

EL "DISPARATE CLARO" EN CORTAZAR Y PIÑERA

POR

ANTONIO FERNANDEZ FERRER
Universidad de Alcalá de Henares

"Such, such is life"
Edward Lear.

Siglos y siglos antes de que Freud intentase, en 1905, trazar una cartografía profunda del humor en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, la humanidad ya conocía el disparate humorístico, sabía de su capacidad crítica y del placer que su práctica depara en las diversas manifestaciones estéticas. Recordemos, a título de ejemplo, el carnavalesco tema universal de "el mundo al revés" estudiado por Giuseppe Cocchiara ("il mondo alla rovescia") o Helen F. Grant ("the world upside-down"). Pero, además del folclore tradicional, una riquísima e incesante tradición del despropósito hermana las "fatrasies" del senescal Philippe de Rémi, señor de Beaumanoir, en el siglo XIII, con la facundia del médico François Rabelais, los disparates de nuestro Juan del Encina, las genialidades paródicas de William Shakespeare, de Quevedo, del vicario Laurence Sterne, del físico Georg-Christoph Lichtenberg y de tantos otros inolvidables maestros inmortales del sinsentido literario¹.

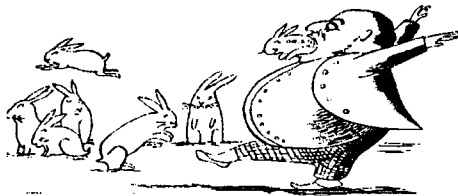
Andando el tiempo, sería la literatura inglesa la destinada a proporcionar las dos grandes figuras fundacionales del disparate de la Modernidad, del "Nonsense" con mayúscula: el dibujante, viajero y naturalista Edward Lear

¹ Véase la antología de Robert Benayoun, *Les Dingues du nonsense*, édition revue et augmenté (Paris: Balland, 1984). No obstante, las diferencias entre el disparate clásico a lo Juan del Encina y el "nonsense" moderno hacen que la definición de Marcel Gauthier (Foulché-Delbosch) resulte insuficiente: "Les disparates ou disbarates sont, en effet, une suite d'incohérences dont l'impossibilité ou l'absurdité doivent produire l'étonnement, puis le rire" ["De quelques jeux d'esprit", *Revue Hispanique*, 33.84 (1915), 386]. Maxime Chevalier y Robert Jammes advierten con acierto sobre los problemas que plantea la analogía entre el disparate clásico y el absurdo contemporáneo, aunque ambos comparten un placer subversivo común: "Supplément aux Coplas de disparates", *Bulletin Hispanique*, 64bis (1962), 370. Por su parte, Blanca Perinián se refiere a la dificultad de ceñir unívocamente esta modalidad literaria (*Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa: Giardini, 1979).

(1812-1888) y el matemático y reverendo Charles Lutwidge Dodgson, más conocido por su seudónimo de Lewis Carroll (1832-1898). Con estos dos escritores señeros, el "nonsense" se constituye en una de las aportaciones esenciales de la cultura anglosajona al imaginario contemporáneo que, a partir de entonces, verá construir todo un continente de la sinrazón en las más diversas producciones artísticas; mencionar tan sólo unos cuantos nombres es suficiente para comprender su amplitud y vigencia: Ambrose Bierce, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, W. C. Fields, Groucho Marx, Eugène Ionesco, Monty Python, Woody Allen ...

Por su parte, Edward Lear ha merecido, con justicia, el apodo de "Míster Nonsense"² al reconocérsele su indiscutible dignidad de gran patriarca y cronopio máximo del disparate universal. En su primera gran contribución al tema, *The Book of Nonsense* (1846), consagra los *limericks*, poemillas que él mismo ilustró y que responden a un patrón esquemático reiterado con leves pero deliciosas variaciones.

Entre las muchas sorpresas que nos aguardan en la obra de Lear, destaquemos las inesperadas vinculaciones que podemos establecer entre sus delirantes ocurrencias y algunas creaciones propias de nuestro entorno y época. Por ejemplo, resulta singularmente chocante la relación de un *limerick* de Lear³ con el motivo fundamental de uno de los relatos más justamente famosos de Julio Cortázar, "Carta a una señorita en París"⁴:



There was an old Person whose habits,
Induced him to feed upon Rabbits;
When he'd eaten eighteen, he turned perfectly green,
Upon which he relinquished those habits.

² Emery Kelen, *Mr. Nonsense. A Life of Edward Lear* (Londres: Macdonald and Jane's, 1974).

³ Holbrook Jackson ed., *The Complete Nonsense of Edward Lear* (Londres: Faber and Faber, 1947), 19.

⁴ J. Cortázar, *Bestiario* (Buenos Aires: Sudamericana, 1951), 19-34.

Sólo tenemos que invertir, hacia atrás, el movimiento narrativo de una imaginaria cámara cinematográfica para tener a nuestro apurado protagonista vomitando conejillos, en lugar de zampárselos como en el *limerick*. Por lo demás, nos consta que Cortázar era asiduo degustador de los disparates de Lear, a quien, desde luego, cita en sus obras. Pero la relación entre el relato cortazariano y el dibujo del melancólico inglés sorprende no ya sólo por la posible influencia inspiradora, sino —lo cual es más importante— por las confluencias de significados e impresiones que nos proporcionan ambos maestros del "nonsense" contemporáneo.

En la tradición hispánica hay dos nombres capitales en lo que respecta al disparate con mayúscula: Goya y Gómez de la Serna. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando publicó en 1864, con el título de *Los proverbios*, la serie de grabados hoy conocida generalmente como los *Disparates*. De las cuatro colecciones de grabados realizadas por su autor, ésta es, sin duda, la de más hermética significación, hasta el punto de que incluso se desconoce el verdadero nombre que Goya quiso darle (también se ha llegado a proponer el título de *Sueños*), así como el número total de planchas y su orden. A lo largo de los años, los estudiosos han aventurado las interpretaciones más dispares y disparatadas, desde los que consideran que se trata de "ilustraciones" a proverbios tradicionales españoles hasta quienes, en el extremo opuesto, ven en estos grabados meras fantasmagorías. En cualquier caso, Goya nos lega en ellas una de las muestras fundacionales de la modernidad fantástica. Que pueda buscársele a los *Disparates* un correlato anecdótico y contextual más o menos concreto, pero siempre parcialmente explicativo, en nada disminuye, antes al contrario, su turbadora capacidad imaginativa⁵.

Estrechamente emparentado con la serie goyesca de planchas está el libro de Ramón Gómez de la Serna que se titula precisamente *Disparates*⁶. Como prólogo de esta obra el escritor madrileño nos ofrece, en cuatro páginas, una impagable "Teoría del disparate" en la que nos presenta a Goya como el gran maestro creador del género y toma uno de los grabados de la serie como emblema definitorio:

Se necesitaba un mártir del disparate, de ese disparate que, sin hacerlo teoría doctrinal, vio Goya, el de gran instinto y el de la magnífica incorrección, en ese proverbio que titula "Disparate claro". Goya, que se iba detrás de la expresión

⁵ Sobre las posibilidades de rastrear en los grabados de Goya un correlato satírico concreto, véase Priscilla Muller, "Pensamientos sobre los *Disparates* de Goya", en Isabel García de la Rasilla y Francisco Calvo Serraller, eds., *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari* (Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987), 291-305 y, acerca de *Los Caprichos*, el estudio fundamental de Edith Helman, *Trasmundo de Goya* (Madrid: Revista de Occidente, 1963).

⁶ R. Gómez de la Serna, *Disparates* (Madrid: Calpe, 1921).

de lo que veía y que se hizo así un avezado a la verdad, atisbó, aunque sin hacerse solidario de su verdad, el primer disparate factible y ostensible. Él mismo se sintió indudablemente un poco hipócrita para teorizar su disparatación; pero no tuvo más remedio que dibujar alguna de las cosas absurdas que vio repetidamente y que le propusieron desafiadoramente su transposición, pues esas señoras incongruentes que están sentadas en la rama de un árbol en el "Disparate claro" están haciendo algo que admite la misma beatitud con que se sientan en los reclinatorios de las iglesias, alguna muy vestida y con manguito, todas muy serenas, oscilando sobre el abismo y como esperando que la rama se desgaje y pierda su cohesión. ¡Qué gran espectáculo! ¡Qué gran voluptuosidad! ¡Qué atractivo presenciar esa locura hecha por gentes que, desde luego, tienen que no estar locas, porque el espectáculo de la locura ya no sirve al disparatador, que se inspira más que nada en lo que es obsesión eterna de la normalidad, disparate de la sensatez y del talento! (6).

Aunque Gómez de la Serna confunde el supuesto título del grabado⁷, el concepto que podemos extraer de la expresión "Disparate claro" nos es útil para sintetizar el hallazgo iconológico o literario que, de manera análoga al comedor/vomitador de conejillos de Lear/Cortázar, nos sitúa de sopetón ante la inquietante experiencia del absurdo vital, sin que podamos reducir el sentido de esta sensación a un significado unívoco.

Nada nos impide asociar, así mismo, muchos de los motivos que aparecen en los relatos del escritor cubano Virgilio Piñera con los caprichos y disparates goyescos; como, por ejemplo, el relato del loro que comunica la acusación de grafomanía a una multitud de escritores congregados, sin más explicaciones, en el fantasmagórico paisaje del desierto sahariano⁸. Pero, sobre todo, más incluso que en las posibles coincidencias de motivos, la importancia de la raíz goyesca de Piñera estaría justamente en las técnicas y efectos del "disparate claro" que alcanza en el escritor cubano una de sus cimas hispánicas. Añadamos, como

⁷ En realidad, se refiere al titulado "Disparate ridículo", número 3 de la serie. El llamado "Disparate claro" es el número 15 y no tiene que ver con lo que describe Gómez de la Serna. Véase la edición facsímil de los *Disparates* con estudio preliminar por Rafael Casariego (Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1974). En su libro sobre el pintor aragonés, Gómez de la Serna vuelve a comentar este mismo grabado (*Goya*, Madrid: Ediciones "La Nave", 1928, 131).

⁸ El texto, titulado "Grafomanía", apareció en la revista habanera, de la que Piñera era secretario, *Ciclón*, 3.1 (1957), 3. Se incluye, posteriormente, en *Cuentos* (La Habana: Ediciones Unión, 1964), 161-162 y, fechado en 1957, en *El que vino a salvarme* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970), 43. Este "disparate claro" virgiliano nos evoca el capricho núm. 53 de Goya, subtítulo "¡Qué pico de oro!" en el que vemos a un loro en el centro de la imagen con la pata derecha levantada y el pico abierto, en actitud de hablar con autoridad a un grupo de frailes y gentes diversas. El capricho ha sido interpretado de diversas maneras: como ataque a la vacía verbosidad de los predicadores, invectiva contra los médicos charlatanes e ignorantes, los frailes como predicadores plagiaros a lo Fray Gerundio, etc.

dato curioso, que precisamente la traducción de tres cuentos de Piñera que publicó en 1957 la revista *Les Temps Modernes*⁹ se tituló "Goyesques" y, a nuestro parecer, el traductor francés, Felix Gattegno, acertó plenamente, pese a lo que nos dice José Bianco en su prólogo a *El que vino a salvarme*:

Recuerdo que estando yo en La Habana, en febrero de 1961, comentamos la publicación de algunos de sus cuentos en *Temps Modernes* bajo el título general de *Goyescas*. Lo noté a Piñera un poco desconcertado. "¿Por qué *Goyescas*?", me preguntó. Lo sorprendía (conjeturo) la intrusión del refulgente genio de Goya en esos relatos de tono neutro, abstractos, tan ajenos al mundo visible como a toda preocupación psicológica, por descriptivos y subjetivos que sean, y en los que buscaríamos en vano, una denuncia explícita de orden moral o social. También es posible que vinculara el nombre de Goya a ciertas palabras como "caprichos" o "disparates", y daba la casualidad de que tales palabras estaban reñidas con el dibujo racionalista de las fábulas traducidas en *Temps Modernes*¹⁰.

Pero, a despecho de las observaciones de Bianco, el "disparate" —y, por ende, su vinculación goyesca— no es un registro ajeno al rigor ni al "dibujo racionalista", pues, por el contrario, lo disparatado exige, para cuajar en un logro estético y literario estimable, la más implacable de las lógicas subyacentes plasmada con absoluto rigor técnico. Dicho valleinclanesamente, el artista y el escritor necesitan dominar a la perfección la "matemática del espejo cóncavo".

Hasta el más apresurado catador de Cortázar o Piñera puede percibir en sus prosas la inagotable presencia de la imaginación ramoniana. En el caso de Cortázar, basta con que recordemos, sin ir más lejos, los ejercicios narrativos que pone en boca del protagonista de su temprana novela, recientemente exhumada, *Divertimento*¹¹.

La vinculación entre Gómez de la Serna y Piñera en lo que respecta al "disparate claro" es tan evidente que incluso contamos con dos textos paralelos: "El cojo" (*Disparates*, 77-78) y "Cosas de cojos"¹². Ambos escritores parten de algo así como un chascarrillo tradicional: cojo busca coja del otro pie para ahorrar en la compra de un par de zapatos. Como suele ocurrir en las relaciones

⁹ V. Piñera, "Goyesques", *Les Temps Modernes*, 13.140 (1957), 619-623. Los cuentos traducidos son "La carne" (*La viande*), "En el insomnio" (*L'insomnie*) y "Cosas de cojos" (*Histoire de boiteux*).

¹⁰ José Bianco, "Piñera, narrador", en V. Piñera, *El que vino a salvarme* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970), 17.

¹¹ Por ejemplo, el titulado "Probablemente falso" que podría haber pertenecido sin ningún problema a las páginas ramonianas de cualquiera de sus innumerables misceláneas (*Caprichos*, *Disparates* *Trampantojos*, etc.) Véase J. Cortázar, *Divertimento* (Madrid: Alfaguara, 1988), 74-75.

¹² V. Piñera, *Cuentos fríos* (Buenos Aires: Losada, 1956), 83-84.

intertextuales, y más en casos como éste, tan próximos, resulta más instructivo subrayar las diferencias, las originalidades, que las analogías. El texto de Ramón queda más ceñido a la simple anécdota chistosa de humor negro celtibérico. El del escritor cubano es mucho más buñuelesco, más morbosamente contemporáneo: se incluyen observaciones “filosóficas” y detalles siniestros, doblemente efectivos y crueles por su incisiva brevedad; las contraposiciones entre la multitud y la individualidad; las hipérbolas, la potenciación extremada del disparate (dos parejas mixtas de cojos); los modos cénicos de enunciación, tales como la pregunta retórica o la generalización definitoria. No contento aún con la anécdota básica sobre el calzado complementario, Piñera añade otros elementos que acrecientan el efecto disparatado: la diferencia entre los razonamientos que proyectamos y lo que realmente sucede, la kafkiana demora de la espera durante años, la sospecha de espionaje producto de la desconfianza de “la multitud”, la historia de amor a partir del humor negro. Todo nos indica muy gráfica y elocuentemente cómo Piñera ha dado una vuelta de tuerca más al “disparate claro” ramoniano.

Si espigamos en la obra narrativa de Piñera, la propia palabra “disparate” se nos presenta con una frecuencia y significación destacables. Veamos algunos ejemplos. En *La carne de René* (1952), su primera novela, el protagonista se siente víctima del absurdo generalizado: “Y fue como para volverse loco. Eso que se nombra sinrazón, disparate, absurdo, confusión, empezaba a posesionarse de su mente ...”¹³. En el capítulo VII de *Pequeñas maniobras* (1963), su segunda aportación novelística, la palabra llega a enseñorearse de la página:

Y ahora, como el mundo es harto disparatado, mal que le pese al sentido lógico del doctoracho, he tenido un encuentro disparatado. El lector no sospecha el cadáver que acabo de exhumar, como yo mismo no lo sospechaba cuando llamé a una puerta en la calle San Miguel, a las cinco de la tarde, después de haberme sentado en el Parque Trillo. A un diente cariado debo este encuentro. La gente debería convencerse, una vez por todas, que el mundo es de composición disparatada. Parecía un acto de ilusionismo ...¹⁴.

Por último, como en *Lear*, la conducta disparatada es lo habitual; así, el proceder del viejo que, esperando la muerte, “la Pálida”, no encuentra otra costumbre mejor que la de retratarse todos los días. En esa “realidad” transmutada en desatino absoluto, el antihéroe, obsesionado por no destacar, evidencia lo absurdo de un mundo con su conducta absurda. Y, al final, lo monstruoso se convierte en la quintaesencia de lo cotidiano. Tal, Pedrito, el niño deforme que su abuela se empeña en que sea retratado por el sufrido Sebastián y para cuya descripción el narrador-protagonista nos proporciona un verdadero *collage* antológico del disparate:

¹³ V. Piñera, *La carne de René* (Madrid: Alfaguara, 1985), 222.

¹⁴ V. Piñera, *Pequeñas maniobras. Presiones y diamantes* (Madrid: Alfaguara, 1986), 173.

... Las piernas y los brazos de este infeliz son como volutas de una columna —torcidas las piernas hacia adentro, los brazos hacia afuera— en tanto que la cabeza gira locamente como una ardilla en su rueda. Y eso no es todo. Queda la cara. Perdón, no es mi culpa si una vez más tengo que citar esta parte del cuerpo. Esta cara (¿espejo de su alma? ¿Dios mío, es posible?) es el resumen, la maqueta del edificio realizado. En tan pequeño óvalo —que no es tal, sino más bien paralelepípedo o elipsis— lo torcido alcanza contornos, proporciones épicas. Los ojos son estrábicos y salientes como los ojos de un muñeco; la nariz, como si hubiera adivinado oscuramente que su misión es oler para adentro, aparece retraída, sumida entre los pómulos. En cuanto a la boca, ¿con qué compararla? ¡Ah, ya sé! Con un ano. Esta boca es un círculo perfecto, donde hubiera estallado una granada ...(191).

A la postre, el monstruo es, como en *Freaks*, la escalofriante película de Tod Browning (1932, titulada *La parada de los monstruos* en la versión castellana), la quintaesencia de la realidad a cuyo indiscriminado despropósito onírico sucumbe todo intento de diferenciación. Precisamente idéntico a los “freaks” de Browning (pensemos en el hombre tronco que capitanea a los engendros del circo con un cuchillo en la boca) aparece, al final de *La carne de René* y como para compendiar la pesadilla total, el personaje de “Bola de Carne”¹⁵:

No tenía brazos ni piernas; por efecto de la grasa el tórax y el abdomen se juntaban formando una especie de bola, aumentada por así decir por la cabeza, tan sumida en el pecho que parecía formar parte de éste ... (213).

También en *Presiones y diamantes* (1967), la tercera y última novela de Piñera, el proceso de disparatización de lo cotidiano se nos presenta con palmaria contundencia:

Nunca como ahora un hombre se parecía menos a otro hombre; la comunicación resultaba tan precaria que cada vez más las palabras querían decir menos y ya se notaba el temor de unos y otros a aventurarse en los abismos de una conversación (233).

Todo es un vórtice irracional de degradación vital, sin ninguna posibilidad de explicación lógica¹⁶, que convierte a esta obra en una verdadera antiutopía

¹⁵ En especial, las páginas finales de este capítulo antepenúltimo de la novela, titulado “El rey de la carne”, con la escena del erótico rodar de Bola a los acordes del *Danubio Azul* en el decorado *kitsch*, constituye una pieza maestra del arte del disparate.

¹⁶ “Dirás que todo eso es un solemne disparate [...] Quisiera explicarte en qué consiste este encogimiento, pero ese reloj dará la una, y estaríamos en las mismas. Si el encogimiento es inexplicable, la explicación sobre el encogimiento resulta más inexplicable” (250). El disparate generalizado nos sitúa, por tanto, en un laberinto de cuya circularidad no nos es posible escapar: Tonto de mí que pretendo razonar el disparate, y mientras pierdo el tiempo sacando el agua con canastas, la conspiración sigue haciendo progresos alarmantes” (302).

del dislate. Por último, como en el vertiginoso vaciamiento semántico que concluye el canto VII del *Altazor* huidobriano, todo, incluso el propio proceso de escritura, queda anulado por el disparate absoluto, que se sintetiza en la expresión “Rouge Melé”, fagocitadora de todas las demás; y, así, al desesperado narrador de *Presiones y diamantes* sólo le resta rendirse ante el disparate cósmico, por más que intente un interrogatorio que le informe de la situación:

Pero no podía quedarme cruzado de brazos frente a este precadáver; érame preciso arrancarle una confesión y obtener una entrevista ... Me revestí con una sotana imaginaria y empecé:

- ¿Quién dirige la conspiración?
- Rouge Melé.
- Dime tu nombre y apellidos.
- Rouge Melé.
- Abreme tu corazón.
- Rouge Melé.
- Es poco, tu corazón desborda de secretos.
- Maunata lipchi fuel oil asquepec.
- Conforme. ¿Alguna otra cosa?
- Plexiglás.
- Arrepíentete de tus pecados.
- a, b, c, d, e, f, g, h ...
- ¿Le temes a la muerte?
- Pjhenfhgdbs...

Mientras yo “confesaba” al caballero distinguido, el caballero distinguido, que estaba en babia, lanzaba unos Rouge Melé altamente expresivos. Es así que “mi caballero distinguido” resultaba tan disparatado como el caballero distinguido que emitía sus significativos Rouge Melé (312).

En el cuento titulado “El caramelo” Piñera nos presenta otro ejemplo estimable de “disparate claro”: el niño piloso que su supuesta abuela lleva en brazos en una guagua habanera resulta ser, finalmente, un cerdito.

De *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, 1977), la última película de Buñuel —otro genial incrustador de disparates goyescos en sus creaciones—, podemos recordar la secuencia en la catedral sevillana, cuando una de las gitanas que le dicen la buenaventura a Mathieu le enseña su churumbel que no es otra cosa que un lechoncillo gruñón. Sin embargo, nadie, ni el protagonista ni su fiel y circunspecto criado, acusa el menor signo de extrañeza e, incluso, Mathieu exclama “¡Qué guapo!”, al ver al cerdito cuando, destapando la negra mantilla que lo cobija, la gitana se lo muestra con orgullo maternal.

Del mismísimo Lewis Carroll podemos recordar una invención análoga, en el inolvidable capítulo VI (“Cerdo y Pimienta”) de *Alicia en el país de las maravillas*, cuando Alicia coge en brazos al bebé llorón de la Condesa y se le

metamorfosea en un cerdito que gruñe. Como en Piñera, la indistinción entre el llanto del niño y el gruñido propicia la transformación disparatada, que, sin embargo, se acepta, dentro de la onírica y particular lógica del “nonsense”, como lo más natural:

El niño volvió a gruñir, y Alicia lo observó con ansiedad por ver qué le ocurría. No cabía la menor duda: su nariz era muy respingona, mucho más parecida a un hocico que a una auténtica nariz, y sus ojos se le volvían extremadamente pequeños, impropios de un bebé. Total, que a Alicia no le gustaba en absoluto el aspecto de la criatura. “Pero tal vez no fue más que un lloriqueo”, pensó, y otra vez se fijó en sus ojos, por si había alguna lágrima. No, no había lágrimas. — Si vas a convertirte en cerdo, monada —dijo seriamente Alicia—, no voy a querer saber nada de ti. ¡Así que mucho ojo!¹⁷.

Tan asombrosa o más que la propia metamorfosis de la criatura es, desde luego, la aceptación de Alicia que lo deja en el suelo y, tras contemplarlo trotar hacia el bosque, se encamina, imposible el ademán, al inmortal encuentro con el sonriente gato de Cheshire. Las inolvidables ilustraciones de John Tenniel,



potencian el efecto disparatado en la ilustración de la niña con el lechoncillo en brazos, tocado con un gorrito.

De forma análoga, Piñera nos presenta en “El caramelo” una metamorfosis sin explicación, en la que el gruñido del cerdito y lo que el narrador presenta como petición del caramelo forman un todo pesadillesco sin solución de continuidad. La maestría del narrador cubano consiste en describirnos de tal manera el microcosmos de la guagua, que en él no podemos ya inferir, al final de la narración, que el personaje que nos cuenta el suceso ha sufrido una alucinación confundiendo a un lechón con un niño. Por el contrario, como en los casos de Carroll y de Buñuel, la implacable y certera aritmética del “disparate claro”

¹⁷ L. Carroll, *Alicia en el país de las maravillas, Alicia a través del espejo, La caza del Snark*, edición de Luis Maristany (Barcelona: Plaza & Janés, 1986), 73.

evidencia un ámbito en el que rorro y cerdito constituyen una realidad indiferenciada. La guagua, por obra y gracia del arte virgiliano, se nos convierte en el reino del disparate, como evidencia del absurdo generalizado. El mismo personaje que nos va a narrar la historia teoriza sobre el particular, al hablarnos de la peculiar realidad que constituye el autobús:

... en la guagua todo resulta misterioso por el hecho mismo de la fluidez de la masa humana que incesantemente la ocupa. ¿Acaso no resulta sobrecogedor imaginar que no volveré a ver nunca más a ese hombre vestido de azul que hace señas al conductor para bajarse en la esquina? ¿Acaso igualmente esa suposición muy razonable no me obliga a pensar que lo que he tomado por un hombre vestido de azul es tan sólo una fantasmagoría? ¿No llega por cierto un momento en que por razón de esa misma fluidez siento que el artefacto que me lleva de aquí para allá es, él mismo, una pesadilla? Parece en verdad muy superficial y desprovisto del menor interés este asunto de la guagua, pero a poco que nos fijemos, un mundo de interrogación se abre ante nosotros¹⁸.

Pocos fragmentos más elocuentes para comprobar hasta qué punto un ámbito tan definitorio de la cotidianidad contemporánea como un autobús se ha convertido para los ojos del observador virgiliano en el territorio del dislate absoluto, en donde los “disparates” clásicos de Lear y Carroll o las ocurrencias surrealistas son parte consustancial de una dimensión de pesadilla en la que un niño y un lechón, sin mágica metamorfosis mediante, son una y la misma cosa.

Pero el “disparate claro” exige el hallazgo de una *imago* ocurrente e impactante que descubra eclosionando el esencial absurdo de lo cotidiano — como en el caso de vomitar conejitos—, y, además, requiere esfuerzo de composición y logros expresivos notables, junto con la rara habilidad de conseguir un término medio, en dificultosísimo equilibrio, que se mantenga dentro de estructuras enunciativas habituales, pero evidenciando su absurdo. Un grado más, y ya tendríamos lo arbitrario, el mero despropósito literariamente inaceptable, simple y gratuita inverosimilitud. Pero, cuando hablamos del “disparate claro” no sólo nos referimos a piruetas expresivas, sino a un texto conseguido con la máxima habilidad retórica y la mejor inspiración imaginativa para no caer en lo lisa y llanamente inmotivado. Hallar una imagen como la del niño/cerdito de la guagua virgiliana y otorgarle todo el “sentido del absurdo” en el relato “El caramelo”, sólo se logra en los mejores textos de los más señalados fabuladores del “nonsense” contemporáneo. Muchas imaginaciones del propio Piñera se quedan, por el contrario, como a medio camino, sin esa chispa genial ni la lima compositiva imprescindibles para que cuajen plenamente. No a otra cosa se refería, en realidad, Witold Gombrowicz cuando precisaba, al comentar los relatos de su amigo cubano:

¹⁸ V. Piñera, “El caramelo” en *Cuentos* (1964) 282-316 y en *El que vino a salvarnos* (265). Este relato, fechado en 1962, fue seleccionado por José Rodríguez Feo para su antología *Aquí once cubanos cuentan* (Montevideo: Arca, 1967), 16-17.

Estos relatos dirigen sus sarcasmos contra la necia vacuidad del mundo y de la existencia; pero a veces la necesidad asume color local y entonces el autor se convierte en profeta de la frustración americana y en glorificador de la inmadurez que nos caracteriza. Pero no se limita a condenar —detrás de sus invectivas lo sospechamos libre y osado, embriagándose con el vino puro del absurdo—, sino que desata su diamantina fantasía. Dos rumbos lleva su libro: el de la lucidez vengativa y el de un niño que se deleita con su teatro infernal. No todos los cuentos tienen el mismo nivel; en algunos, el exceso de paradojas y formas dialécticas suscita monotonía; otros son de construcción incierta. Pero no faltan las fulgurantes visiones de belleza ni las súbitas intuiciones que nos muestran una nueva dimensión del hombre ...¹⁹.

Nada tiene de extraño, por lo tanto, que buena parte del material narrativo de Piñera que se viene publicando tras su muerte, adolezca de esos peros que señalaba agudamente Gombrowicz²⁰, aunque también podamos entrever en este material póstumo atisbos de su mejor y más característico disparatorio. Sin embargo, cuando, tras sortear los peligros de la gratuidad, más allá de la mera broma insensata, el disparate logra plenamente su "claridad" goyesca, como en los ejemplos que hemos mencionado de Cortázar y Piñera, aflora un insospechado poder revulsivo que impresiona por su capacidad de impacto. Así, en "Carta a una señorita en París", no es el suicidio final del desdichado protagonista lo que más nos punza, sino el vomitar conejitos. Cortázar logra, como Lear, una imagen radicalmente turbadora en cuya atroz capacidad de revelación reside buena parte de la virtualidad artística del "disparate claro", meritorio no tanto por haber hallado una ocurrencia harto singular como por denunciarnos, a través de él, un mundo en el que esto es no sólo posible, sino consecuencia y efecto consustancial. Tan inquietante, y propia de la más angustiosa pesadilla, como la imagen del *limerick* de Lear en la que un gigantesco saltamontes atenaza a un individuo que se acurruca aterrorizado, puede parecernos el vomitar conejitos. En consecuencia, no resulta en modo alguno extraño lo que, al respecto, refiere el propio Cortázar:

¹⁹ En Carlos Espinosa Domínguez (ed.), "Virgilio Piñera en persona", *Quimera*, 98 (1990), 43.

²⁰ Virgilio Piñera, *Muecas para escribientes* (La Habana: Letras Cubanas, 1987) y *Un fogonazo* (id.). Ambas recopilaciones han sido recientemente editadas en España con el título único de *Muecas para escribientes* (Madrid: Alfabeta, 1990). En estas prosas podemos encontrar desde invenciones propias de los mejores relatos de Piñera, hasta textos desmadejados como el disparate apocalíptico/fantasmagórico titulado "Hosanna! Hosanna ...?". En su reseña de *Pequeñas maniobras*, Ernesto Méndez y Soto observa, con agudeza, cómo la llamada literatura del absurdo puede entorpecerse con mixtificaciones formales arbitrarias no siempre plenamente justificadas, en virtud de la supuesta adecuación de la materia narrativa absurda a una arbitrariedad estructural. Ver "Piñera y el tema del absurdo", *Cuadernos hispanoamericanos*, 299 (1975), 452-543.

Me acuerdo que cuando escribí —hace ya tantos años, fue por 1948— “Carta a una señorita en París”, la historia del tipo que vomita conejitos, un amigo muy sensible, muy fino, al que le gustaban mis relatos, me devolvió el cuento, pálido; la idea le pareció monstruosa²¹.

Por su parte, José Rodríguez Feo acuñó un término que puede completar, de alguna manera, el de “disparate claro”: la “letravisión”, concepto referido precisamente a las imaginaciones virgilianas²². Rodríguez Feo subraya el carácter de liberación sublimada en relación a experiencias y sensaciones vividas por su autor que puede estar en el origen de lo que él llama “letravisión”. Así lo precisa al comentar dos relatos de *Cuentos fríos*, “La Caída” y “Las Partes”. Sabemos que en el caso, entre otros, de “Carta a una señorita en París”, vomitar conejillos también se trataría de una “letravisión”, según contó Cortázar a Luis Harss²³. Pero lo importante en el “disparate claro” no es sólo su mérito como mecanismo de liberación catártica, sino su logro como delirio impactante que, de una forma instantánea, nos sitúa ante el “absurdo generalizado”. En los ejemplos plenamente conseguidos, como los citados de Cortázar y Piñera, estamos ante algo en la línea de aquello que Goya logró de forma insuperable: delimitar, en un espacio indefinido y absolutamente inquietante, una perspectiva radicalmente turbadora. Tal es el caso de obras maestras del pintor aragonés tan singulares como la “pintura negra” titulada “Perro semihundido” (también “Perro hundido”, “Un perro” o “El perro”) o como el “Disparate ridículo”. Valeriano Bozal dedica a estas creaciones párrafos que podríamos referir, igualmente, a los “disparates claros” de Cortázar y Piñera:

Goya ha alterado radicalmente la relación perceptiva tradicional, ¿dónde está el sujeto que capta la imagen? ... No hay apoyatura alguna, tampoco hay referencias espaciales concretas, el espacio no es *lugar ante* o *lugar en*, es un ámbito creado por la relación entre los diversos elementos. El sujeto que así los percibe pertenece también al mundo en que están las figuras, como ellas, ha de estar suspendido si quiere verlas así. No las ve desde arriba ni desde abajo, desde un lado u otro, sino en un espacio indefinido, que carece de lados, de arriba y abajo ... [...] La inquietud que nos produce no reside tanto en lo enigmático de la escena que presenta cuanto en lo enigmático de la posición en que nos sitúa, y por eso no podemos librarnos de ella explicando la imagen, pues esa posición no es explicable, sólo puede verse y, con ello, sentirse²⁴.

²¹ En Omar Prego, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar* (Barcelona: Muchnik Editores, 1985), 173.

²² J. Rodríguez Feo, “Hablando de Piñera”, en *Notas críticas (Primera serie)* (La Habana: Ediciones Unión, 1962), 47 y 48.

²³ Luis Harss, *Los nuestros* (Buenos Aires: Sudamericana, 1966), 270.

²⁴ Valeriano Bozal, *Imagen de Goya* (Barcelona: Lumen, 1983), 371.

Algo similar ocurre con el vomitador de conejos de Cortázar o el niño-ceredito de Piñera: se logra, a partir de una estructura detallada y verosímil, la creación de un espacio indefinido, de un ámbito excepcional que nos sitúa en una perspectiva de la realidad radicalmente insospechada. Como en las "pinturas negras" y los *Disparates* goyescos, a través del dominio magistral de los elementos "disparatados" en la construcción de la obra artística concreta —grabado, pintura al fresco o relato—, nos encontramos con la creación de un territorio alucinante que podríamos considerar como propio de ese sentimiento de absurdo indiscriminado que agobia al perplejo habitante de las metrópolis contemporáneas. Por motivos no muy distintos, Ana María Barrenechea toma a Piñera como ejemplo notable de una de las evoluciones más recientes de la literatura fantástica²⁵, emparentada con lo que Jean-Baptiste Baronian bautizó como "neofantástico"²⁶, término que parece haberse consagrado ya en los estudios sobre el tema²⁷.

Por nuestra parte, sin presumir ínfulas definitorias, pensamos que no es ilegítimo destacar el "disparate claro" como curiosa invención, que, en lo que respecta a la literatura hispanoamericana, supone una encrucijada estética que recoge elementos estimables emparentados con el "nonsense" europeo; con el lenguaje e imaginaria de las vanguardias y, en particular, del surrealismo; con la literatura del absurdo popularizada a partir de los años cincuenta; con aportaciones fundadoras como las de Gómez de la Serna o Macedonio Fernández; y, en suma, con la mejor tradición de lo grotesco²⁸.

Sin duda, en el caso de Piñera, el expediente más empleado ha sido relacionarlo, sin buscar mayores honduras, como excéntrico discípulo caribeño, con la llamada *literatura del absurdo*. La importancia de la producción dramática

²⁵ Ana María Barrenechea, "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género", en *El espacio crítico en el discurso literario* (Buenos Aires: Kapelusz, 1985), 51.

²⁶ J.-B. Baronian, *Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1977). En su inventario de los fundadores de lo "neofantástico" (Henry James, Stevenson, Kafka, Bulgakov, Biely ...), Baronian dedica un capítulo a estudiar "le fantastique borgesien" (51-59), mencionando la narrativa de Cortázar, de quien subraya su predilección por la fantasía de los disparatado.

²⁷ Antoine Faivre, en su esquema de periodización de la literatura fantástica, diferencia tres etapas fundamentales, la última de las cuales corresponde a lo neofantástico (distinguiendo, a su vez, lo neofantástico racionalizado y lo numinoso). Véase A. Faivre, "Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)", en *Colloque de Cerisy, La littérature fantastique* (París: Albin Michel, 1991) 15-43. En la literatura hispanoamericana ha utilizado también este concepto Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* (Madrid: Gredos, 1983).

²⁸ Véase la conferencia de Rafael Gutiérrez Girardot recogida, entre otras ediciones, en "Lo grotesco literario y su función crítico-social en la literatura hispanoamericana (Un esbozo)", *Horas de estudio* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), 113-132.

del escritor cubano acentuó aún más el encasillamiento, dado que el concepto había triunfado como categoría clasificatoria predilecta de la crítica teatral al uso; pero, aunque las vinculaciones con los máximos nombres del absurdismo europeo (Adamov, Beckett, Ionesco) resulten evidentes, no debemos quedarnos en la consideración superficial de esta denominación, sin atender a sus particulares características y, desde luego, a su parentesco con la tradición hispánica goyesco-ramoniana. Del propio Piñera nos han quedado testimonios de su rechazo de la etiqueta simplificadora de literatura de lo "absurdo". Y, en última instancia, tampoco podemos olvidar que en la raíz del "disparate claro" de Piñera late el proverbial "choteo" cubano y no sólo Kafka, Jarry o cualesquiera vinculaciones cultas que puedan aducirse²⁹.

En definitiva, Goya, Gómez de la Serna, Buñuel, Cortázar y Piñera —por citar sólo los ejemplos aludidos—, cada uno con su irrenunciable especificidad y determinaciones históricas y culturales, comparten esa singular tradición que hemos apodado "disparate claro". Práctica que nos proporciona visiones de pasmosa clarividencia sobre una circunstancia que permite considerar al mismo nivel un incómodo resfriado y la imprevista transformación en insecto de un viajante comercial. Como nos diría nuestro entrañable y orondo Lear, así, así es la vida.

²⁹ En las disquisiciones del clásico estudioso del tema, Jorge Mañach, podemos encontrar material de reflexión sobre el particular. Véase: *Indagación del choteo* (La Habana: Ediciones 1928, *Revista de Avance*, 1928) y 2ª ed. (La Habana: La Verónica, 1940). Por su parte, Luce López-Baralt nos ofrece un perspicaz análisis de la literatura caribeña y el choteo en "La prosa de Luis Rafael Sánchez, escrita 'en puertorriqueño', *Insula*, XXXI, 356-357 (1976), 9 y "La guaracha del macho Camacho, saga nacional de la 'guachafita' puertorriqueña", *Revista Iberoamericana* 130-31 (1985), 103-123. Para el análisis del humor virgiliano, véase Carmen L. Torres, *La cuentística de Virgilio Piñera: Estrategias humorísticas*, Madrid: Editorial Pliegos, 1989.