afirma que “lo grotesco no es sino una expresión sensible, una paradoja sensible, a saber, la figura de una no-figura, el rostro de un mundo carente de rostro. Al parecer, nuestro pensamiento ya no puede prescindir del concepto de lo paradójico, y exactamente lo mismo sucede también con el arte”. Ver Kayser, *op. cit.*, p. 9 y ss.

dictadura y, por el otro, la parodia²⁶⁷, el humor -sobre todo con la sillita eléctrica- de los métodos de tortura dictatoriales utilizados en Cuba y en el resto del mundo.

Ante estos métodos de enseñanza, René es el único personaje que no se adapta al sistema y, a través de las imágenes que lo desdoblan, se percata del masoquismo que lo rodea y del que debe ser parte: el protagonista se vuelve consciente de la “realidad de la violencia” (p. 28) cotidiana de la época, por eso las flechas del óleo de san Sebastián son representativas en la novela y en los dobles²⁶⁸, pues cada flecha, cada llaga, cada dolor, incentiva la lucha por La Causa: “[...] flechas y cuanto está en este cuarto [en la oficina]. Todo es para servir a La Causa” (p. 29).

El masoquismo de las imágenes es el masoquismo social en la realidad latinoamericana por la relación amor-odio que los ciudadanos muestran en los gobiernos dictatoriales, ya que por un lado admiran al dirigente por los avances económicos, sociales y políticos que ha hecho en el país; pero, por el otro, lo

²⁶⁷ De acuerdo con Bajtin, la parodia se asocia con lo cómico, pues busca analogías y consonancias, por superficiales que sean, para desfigurar lo serio dándole connotaciones cómicas. Se busca el lado débil del sentido, la imagen y el sonido de las palabras, ritos sagrados o leyes jurídicas, que permitan convertirlos en objeto de burla a través de un mínimo detalle que hace descender el sentido original a lo inferior material o corporal. Ver Bajtin, *op. cit.*, p. 80 y ss. En *La carne de René* constantemente se rebajan imágenes oficiales -con Cochón y Mármolo- o sagradas -Cristo y san Sebastián- al plano material o corporal con fines paródicos o cómicos; esta línea de investigación queda abierta para trabajos posteriores, puesto que rebasa los límites de esta tesis.

²⁶⁸ Si bien los dobles plásticos en la novela -maniquí, Cristo crucificado con la cara de René, san Sebastián- remiten a la pérdida de identidad del individuo en la época moderna, también se estaría evocando la realidad de los sistemas totalitarios, ya que las figuras políticas de cada país solían tener dobles que los sustituían en eventos públicos; tal es el caso de Ramón, René y los otros dirigentes de la Causa y el Partido, motivo por el que los dobles los consideran famosas estrellas de cine. El doble, como supresión de la individualidad en las dictaduras, se representa mejor en Ramón, quien no tiene huellas digitales para poder ser sustituido por otros, motivo por el que pasa mucho tiempo en la “oficina” con los torniquetes.

rechazan y se oponen a él porque viven en el silencio, en la miseria moral y física, en el aniquilamiento paulatino y el hambre. De acuerdo con Mijail Malishev:

[...] los regímenes totalitarios realizan un abuso monstruoso del poder, pero también generan la esperanza de que pueden cumplir las condiciones necesarias para la transformación moral, estética y física del hombre, la cual les sirve para justificar y legitimar las represalias contra los grupos que, según los ideólogos del totalitarismo, obstaculizan la realización de un futuro radiante²⁶⁹.

En este sentido, el caso de Argentina es muy interesante y muestra algunas diferencias respecto al régimen de Cuba, pues existía una doble lealtad al partido de Perón: por un lado el apoyo de los sindicatos y, por el otro, el amor a Eva Perón, quien ejerció una “dominación carismática” en el pueblo argentino²⁷⁰.

Por su parte, los diferentes dictadores de Cuba no tuvieron ningún verdadero seguidor, sólo los integrantes de los partidos mientras duró el sistema totalitario; sin embargo, ambas dictaduras han pasado a la historia como gobiernos que le dieron la espalda a su pueblo. Si bien con el peronismo Argentina logró grandes avances tecnológicos, científicos, industriales y sociales, no deja de ser un régimen que sometía al hombre a una ideología determinada de acuerdo con el pensamiento de Perón, el que fue impuesto a los ciudadanos de forma tal que muchos de ellos se exiliaron a otros lugares de América Latina. De acuerdo con Luis Alberto Romero: “Paradójicamente, un gobierno surgido de una de las escasas elecciones inobjtables que hubo en el país recorrió con decisión el camino hacia el autoritarismo”²⁷¹.

²⁶⁹ Mijail Malishev, “Hannah Arendt: el totalitarismo y sus horrores”, en *La Colmena, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (Toluca, México), núm. 70, abril-junio, 2011, pp. 5-17.

²⁷⁰ Altmann, *op. cit.*, p. 50.

²⁷¹ Romero, *op. cit.*, p. 112.

Con el peronismo, Argentina conoce la abundancia y la prosperidad por la mejora de vida de los grandes sindicatos y minorías, el incremento en las exportaciones y la inclusión del país entre los más ricos de América; pero también, y más importante aún, el declive de una sociedad sumamente desarrollada que termina dependiendo de las grandes potencias como Gran Bretaña y Estados Unidos, después de ser uno de sus principales proveedores.

Por su parte, en Cuba el progreso es casi nulo: la corrupción, el abuso de poder, la opresión, las alianzas con el gran vecino, insertan a Cuba dentro de los países con mayores crisis económicas, puesto que el azúcar -al ser un país monoprodutor- se vende a muy bajo costo y la ganancia es para el gobierno, no para los campesinos; entonces, el hambre es constante en estos países, en Argentina con la “generación sacrificada” y en Cuba porque el campesinado no tiene dinero para seguir trabajando y menos para producir.

Esta es la opinión de Piñera respecto a Cuba:

Me había tocado la suerte vivir en una ciudad provinciana, pero esto que no es cosa grave y hasta positiva si se sabe que allá existe una capital en toda la acepción de la palabra, significaba, en el caso nuestro, una tal ausencia de comunicación espiritual y cultural que, a la larga, terminaría por encartonarnos. Vivía, pues, en una ciudad provinciana de una capital provinciana, que, a su vez, formaba parte de seis capitales de provincia provincianas con una capital provinciana de un estado perfectamente provinciano. *El sentimiento de la Nada por exceso es menos nocivo que el sentimiento de la Nada por defecto: llegar a la Nada a través de la Cultura, de la Tradición, de la abundancia, del choque de las pasiones, etc., supone una postura vital puesto que la gran mancha dejada por tales actos vitales es indeleble.* Es así, que podría decirse de estos agentes que ellos son el “activo” de la Nada. Pero esa Nada, surgida de ella misma, tan física como el *nadasol* que calentaba a nuestro pueblo de ese entonces, como las *nadacasas*, el *nadaruido*, la *nadahistoria*... nos llevaba ineluctablemente hacia la morfología de la vaca o del

lagarto. A esto se llama el “pasivo” de la Nada, y al cual no corresponde “activo” alguno²⁷².

Desde la perspectiva de Piñera, la Nada abarca todo lo que se puede ver, e incluso lo que el hombre puede llegar a sentir, ya que en la modernidad, como lo menciona Kayser, se produce la pérdida del sentido del mundo y de la vida misma por la desorientación del individuo; pero esa Nada no sólo está presente en “la nadahistoria de la isla”, sino también en Argentina y en América Latina. Piñera define su visión de Buenos Aires con base en sus intelectuales:

No es un azar si la ciudad de Buenos Aires cuenta con un astrólogo: Xul solar; con un místico: Macedonio Fernández; un logógrafo: Jorge Luis Borges; un dudador: Adolfo de Obieta; un exégeta del porteñismo: Raúl Scalabrini Ortiz; unas nieblas repentinas y unos soles repentinos; una abundancia como pocos pueblos del mundo la conocen hoy; *unos todos, unas nada*s²⁷³.

La equiparación²⁷⁴ del peronismo con el machadismo en *La carne de René* se fundamenta en la experiencia argentina de Virgilio Piñera, ya que durante su estadía

²⁷² Piñera, “Virgilio Piñera, tal cual”, *op. cit.*, p. 24. De acuerdo con Jesús Jambrina, la naturaleza física, lo que Piñera denomina metafóricamente “la morfología de la vaca o del lagarto”, se refiere irónicamente a un tipo de imaginario cultural que prefiere recrear la historia mediante la conformación de un bestiario o, lo que es igual, la descripción elemental de seres y objetos de naturaleza onírica que sustituyen las necesidades y los conflictos del sujeto. En ambos casos, el individuo, según Piñera, no participa plenamente de su entorno, sino que se asimila a él o se integra sin transformarlo para su beneficio. Ver Jesús Jambrina, *op. cit.*, pp. 100 y ss.

²⁷³ Virgilio Piñera, “Notas sobre literatura argentina de hoy”, en *Poesía y poética...*, *op. cit.*, p. 181.

²⁷⁴ Es muy poco lo que se conoce acerca de las influencias literarias de Piñera y, por lo general, siempre se le relaciona con Kafka por la complejidad de su obra y las muchas significaciones que ofrece al lector; sin embargo, me parece que *La carne de René* es muy cercana a una de las grandes obras argentinas: *El matadero* de Esteban Echeverría (1838). Pese a la distancia temporal, sin duda Piñera habrá tenido referentes sobre esta obra ya que están en el mismo plano de significación. En *El matadero* se encarna el ambiente político de Argentina durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas. Echeverría usa la escena del matadero en Buenos Aires para simbolizar la barbarie y la pérdida del individuo durante la dictadura de este hombre fuerte. En 1952, año de la publicación de *La carne de René*, cuando la época moderna ha invadido Latinoamérica, y la tecnología, la ciencia y la industria incentivan el desarrollo de los países y la razón, la barbarie sigue siendo parte de nuestra América: en la novela de Piñera está presente también esta ambivalencia; si bien por un

de doce años en Argentina fue testigo de opresión, miseria y limitaciones intelectuales que obligaban al artista a someterse a ciertas reglas de escritura de acuerdo con los fines políticos del peronismo: el término de la autonomía universitaria en 1947 fue el inicio del declive artístico, ya que se requería de un “permiso gubernamental” para publicar en los diarios o revistas independientes quienes, tras no ajustarse a las normas políticas, fueron presionados con cuotas de papel, restricciones a la circulación, clausuras temporarias, atentados y expropiaciones²⁷⁵. Piñera escribe al respecto:

Por otra parte como nos dolía el drama de Cuba y como debíamos expresarnos como escritores, reflejábamos a nuestra manera ese drama en nuestras obras. Huyendo de la literatura panfletaria [...] fundamentábamos nuestra protesta en una literatura que llamaría, forzando un tanto el término, “abstraída”, es decir una literatura que eludía los primeros planos de la realidad para darla pasada por un tamiz diez veces más fino²⁷⁶.

Esta literatura es la literatura de Piñera, con ella en *La carne de René* se crítica a dos regímenes que comparten grandes similitudes y grandes diferencias, y se configura una idea de mundo del autor implícito bastante desencantada por los conflictos sociales, políticos e individuales de la época; ya que la conciencia reflexiva de Piñera, el encontrarse inmerso en estos dos entornos ambiguos y complejos, son la base para la significación sociohistórica de la novela.

La carne de René de Virgilio Piñera se presenta, entonces, como una novela crítica de la Historia, de la sociedad cubana del siglo XX, de la dictadura, del dolor,

lado la dictadura promueve “el desarrollo” del país, por el otro se produce un retroceso hacia la barbarie por la violencia, la tortura y el sometimiento de sus ciudadanos.

²⁷⁵ Romero, *op. cit.*, pp. 113 y ss.

²⁷⁶ Piñera, “Virgilio Piñera, tal cual”, *op. cit.*, p. 25.

de la tortura, de la resistencia, cuya propuesta estética de lo grotesco refleja la modernidad con todas sus caras en un periodo dictatorial que obliga al hombre a ajustarse al sistema a costa de su propia carne: una obra que no se limita a la descripción del mundo cubano y argentino, sino al reflejo de cualquier régimen en el sistema moderno, traducido éste en el nivel de símbolo, como ambiguo y complejo por la condición grotesca de la época. Piñera escribe acerca de América:

[En] América en general se viven otras vidas que las propias, el hombre se inserta en otra realidad o realidades, se prefigura antes de figurarse, hace de su vida un “personaje” y no una persona. El peor enemigo que hasta ahora tiene el americano es la segunda naturaleza que él se crea [...] nuestro alimento son nuestras propias cadenas [...] No sería exagerado decir que pasa América todavía por la fase del “existir” y que, por tanto, desconoce la etapa posterior del “ser”; por eso sus artistas *existen* pero no *son*²⁷⁷.

La propuesta crítica de Virgilio Piñera parte de los extremos que él mismo experimentó en Latinoamérica: la pobreza, el hambre, la violencia, el ostracismo, el rechazo; desde la ciudad provinciana de Cuba, el arte, la escritura, es el medio y espacio que le permiten dar cuenta de su visión de la realidad latinoamericana -principalmente cubana y argentina- y de su vocación reflexiva nacionalista tan innovadora para la época que le han permitido constituirse hoy como uno de los grandes escritores en Hispanoamérica.

²⁷⁷ Piñera, “Notas sobre literatura...”, *op. cit.*, p. 182.

Conclusiones

El análisis literario y la propuesta interpretativa de *La carne de René* permiten mostrar que lo grotesco moderno constituye un texto ambiguo que refleja la realidad cubana de los años cincuenta mediante la degradación de la iconografía religiosa y la resignificación de símbolos en la modernidad.

La presencia en la novela de elementos del realismo grotesco de Bajtin enfatizan el rebajamiento del Estado, la Historia, la sociedad y el individuo para develar parte del sentido que se intenta mantener oculto: lo pecaminoso de la iconografía cristiana desde el desdoblamiento de René en las imágenes de Cristo y san Sebastián, la actualización de la imagen crística en la modernidad y el dolor, la tortura y la violencia de las dictaduras en América Latina, en particular con los regímenes de Gerardo Machado, Fulgencio Batista y Juan Domingo Perón en Cuba y Argentina.

La degradación se vincula con imágenes de la vida material y corporal para resaltar también el efecto de lo grotesco en su plano plástico, ya que las imágenes y los personajes mismos están hipertrofiados hasta llegar a ser monstruosos y deformes, como Cochón, Bola de carne y Ramón al convertirse en la Criba humana por la cantidad de llagas que exhibe orgullosamente en su cuerpo.

Lo grotesco, entendido como la mezcla de elementos heterogéneos, (alienación para Thomson y mixtura para Barasch) en *La carne de René* es constante no sólo en los personajes animalizados, sino en las escenas que muestran lo desordenado, lo desproporcionado e, incluso, la contradicción y el exceso; como el momento en que los neófitos de segundo grado lamen la carne de René para ablandarla. En este episodio los alumnos-perro lamen, ladran, comen,

vomitán, orinan y lloran porque sus esfuerzos por convencer a René no han valido la pena: la mezcla de heterogéneos en la novela violenta al lector provocando el tono tragicómico característico de esta estética.

Lo tragicómico es relevante por el carácter ambiguo de lo grotesco, ya que las imágenes ya mencionadas, y muchas otras de la novela, están creadas con un toque humorístico que el lector percibe justamente por lo plástico de lo grotesco; pero la risa se vuelve trágica cuando el plano abstracto de lo grotesco moderno irrumpe en la imagen y muestra lo siniestro que hay detrás: el sometimiento de los ciudadanos cubanos, la tortura, el hambre, la muerte de los campesinos por defender el dulce, la opresión, el silencio.

Cuando lo grotesco trasciende la imagen y muestra el mundo del individuo y el problema de la sociedad, entonces hablamos de grotesco moderno por la función crítica que éste incita en el hombre más que en ninguna otra época. En *La carne de René* lo grotesco moderno permite criticar la Historia desde un lenguaje metafórico y simbólico por la correspondencia de elementos intraliterarios con personajes, sucesos y elementos extraliterarios: estamos en el campo de la sociocrítica por la reescritura de hechos sociales mediante el hecho literario.

Respondiendo a la modernidad, en *La carne de René* se muestra una ciudad portuaria de Estado Unidos dominada por la violencia y la indiferencia ante el dolor y la muerte: el espacio de la novela proyecta el espacio real; es decir, aunque el narrador habla veladamente de Cuba, Estados Unidos está presente no sólo por ser el espacio ficcional, sino porque es una crítica directa a esta potencia por la constante opresión que ha ejercido sobre la isla y otros países latinoamericanos.

Además del espacio moderno, los personajes también lo son porque, y siguiendo a Kayser, el ambiente determina al sujeto y ambos son de la misma índole: Ramón, Alicia, Cochón, Mármolo, Bola de carne, los jefes de la Causa, los dobles y Dalia de Pérez son personajes fragmentados tanto física como psicológicamente, puesto que su identidad se desvanece por seguir el camino carnal. Para ellos lo más importante es la aparente esperanza en la carne que sustituye a la divinidad por el auge de la razón en la modernidad, aunque ya se dijo que en la novela existe un sistema sagrado degradado en la imagen de Cochón y Mármolo.

Por otro lado, lo que Kayser denomina aniquilación del orden histórico es en *La carne de René* la noción fundamental que permite entender la crítica histórica que realiza Piñera, ya que desde este punto de vista no hay progreso sino constantes rupturas que mantienen la fisura de la modernidad en el individuo y en la sociedad del siglo XX.

Las diferentes imágenes que se presentan en *La carne de René* -el álbum, el óleo de san Sebastián y Cristo en la cruz-, además del simbolismo ya mencionado, resaltan el carácter plástico de lo grotesco que no deja de estar presente en la modernidad, pues coexiste con el grotesco abstracto para representar el problema del individuo en el mundo desordenado que habita, en este sentido, en la novela de Piñera lo grotesco moderno unifica lo plástico con lo histórico, lo intraliterario con lo extraliterario al proyectar la reescritura de la Historia, es decir, “la crítica

sociohistórica se centra en el texto, pero no lo concibe en sí, aislado, sino en su ser social”²⁷⁸.

Por otra parte, en *La carne de René* no hay liberación como se propone en el carnaval de Bajtin, al contrario, el René moderno de la novela se somete al sistema al entrar a la “jaula de hierro” que implica la Causa; esto porque en la modernidad no hay posibilidad de “milagro”, ya que el mundo se vuelve racional y el sujeto es consciente de su orfandad, por tal motivo, René reconoce que no hay quien pueda ayudarlo, ni siquiera un Dios omnipresente, sino que es su deber continuar con el grotesco ideal familiar y entregarse al dolor y a la resistencia: René, desde su pasividad como personaje, acepta su ingreso al sistema grotesco no sólo como miembro de una institución en favor de la Causa, sino como personaje moderno que se desenvuelve en un mundo violento y caótico.

Si bien René se ajusta al mundo, también es cierto que no pierde el sentido crítico, pues reflexiona sobre sí mismo y sobre su entorno aun cuando ya ha aceptado su destino: René se configura, entonces, como un personaje ambivalente que conjuga la resignación del hombre moderno y, a la vez, la autorreflexión que la misma modernidad propicia.

Finalmente, la importancia del símbolo de la carne en el análisis literario de *La carne de René*, en relación con lo grotesco moderno, permite una novedosa interpretación de la novela con base en la visión de mundo de Piñera por su origen cubano y por su exilio a Argentina: crítica al machadismo y al peronismo, contextos violentos caracterizados por la crisis, el caos y la deshumanización que constituyen

²⁷⁸ Negrín, *op. cit.*, p. 134.

hombres-masa, hombres-hueco, hombres-marioneta porque adquieren la categoría de cosa.

Cabe resaltar que el autor implícito de *La carne de René* constantemente se muestra desilusionado del contexto latinoamericano, particularmente del cubano y del argentino, pues los modelos políticos, sociales, culturales e intelectuales no son los ideales para propiciar el desarrollo que debería surgir en la modernidad; al contrario, el retroceso cultural e intelectual se produce día a día a modo de involución.

La decepción del narrador implícito es la desilusión del mismo Piñera, ya que la concepción de su país natal no cambió con el tiempo, al final de su vida -murió solo a los 67 años en un departamento de la provincia cubana- manifestó lo profundamente desilusionado que estaba de “la desustanciación” de su contexto, ya que aunque mantuvo la fe en Fidel Castro por considerar que reivindicaría Cuba, pronto se dio cuenta de que la involución no se había revertido. Para él, Cuba se constituye un país triste, enfermo, solitario:

Francamente, sigo considerando a La Habana como un sepulcro. Un vasto sepulcro dividido a su vez, en sepulcros más pequeños. Pero aclaro en seguida que tal impresión sepulcral no tiene nada que ver con la arquitectura de la ciudad; tampoco nace dicha impresión de esas típicas sensaciones de aplastamiento propias de las grandes ciudades. La Habana, por el contrario es una ciudad grande pero nunca una gran ciudad. Un aire provinciano se respira todavía en su ámbito y en cuanto a las gentes definen de un plumazo que no son moradores de una imponente urbe en virtud de esa falta de distancia privativa de tales moradores. No, si yo digo que la ciudad me sigue pareciendo un vasto sepulcro se debe pura y simplemente a una contingencia privada y personal: me refiero a la miseria. Así como el Vía Crucis de la Pasión tiene sus Estaciones, así también tengo yo por la ciudad señaladas mis tumbas, partes de ese vasto sepulcro, y en el correr de los años y tras una vuelta de

*algunos pasados en el extranjero no he logrado que tal impresión desaparezca, o, al menos, se atenúe*²⁷⁹.

Virgilio Piñera, el hombre que siempre cargaba un paraguas como defensa ante el mundo, en *La carne de René* representa la realidad cubana y latinoamericana del siglo XX, época en que hombres fuertes dominaron la mente de los ciudadanos y presionaron para terminar con el arte, con la literatura como la de Piñera, una escritura que se relaciona con la vida, con el contexto, pero que no carece de carácter estético; al contrario, es tan ambivalente, metafórica y simbólica que en ello reside su complejidad, su belleza artística y su importancia para las letras hispanoamericanas.

La escritura reflexiva de Piñera sin duda refleja el pensamiento de un escritor valiente y militante que defendió hasta las últimas consecuencias su perspectiva de mundo, si bien “sus tres gorgonas” lo delimitaron en su contexto, también debe resaltarse que lo convirtieron en el escritor que ahora es y al que sin duda se le rinde homenaje con cada estudio crítico que rescata una de las creaciones artística más innovadoras de inicios del siglo XX en Cuba.

²⁷⁹ Citado en De Wiele, *op. cit.*, p. 67.

Bibliografía

- Altmann, Werner (1979), *El proyecto nacional peronista (1943/1955)*, Extemporáneos, México.
- Areta Marigó, Gema (2015), *Virgilio Piñera, ensayos selectos*, Verbum, Madrid.
- Argullol, Rafael (1983), *El héroe y el Único, El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid.
- Bacarlett Pérez, María Luisa (2014), "Tres monstruos medievales a la luz del cuerpo sin órganos", en *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Carmen Álvarez Lobato (Coord.), Aldus, México.
- Barasch, Frances K (1971), *The grotesque. A Study in Meanings*, Mouton, París.
- Bajtín, Mijail (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid.
- Berman, Marshall (1993), "Las señales en la calle", en *El debate modernidad-posmodernidad*, Nicolás Casullo (Comp.), El cielo por asalto, Buenos Aires.
- _____ (1993), "Brindis por la modernidad", en *El debate modernidad-posmodernidad*, Nicolás Casullo (Comp.), El cielo por asalto, Buenos Aires.
- Bernal, Luis (1993), *Cuba: de la utopía al desencanto*, UAEM, México.
- Brioso, Jorge (2007), "La carne de René o el aprendizaje de lo literal", en *Revista Iberoamericana*, Carleton College, Vol. LVVIII, Núm. 218, enero-marzo.
- Castro Rocha, Rogelio (2000), *Piñera*, Universidad de Guanajuato, México.
- Casullo, Nicolás (1993), "Prólogo", en *El debate modernidad-posmodernidad*, Nicolás Casullo (Comp.), El cielo por asalto, Buenos Aires.
- Cervera, Vicente (2010), "Los cuentos de Virgilio Piñera en el 'aire frío' de lo cubano", en *Revista MONTEAGVDO*, 3ª época, No. 4, Universidad de Murcia.

Compagnon, Antoine (2010), *Las cinco paradojas de la modernidad*, Siglo XXI, México.

Eichenbronner, Ana (2010), "Cuerpo y escritura en La carne de René de Virgilio Piñera", [en línea: blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/files/2010/02/ana-eichenbronner.pdf], Universidad de Buenos Aires, (Fecha de consulta: 15 de enero de 2014).

Escobar, Justo y Sebastián Velázquez (1975), *Examen de la violencia argentina*, FCE, México.

Gayón, Jean (2014), "Los monstruos prometedores: evolución y teratología", en *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Carmen Álvarez Lobato (Coord.), Aldus, México.

Goldman, Dara E (2003), "Los límites de la carne: los cuerpos asediados de Virgilio Piñera", en *Revista Iberoamericana*, Vol LXIX, Núm. 205, Octubre-Diciembre, Universidad de Illinois-Urbana.

Ibieta, Gabriela (1990), "Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera", en *Revista Iberoamericana*, St. Joseph's University, Vol. LVI, Núm. 152, julio-diciembre.

Jambrina, Jesús (2009), "Poesía, nación y diferencias: Cintio Vitier lee a Virgilio Piñera", en *Revista Iberoamericana*, Viterbo University, Vol. LXXV, Núm. 226, enero-marzo.

Kayser, Wolfgang (1964), *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*, Editorial Nova, Buenos Aires.

"La Maja desnuda" en *Galería online*, [en línea: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on->

- line/obra/la-maja-desnuda], Museo del Prado, (Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2014).
- Lanceros, Patxy (1997), *La herida trágica: el pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Anthropos, Barcelona.
- Le Riverend, Julio (1995), *Breve historia de Cuba*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana.
- Lida, Clara E. (2001), *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*, El Colegio de México, FCE, México.
- López Portillo, Felicitas (2008), *Cuba en la mirada diplomática mexicana: de Fulgencio Batista a Carlos Prío Socarrás*, México, UNAM.
- Malishev, Mijail (2011), “Hannah Arendt: el totalitarismo y sus horrores”, en *La Colmena, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (Toluca, México), núm. 70, abril-junio.
- Negrín, Edith (2007), “Atisbo a la emergencia de la sociocrítica”, en Esther Cohen, (ed.), *Aproximaciones; lecturas del texto*, UNAM-IIF, México.
- Osuna de Esteguy, María Luisa (1993), “La intertextualidad en “El álbum” de Virgilio Piñera”, en *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de Literatura*, Juana Alcira Arancibia (ed.), Vinciguerra, Buenos Aires.
- Paz, Octavio (2003), “Los hijos del limo”, en *La casa de la presencia*, FCE, México.
- Piñera, Virgilio (1994), “Notas sobre literatura argentina de hoy”, en *Poesía y poética del grupo orígenes*, Alfredo Chacón (Comp.), Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- _____ (1990), “La vida tal cual”, en *Revista Unión, “Especial: Virgilio tal cual”*, año III, Núm. 10, La Habana.

- _____ (1994), “El secreto de Kafka”, en *Poesía y poética del grupo Orígenes*, Alfredo Chacón (Comp.), Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- _____ (2000), *La carne de René*, Tusquets Editores, España.
- _____ (2006), “La carne”, en *Cuentos fríos*, Lectorum, México.
- Real Academia Española (2006), *Diccionario Esencial de la Lengua Española*, Espasa Calpe, Madrid.
- Rein, Raanan (1998), *Peronismo, populismo y política. Argentina 1943-1955*, Universidad de Belgrano, Argentina.
- Rivas Hurrealde, Vladimiro (2006), “Virgilio Piñera, ¿desterrado del Caribe?”, en *Revista de la Universidad de México*, UNAM, Núm. 30, México.
- Romero, Alberto (2001), *Breve historia contemporánea*, 2ª ed., FCE, México.
- Sábato, Ernesto (1979), *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Madrid.
- Sáenz, Claudia. “Métodos de castración”, [en línea: <http://elangelemasculado.blogspot.mx/2011/11/normal-0-21-false-false-false-es-x-none.html>], (Fecha de consulta: 8 de febrero de 2015).
- “San Sebastián, historia de un santo que devino icono”, [en línea: <http://www.historiaclásica.com/2009/01/san-sebastin-historia-de-un-santo-que.html>], (Fecha de consulta: 24 de marzo de 2014).
- “Santa Catalina”, [en línea] <http://www.santacatalina.org.ar/quienes-somos/biografia/>, (Fecha de consulta: 25 de enero de 2015).
- Santovenia, Emeterio S (1956), *Armonías y conflictos en torno a Cuba*, FCE, México.
- Thomson, Philip (1972), *The Grottesque*, Methuen & Co Ltd, Gran Bretaña.

Travieso Serrano, Julio (2006), "Prólogo", en *Cuentos fríos*, Virgilio Piñera, Lectorum, México.

Van de Wiele, Eva, *El humor negro en la cuentística de Virgilio Piñera*, [en línea: lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/373/RUG01-001414373_2010_0001_AC.pdf], (Fecha de consulta: 24 de marzo de 2015).

Vitier, Cintio (1994), "Virgilio Piñera: poesía y prosa (La Habana, 1944)", en *Poesía y poética del grupo orígenes*, Alfredo Chacón (Comp.), Biblioteca Ayacucho, Caracas.

Wolfenzon, Carolyn (2006), "La ciudad como espacio de tortura en *La carne de Rene* y *Pequeñas maniobras* de Virgilio Piñera", en *Estudios Cubanos*, Vol. 37.