

Giuseppe Gatti
Universidad La Sapienza (Roma)
Italia

Conexión porteña entre desterrados. La cooperación artística y la complicidad ideológica entre Virgilio Piñera y Witold Gombrowicz en los años del común exilio argentino

Recibido 19 de febrero de 2013 / Aceptado 17 de mayo de 2013

Resumen: El presente trabajo se propone poner en relación una serie de cuentos escogidos del narrador cubano Virgilio Piñera con la novela *Ferdydurke*, cuya traducción Witold Gombrowicz quiso emprender –a partir del original polaco– durante los años de su estadía en tierras argentinas. La común labor de traducción en los salones de la confitería Rex consolida una relación intelectual que se manifiesta en aquellos cruces temáticos y formales que serán objeto de nuestro análisis. Se verá cómo el problema de la *Forma*, que Gombrowicz plantea abiertamente en su texto y que Piñera reelaborará a su manera, se articula alrededor de una doble vertiente, común a ambos narradores: por una parte, bajo la modalidad discursiva de una cruzada en favor del humor y en contra de los excesos de una escritura repleta de metáforas y adornos; por otra, bajo el aspecto de una censura hacia la falsa madurez exterior de los seres humanos. En relación con la postura religiosa, veremos cómo los personajes de Piñera se muestran solos ante el universo, obligados a valerse por sí mismos frente a una realidad en la que los dioses han muerto. Lo que nos queda es que el cuerpo y el culto de la carne sustituye al culto del espíritu. Del mismo modo, los personajes de *Ferdydurke* viven sin ideales, ni dioses, adaptando *mitos inmaduros* a la realidad íntima del hombre. Finalmente, en lo que se refiere al humor, se pondrá de relieve cómo los cuentos de Piñera se caracterizan por el *choteo*, el humor negro y el absurdo, que toman los rasgos de elementos “cruentos” disfrazados. Se analizarán, en particular, los relatos “La carne” y “El Gran Baro”, puestos en relación con *Ferdydurke*, donde se demostrará la existencia de un humor de matiz más surreal, vinculado con la búsqueda de la *Inmadurez* y construido sobre lo grotesco.

Palabras clave: grotesco, literatura cubana, literatura polaca, narrativa desterrada, uso del humor.

Abstract: The aim of our essay is to put in relation several short stories of the Cuban narrator Virgilio Piñera and the novel *Ferdydurke*, which was translated by Witold Gombrowicz –starting from the original in Polish– during the years of his stay in Argentina. The common labor of translation in the lounges of the Rex restaurant consolidates an intellectual relation that is evident in the thematic units analyzed in this work. We will see how the problem of the Form (which Gombrowicz raises openly in his text and which Piñera will re-elaborate in his way), is structured in a double slope, common to both narrators: on one hand, the Cuban writer creates a discursive modality based on a crusade that celebrates the sense of humor in opposition to the excesses of a writing replete with metaphors and adornments; on the other hand, the Polish writer elaborates a censorship towards the false exterior maturity of the human beings. In relation with the religious position, the fictional figures of Piñera are human beings alone in the universe, obliged to resist the reality in which the gods have died. What they still have is only their body so the adoration of the spirit is substituted by the adoration of the meat. In the same way, the characters of *Ferdydurke* live without ideal, nor gods, adapting immature myths to intimate reality of the man. Finally, regarding the humor, we will emphasize how Piñera's stories are characterized by the *choteo*, and a sort of black, absurd humor, which takes the features of “bloody” disguised elements. We will analyze, especially, the tales “La carne” and “El gran baro”, and we will put both stories in relation with *Ferdydurke*, where we can see a more surreal humor, linked with the search of the Immaturity and constructed in a grotesque shape.

Key words: Cuban literature, exiled narrative, grotesque, Polish Literature, use of the humor.

“Les événements [...] lorsque l’homme leur permet de se combiner librement entre eux, donnent les dessins les plus mélodieux, les irisations les plus rares, les plus irréelles arabesques”. (Paul Morand, *La flèche d’Orient*)

1. Cruces lingüísticos y socioculturales en una confitería porteña

Es de suponer que cuando, en el año 1939, Witold Gombrowicz zarpó desde el puerto báltico de Gdansk, en el norte de Polonia, rumbo a Buenos Aires, no podía imaginar que una estancia destinada a durar en un principio pocas semanas se convertiría en una permanencia en tierras argentinas de seis años, marcados por una miseria agobiante y una inestabilidad emocional continuas, a las cuales el escritor polaco consiguió no sucumbir gracias a su “feliz inclinación hacia el infantilismo” (Gombrowicz 2004: 16), así como el mismo autor subraya en el prólogo a la edición en castellano de su novela *Ferdydurke*¹. Tampoco podía imaginar el presunto conde polaco, licenciado en Derecho por la Universidad de Varsovia, que la traducción de su libro al español se convertiría –para él– en una aventura humana y cultural de parcial integración social y de exploración de una lengua casi desconocida, al mismo tiempo que, para el ámbito literario argentino de los ’40, representaría una de las experiencias creativas más significativas de la narrativa de la inmediata posguerra del país rioplatense. En el prólogo a la edición castellana de *Ferdydurke*, Gombrowicz redacta los párrafos finales con el deseo de subrayar la complejidad que implicó la tarea de traducción del texto del polaco al castellano: menciona el autor la ayuda fundamental que recibió de “varios hijos” del continente latinoamericano, movidos a compasión por la “parálisis idiomática de un pobre extranjero” (Gombrowicz 2004: 21). El segundo nombre que aparece en ese párrafo conclusivo, después del de Cecilia Bénédict de Debenedetti –cuyo apoyo económico fue básico para que el libro pudiese ver la luz–, es el de Virgilio Piñera, recién llegado de La Habana.

Durante su prolongada estancia en la capital argentina, Gombrowicz puede conocer, por intermedio del poeta Carlos Mastronardi, a casi todos los autores locales más destacados e influyentes de la época: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, las hermanas Ocampo, Eduardo Mallea, Ernesto Sábato. Es consabido, sin embargo, que con ninguno de ellos consigue el escritor polaco profundizar en una relación de verdadera amistad intelectual, tal como se infiere de su *Diario argentino*, en el que el narrador relata sus tentativas por acercarse “a los intelectuales argentinos que siempre terminan en frustración: o él halla lo que no le interesa o ellos piden lo que no está dispuesto a dar, por ejemplo, una genuflexa admiración por *Sur*, que, en verdad, a él ‘le produce asco’” (Guzmán 2000: 45)². Por su lado, Piñera nada más llegar a Buenos Aires, justo en el año 1946, entra en seguida

¹ La producción narrativa de Gombrowicz incluye novelas (*Ferdydurke*, de 1937; *Los Hechizados*, novela por entregas de 1939; *Transatlántico*, de 1953; *Pornografía*, de 1960; *Cosmos*, de 1967), obras teatrales (*Slub (La Boda)*, de 1953; *Yvonne, Princesa de Borgoña*, de 1958), además de una colección de historias cortas (*Bacacay*, de 1957), ensayos (*Diario argentino*, de 1968) y dos diarios (*Diarios*, del periodo 1953-1969 y *Diario Argentino*).

² El desinterés que Gombrowicz demuestra por la cultura propugnada por los miembros de *Sur*, marcadamente orientados hacia los modelos europeos y norteamericanos, es señalado con insistencia por Flora Guzmán quien observa cómo el autor polaco «una y otra vez insiste en no tener el menor interés por esa ‘cultura argentina’ que solo busca parecerse a la europea» (Guzmán 2000: 45).

en contacto con intelectuales de la talla de Macedonio Fernández y Oliverio Girondo, además de los mismos Borges y Sábato, demostrando no encontrarse preocupado en demasía por las muy diferentes semillas ideológicas que aquellos autores esparcían entonces por la ciudad de Buenos Aires. Pese a la instauración de esas eruditas relaciones con el ámbito letrado porteño, la amistad más sólida y duradera Piñera la traba con el escritor polaco cautivo en tierras lejanas por culpa del azar. Se trata, como se sabe, de un transatlántico que zarpa de un puerto del mar Báltico en un momento altamente inoportuno y de una guerra, desafortunadamente previsible, que estalla en Europa unas semanas después de desembarcar Gombrowicz en la orilla occidental del Río de la Plata³.

La amistad, la conexión intelectual y la apreciación mutua entre los dos escritores se consolidan en el espacio de pocas semanas de mutua frecuentación y así se explica cómo, en el prólogo antes mencionado, Gombrowicz –después de definir a Piñera como “distinguido representante de las letras de la lejana Cuba, de visita en este País” (Gombrowicz 2004: 19)– se otorga el derecho de galardonarlo con el título honorífico de presidente del estafalario e iconoclasta comité de traducción de *Ferdydurke*. Empieza de esta manera, en el año 1946, aquel pionero trabajo de traducción colectiva de la novela que tiene lugar en la sala de ajedrez de la confitería Rex, en la céntrica calle Corrientes⁴. Desde la actual perspectiva de los estudios sobre las vanguardias históricas en América Latina, no se puede negar la presencia de un espíritu épico, bohemio y profundamente innovativo en la tarea de traducción de *Ferdydurke*: forman parte del comité de traductores, además del escritor cubano, el pintor y poeta Luis Centurión, el escritor Adolfo de Obieta –hijo de Macedonio Fernández y en esa época director de la revista *Papeles de Buenos Aires*– y otro intelectual cubano, Humberto Rodríguez Tomeu. En el salón de té del Rex, Gombrowicz y su comité se encuentran rodeados por una serie móvil de ayudantes, la mayoría de los cuales son jugadores de ajedrez que frecuentan habitualmente el café y que de vez en cuando aportan sus opiniones y contibutos lingüísticos y artísticos a los miembros de la junta entregada a la faena de la traducción. Es innecesario subrayar que nadie, entre aquellos hombres, conoce el polaco, ni existe por aquel entonces un diccionario polaco-castellano, así que los debates tienen que trasladarse a menudo al francés, lengua franca comúnmente aceptada y único idioma que permite un nivel de comunicación lo bastante complejo como para enfrentarse a las vueltas sintácticas y lexicales que Gombrowicz había utilizado en el texto original, publicado en Varsovia en el año 1937. Un año después de la publicación del manuscrito original en Polonia, Bruno Schulz (1892-1942), destacado narrador polaco contemporáneo de Gombrowicz, destina al relato las siguientes palabras desde las páginas de la revista *Skamander*: “En nuestra literatura estamos desde hace tiempo

³ Unos pocos días antes del estallido de la II Guerra Mundial, Gombrowicz viaja a Buenos Aires, invitado con una embajada de escritores polacos. Durante el viaje transoceánico, las tropas nazis invaden Polonia, lo cual obliga a Gombrowicz a una permanencia inesperada en Buenos Aires. Después de unos años de extremas dificultades económicas, gracias a la mediación de varios conocidos de su misma nacionalidad, acaba por obtener un trabajo en la sucursal argentina del Banco Polaco (y es justamente durante las horas muertas en este puesto de trabajo donde, a escondidas de su jefe y compañeros de trabajo, escribirá *Transatlántico*).

⁴ En términos cronológicos, la época de la tarea traductora del comité coincide con la primera de las tres etapas argentinas de Virgilio Piñera, el cual vivió en Buenos Aires entre 1946 y 1958, aunque con dos interrupciones.

desacostumbrados a fenómenos tan deslumbrantes, a descargas ideales de tan amplia medida cual la novela de Witold Gombrowicz *Ferdydurke*⁵.

Desde una postura cronológica actual, la crítica literaria argentina sí suele interpretar la experiencia de la “traducción grupal” como una aventura extravagante tanto por el cruce lingüístico entre el polaco y el español como por la composición multifacética del comité (muchos de los improvisados asesores eran, como se acaba de aclarar, clientes ocasionales del Rex o empedernidos frequentadores del salón de ajedrez del mismo local), pero se concentra sobre todo en la identificación de una honda conexión entre los motivos centrales presentes en *Ferdydurke* y los temas más significativos de la narrativa argentina de la década del '40. En su artículo “¿Existe la novela argentina?”, Ricardo Piglia reflexiona así:

De la relación de Gombrowicz con las dos lenguas, del cruce entre el polaco y el español nos queda la traducción de *Ferdydurke* [...] Conozco pocas experiencias literarias tan extravagantes y tan significativas [...] Como si el *Ferdydurke* ‘argentino’ se ligara en secreto con las líneas centrales de la novela argentina contemporánea. (Piglia 1993: 49)

La solidaria relación de amistad entre Piñera y Gombrowicz, consolidada por aquella frecuentación casi diaria en la confitería Rex, se mantiene estable y firme con el tiempo, pudiéndose atribuir en parte esa perdurabilidad al carácter iconoclasta de ambos: el polaco, nada más terminar el trabajo conjunto de traducción, nombra a Piñera “jefe del ferdydurkismo sudamericano” y a lo largo de los años la influencia mutua en los moldes de escritura sería algo evidente (además de las conexiones puntuales que se pondrán de relieve en nuestro estudio no hay que olvidar que la huella de *Ferdydurke* es clave para la creación, por ejemplo, de las escenas ambientadas en la escuela que dirige Mármolo, en la novela de Piñera *La carne de René*).

Después de esa primera etapa de colaboración artística, Piñera y Gombrowicz vuelven a entrecruzar sus caminos literarios en varias ocasiones, dejando rasgos concretos de estos intercambios en textos críticos y artículos; una prueba de esta continuidad se vislumbra en el año 1956, cuando Piñera –continuamente perseguido a lo largo de toda su vida por una apremiante penuria económica– consigue publicar sus *Cuentos fríos*, y ve homenajead a la calidad de su obra por su amigo polaco, quien celebra la salida del volumen suscribiendo un prefacio entusiasta: “Piñera quiere hacer palpable la locura cósmica del hombre que se devora a sí mismo, mientras rinde tributo a una lógica insensata” (Berti 2001: 3). Adelantándose a posibles observaciones críticas acerca de la naturaleza *ilógica* y aparentemente desatinada de la escritura de Piñera, añade poco después el escritor polaco que –aun siendo evidente la presencia de una fingida y voluntaria insensatez y una simulada ausencia de lógica en los cuentos de su compañero intelectual cubano– sin embargo sería una grave limitación conceptual asignar a esta obra en particular y a la de Piñera en general el sello único y excluyente de “procedencia kafkiana”.

⁵ El artículo de Schulz fue publicado en *Skamander*, julio-septiembre, XCVI-XCVIII, 1938, p.111. Se ha accedido a él a través de una traducción italiana de los ensayos de este último presente en el apéndice «Testi critici e autocritici» de *Le botteghe color cannella*, volumen que recopila la producción cuentística y ensayística del narrador polaco. Así en la versión italiana: «Nella nostra letteratura siamo da tempo disavvezzi a fenomeni così sconvolgenti, a scariche ideali di tale misura quale il romanzo di Witold Gombrowicz *Ferdydurke*» (2004: 417).

Al contrario, el mismo Gombrowicz dirige su *speculum* justamente hacia aquellos procesos que se suelen definir “normales” y “maduros” y demuestra que su legalidad y regularidad son una ilusión óptica de nuestra conciencia, la cual –al ser ella misma el producto de cierta educación forzada– acepta solo contenidos adecuados a sí misma y no notifica la fuerza vital de la inmadurez que rodea el reducido ámbito de los “contenidos oficiales”. La esfera del subconsciente que, implícitamente, Gombrowicz ilumina, no forma parte de alguna categoría del conocimiento oficial, ni el ser humano dispone de órganos aptos para su recepción; por ello, el narrador de Varsovia se sirve del aparato psíquico –que normalmente funciona como válvula de escape de seguridad y como sustancia aislante que protege la frágil construcción de la oficialidad de la presión del caos– como nuevo “órgano” útil para resistir a la “normalidad”. La comicidad, las convulsiones de risa que desbaratan las usurpaciones y las presiones de esta fuerza elemental sirven para insertar en lo psíquico esta forma de resistencia, no como un proceso patológico, sino más bien como una manera para conectar el subconsciente con el escenario de los eventos “normales”, y resistir a los mismos.

Volviendo al acontecimiento que proporciona la posibilidad del inicial contacto entre los dos artistas, no es de ocultarse que los continuos procesos de correcciones y ajustes del texto original polaco al castellano, mediados por la inserción de giros lingüísticos habaneros sugeridos –a veces subliminalmente– por Piñera, tienen el mérito de permitir una ósmosis cultural que pone de manifiesto una común exigencia por parte de los dos líderes del comité: la reivindicación de la afirmación identitaria de dos espacios geosociales igualmente periféricos: América Latina y una Polonia que acaba de someterse al rígido control del sistema soviético triunfante después del fin de la Segunda Guerra Mundial. En el estudio “Sobre nutrición, préstamos culturales y venenos: Acteón o Tántalo, Lezama o Piñera”, Esperanza López Parada insiste en la positiva influencia de *Ferdýdurke* en el ámbito cultural porteño de aquellos años y subraya cómo el eje Polonia-Argentina-Cuba puede considerarse un “triángulo perfecto para una novela que encima narra las peripecias de un niño grande o de un hombre infantilizado; peripecia en la que todos, entonces y ahora, quisieron ver los sinsabores de los periféricos, hijos de culturas subalternas, llámese Varsovia o Sudamérica” (López Parada 1999: 172). Para analizar detenidamente la posición de “desterrado voluntario” que Piñera ocupa en su periodo bonaerense, cabría volver atrás hacia unos años antes del encuentro con Gombrowicz en la capital argentina: en La Habana, el autor había formado parte del grupo de escritores y literatos que –en el año 1944– habían hecho posible el nacimiento de *Orígenes*, publicación que llegó a ser, según afirma Trinidad Barrera, “la revista más cerebral, erudita y de resonancia universal de todo el Caribe, al tiempo de convertirse en una de las más significativas de la cultura americana contemporánea” (Barrera 2006: 67). Ya forman parte de la historia cultural y social de la isla los enfrentamientos ideológicos, estéticos y estilísticos (por no hablar de los meramente físicos) entre el flaco, vegetariano y formalmente descuidado Virgilio Piñera y el glotón, obeso, asmático y *bon vivant* José Lezama Lima, primer impulsor de la revista y gran maestro de los diez poetas pioneros que Cintio Vitier incluiría en su antología *Diez poetas cubanos*, en 1948.

Anticipando las veladas de traducción que Piñera viviría en el Rex, el grupo lezamiano suele reunirse celebrando ceremoniales de la conversación y largas tertulias a las cuales se suman –además de literatos– también artistas plásticos, filósofos, fotógrafos, cuyos

grabados, retratos y artículos enriquecen las páginas de la revista a lo largo de los años. Pese a esenciales distancias ideológicas, cabe señalar cómo Piñera y Lezama Lima coinciden en que el nacimiento de *Orígenes*, cuya existencia y supervivencia dependió siempre de las generosas subvenciones de José Rodríguez Feo (el cual financió la publicación hasta el año 1955), no es el resultado de una improvisa iluminación, sino la natural consecuencia de dos movimientos contrapuestos: por un lado, el progresivo distanciamiento del mensaje propugnado por la *revista de avance* (1927-1930), cuyos pronunciamientos –según los fundadores de *Orígenes*– “se reducían a la simpleza del manifiesto” (Vitier 1994: 1). El mismo Lezama Lima insiste en que la *revista de avance* es una publicación que nunca ha sido capaz de producir “poiesis”; es decir, nunca ha creado arte; frente a la ausencia de búsqueda de lo sublime y a la estentórea actitud agresiva y radicalmente varonil de la *revista de avance* (y del Grupo minorista, unos pocos años antes), los miembros de *Orígenes* oponen unas notas estilísticas más delicadas, caracterizadas por un refinamiento conceptual más sofisticado⁶.

Por otro lado, no es secundario recordar que *Orígenes* nace no solo como revista literaria, sino como un verdadero movimiento cultural, cuyas ideologías básicas ya habían aparecido en germen en revistas cubanas anteriores: es el caso, entre otras, de *Verbum* (1937), y de *Espuela de Plata* (1939 – 1941). En el comentario que reseña el libro de Cintio Vitier *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, escribe Lezama Lima que “eso que ahora se llama *Orígenes*, y que antaño se llamó *Verbum*; *Espuela de Plata*; *Clavileño*; *Nadie parecía*; es algo más que una generación literaria o artística, es un estado organizado frente al tiempo” (Lezama Lima 1951: 172). Sobre este mismo sentido de continuidad histórica Virgilio Piñera escribe irónicamente, en el editorial del primer número de *Poeta*: “El desarrollo es como sigue: del síntoma (*Verbum*) se origina el sentimiento (*Espuela*); de esta surge el disentiimiento (*Clavileño*, *Nadie parecía*, *Poeta*)” (Piñera 1942: 47).

Un rasgo más bien exclusivo de *Orígenes*, y que solo se encuentra en estado latente en las anteriores revistas, es la utopía de la encarnación histórica de la poesía, una convicción que se percibe con claridad en las palabras de Lezama Lima, cuando afirma: “Ya en otra ocasión dijimos que entre nosotros había que crear la tradición por futuridad, una imagen que busca su encarnación, su realización en el tiempo histórico, en la metáfora que participa” (Lezama Lima 1949: 197). Lezama Lima y Piñera comparten en aquella fase la creencia común en la exigencia de una suerte de “descolocación temporal necesaria” para que Cuba pueda *nacer de nuevo* (de aquí el nombre de la revista: poder volver a la raíz) y la voluntad demiúrgica de crear una literatura capaz de mantener su identidad frente a todos los *ismos* europeos. La notable coherencia intelectual demostrada por los ideólogos de *Orígenes* se vislumbra en la meticulosa selección de los colaboradores no isleños de la revista, autores no pertenecientes a ninguna escuela como Paul Valéry, T.S.Eliot, Rainer María Rilke, Luis Cernuda, Juan Ramón Jiménez y Vicente Aleixandre, entre otros. No obstante esta comunión de principios, con el tiempo, la evolución creadora de Piñera, que en parte está influenciada por el férvido intercambio cultural con Gombrowicz, lo llevaría a apartarse de los moldes estéticos de *Orígenes*, hasta marcar una ruptura artística e ideológica con lo

⁶ Se trata, en nuestro juicio, de una huella evidente del pensamiento y la sensibilidad de Lezama: el escritor se quedaría durante casi toda su vida en la vieja casa de la calle Trocadero en La Habana, donde mantuvo una relación muy fuerte y emotiva con su madre viuda y reflejaría la importancia de la figura maternal en su novela *Paradiso*, en la cual el don creador le llega al joven protagonista, José Cemí, a través de la madre.

anterior. Esta fractura se hace patente con la publicación de *Ciclón* (cuyo director es sí J. Rodríguez Feo, pero cuya “dirección oculta” queda a cargo de Piñera), en el año 1955; es significativo que en el primer número aparezcan –al mismo tiempo– el poema de Dámaso Alonso “A un río le llamaban Carlos” y la traducción de una primera parte de “Las 120 jornadas de Sodoma” del marqués de Sade: una heterogeneidad impensable en *Orígenes*.

A propósito de las posibles lecturas de este progresivo distanciamiento, es menester señalar la presencia de un fondo religioso evidente en *Orígenes*, una presencia que se seguirá analizando más adelante en relación con la obra de Piñera y Gombrowicz. Se trata de unos matices de catolicidad que –si bien no tan evidente en Lezama Lima– destacan como rasgo común en muchos de los poetas que publican en la revista – Eliseo Diego: “*Saúl sobre su espada*”, Gastón Baquero: “*En la calzada de Jesús del Monte*”; Fina García Marruz: “*Sonetos de la pobreza*” – y que es visible incluso en las ya mencionadas reuniones que los miembros del grupo suelen organizar alrededor de un cura, el padre Gaztelu. En oposición con lo anterior, resulta notable en la ficción de Piñera la carencia absoluta de un trasfondo religioso. Así como señala Antón Arrufat, el autor desconfía de “los dogmas religiosos, de la salvación y hasta de la existencia del alma” (Arrufat 1992: 46). Los personajes de los cuentos de Piñera se encuentran solos ante el universo y no les queda otro remedio que valerse por sí mismos frente a una realidad en la que los dioses han muerto. Es esta una de las claves interpretativas de la poética del narrador cubano: lo que le queda al ser humano no es sino el cuerpo; el hombre solo puede preguntarse por el destino de sus miembros y de su carne en vida, lo que le espera después no es dado conocerlo. Como consecuencia de esta postura existencial, a lo largo de la trayectoria artística de Piñera –y sobre todo después de la publicación, por la editorial Losada, de *La carne de René* (1952) – el culto de la carne sustituye al culto del espíritu y el autor llega al punto de transformar las frases de la Biblia en sus opuestos: “Hágase la luz” se convierte en un más prosaico “Hágase la carne”.

El narrador cubano experimenta una forma de existencialismo ateo en el que el motivo de la angustia le aleja –en lo formal– de la riqueza expresiva y repleta de barroquismos de Lezama Lima, al mismo tiempo que –en los contenidos– lo aparta de la pasión por los goces terrenales del mismo “maestro”. El contraste de luces y sombras que define la estructura conceptual, verbal y sintáctica de Lezama (y de otro mentor de las construcciones literarias neobarrocas, Alejo Carpentier) choca con estridente evidencia con el afán de huir de sí mismo que caracteriza a Virgilio y a sus personajes, enfrentados a un mundo cuyo sentido no logran descifrar. Ante la calidez de las evocaciones poéticas lezamianas, Piñera busca penetrar el aire frío de una realidad aséptica dominada por el vacío metafísico y la melancolía, consolidando la importancia de la huella de Sören Kierkegaard en su producción literaria⁷. Remontándose hasta los años bonaerenses del autor, se observa cómo su “auto-ubicación periférica” y la asunción voluntaria del rol de “narrador subalterno” que el escritor quiere arrogarse durante sus repetidas estadías en la capital argentina parecen dibujarse como una directa consecuencia de la disidencia deliberada que el autor desea entablar con su patria de origen, al percibir la ausencia –en Cuba– de aquella tragicidad y aquel *pathos* según él necesarios para una creación artística dramática y completa. El

⁷ Arrufat, hace particular hincapié en la aparente similitud entre el protagonista del *Diario de un seductor* y el de *La carne de René*: sin embargo, el personaje de René, lo mismo que su creador, no comparte los métodos de seducción, calculados y reflexivos del protagonista del *Diario*; al revés, el personaje de Piñera huye e, involuntariamente, seduce porque se sustrae.

resplandor cegador y sin profundidad de perspectiva de los largos días en La Habana se convierten para su sensibilidad en un exceso negativo de luz, enemigo del arte sublime y sufrido, que solo es posible producir en lugares donde el tiempo transcurre rápido y el movimiento es continuo⁸. Sobre esta “percepción crítica” de la luz por parte de Piñera y sobre la ausencia de un tiempo en devenir en Cuba, Ernesto Hernández Busto, en su estudio “Una tragedia en el trópico” con el que prologa *El no*, obra póstuma del escritor cubano, observa lo siguiente:

El tiempo del trópico no existe. Las cosas y los hechos se suceden, transcurren, pero no llegan a convertirse en acontecimientos [...] ¿Cómo entonces ha de producirse la tragedia, esa historia de sentidos cíclicos de trasgresiones y devoluciones, ese intercambio cronológico y destructivo de dones revelados? (Hernández Busto 1994: 7)

2. Los años del destierro argentino compartido: huyendo de la Forma y de la Madurez

En la capital argentina, la actividad de Piñera como corresponsal de *Orígenes* se extiende hasta el año 1949: sus rasgos estilísticos, que José Rodríguez Feo había siempre tildado de “coloquiales”, se encuentran en abierta contraposición con el barroquismo culto del desbordante Lezama Lima, y es sobre todo en los cuentos donde Piñera parece forjar un estilo que se muestra en oposición declarada a la redundancia neobarroca del “gran impulsor” de *Orígenes*. Prueba de esta distancia formal y conceptual es que Piñera opta por renunciar al uso de la metáfora, buscando siempre la parodia articulada en torno a una notable franqueza estilística. Como señala Arrufat, el estilo de Piñera tiene algo “metálico, rudo, de cercanía física al objeto y los hechos [...] Rechazó las descripciones líricas, a lo que llamaba ornamentar un relato” (Arrufat 1992: 47). A través de este lenguaje, que podría resultar de factura bastante artesanal frente a las redundancias lezamianas, Piñera consigue convertir una materia narrativa inusual en algo sencillo, estilísticamente lineal: es justamente esta búsqueda de la sencillez del estilo, de la ausencia de ostentación y adornos el rasgo que con más contundencia enlaza no solo con las modalidades de escritura (y traducción) de *Ferdynurke* sino también con las líneas conceptuales y estéticas que Gombrowicz propugna. No es de olvidar que la percepción que este último expresa acerca de la cultura argentina –su lugar temporario de acogida–, percibida como expresión cultural igual de periférica que la polaca, encuentra una confirmación en los estudios que Juan José Saer desarrolla sobre la presencia del escritor polaco en Buenos Aires y sobre las comunes percepciones de marginalidad cultural; la confirmación de esta sensibilidad se encuentra en el artículo “La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina”, en el que Saer sostiene que “para un argentino hay algo inmediatamente perceptible en los juicios de Gombrowicz

⁸ La tragedia que, según Piñera, padece el artista ubicado en territorios geográficos como la isla de Cuba, se refleja en las palabras de López Parada, quien observa cómo: «El drama para Piñera residía en esa falta habanera de drama, fundamentalmente porque sin este dolor sublime, sin ese *pathos* antiguo, no hay hecho poético que valga [...] La poesía, cualquier arte, se halla impedida, sofocada. No toca plenitud alguna. Se transforma en poesía incompleta, poesía de salón [...] una creación por la que Piñera sentía espanto y en la que veía encajar cómodamente la literatura cubana, producto legítimo de una región sin fatalidad ni suerte” (López Parada 1999: 176).

sobre literatura polaca: aparte de algunas cuestiones de detalles, esos juicios pueden aplicarse en bloque a la literatura argentina” (Saer 1996: 25). Un contexto literario, el argentino, que el narrador polaco intenta sacudir proponiéndose despertar la conciencia mediante las armas del humor utilizadas, a mediados de los cuarenta, en *Aurora*, revista *underground* autopublicada que “se anuncia como ‘revista de resistencia’ y ofrece su Manifiesto en el que invita con humor a apoyar al tibio ‘comité de la Resistencia y al subterráneo, discreto y lento Movimiento de Renovación” (Guzmán 2000: 45-46).

Lo que aparentemente podría parecer una simple búsqueda de linealidad expresiva y estilística, desvinculada en origen de cualquier conexión con la “cultura de acogida”, en el escritor polaco se configura como un intento de conseguir una soberanía espiritual, una lucha en contra de la *Forma* y una búsqueda voluntaria de la *Inmadurez*. Cada ser humano, parece estar denunciando Gombrowicz, vive atrapado en un mundo de cohibiciones y vínculos, en el que no puede actuar ni expresarse cómo desearía, no siente según su propia naturaleza y no se da cuenta de que sus actos y sus sentimientos le son impuestos desde el exterior. Esta denuncia de falta de autenticidad es un tema recurrente en el intercambio epistolar que Gombrowicz mantiene con su compatriota Schulz por mediación de Boguslaw Kuczynski, entonces director de la revista mensual *Studio*, de Varsovia. En una carta de julio de 1936, Schulz se dirige a Gombrowicz señalándole rasgos de su concepción del arte y de la vida y alimentando el común pavor por el hastío existencial: “Te pones del lado de la *inferioridad*, contra la *superioridad*. Nosotros, construyendo debajo de las nubes, entregados a quimeras, bajo la presión de centenares de atmósferas destilamos nuestros elaborados útiles casi a nadie” (Schulz 2011: 429)⁹.

Ya los contemporáneos de Gombrowicz perciben que su uso de lo grotesco no es otra cosa que una estrategia de creación de un “órgano” de resistencia y adversión que el narrador adopta con finalidades de conocimiento. Se conecta el autor polaco con los estudios de Sigmund Freud quien había mostrado un pequeño sector de ese mundo subterráneo accesible a los métodos del psicólogo, con los que neutraliza la acción destructiva del ridículo y del *no-sense*. Si Freud permanece en el plano de la seriedad científica, el ataque general a esta esfera de la conciencia “rebelde” se puede lograr –afirma Gombrowicz– solo mediante el total desmembramiento y abandono de la posición de seriedad, logrados a través de la apertura de un frente a favor de la fuerza elemental de la risa y de la ilimitada invasión de la comicidad.

En relación con lo anterior, casi un manifiesto programático de la postura ideológica de Gombrowicz puede ser considerado su cuento “Filifor forrado de niño”, que se publica por primera vez en Argentina en la revista *Papeles de Buenos Aires*, dirigida por el ya mencionado Adolfo de Obieta, compañero de largas tertulias de Piñera y miembro, como se vio, del comité de traducción del Rex. La decisión de Gombrowicz de incluir el cuento en el entramado narrativo de *Ferdydurke* sugiere al autor polaco la exigencia de redactar un prólogo en el cual afirma:

⁹ Se ha podido acceder al texto de la carta de Schulz solo a través de la ya citada traducción italiana, presente en el apéndice «Testi critici e autocritici» de *Le botteghe color cannella*. Así el texto en italiano: «Ti schieri dalla parte dell'*inferiorità* contro la *superiorità*. [...] Noi, costruendo sotto le nuvole, dediti alla chimera, sotto la pressione di centinaia di atmosfere di noia distilliamo i nostri elaborati utili quasi a nessuno” (Las traducciones del italiano al español son de G.G.).

Comprenderá el hijo de la tierra que él no se expresa en armonía con su ser verdadero, sino siempre en forma artificial y dolorosamente impuesta desde el exterior, ora por otros hombres, ora por las circunstancias. Empezará entonces a temer aquella forma suya y a avergonzarse de ella, así como hasta ahora se glorificaba y se consolidaba en ella. (Gombrowicz 2004: 109)

Las reflexiones estéticas vinculadas al motivo de la *Forma* las abarca Gombrowicz desde una doble vertiente: si por un lado, comparte la cruzada llevada a cabo por Piñera en contra de los excesos de una escritura repleta de metáforas y desbordante de adornos; por el otro dirige su censura hacia la falsa madurez exterior de los seres humanos, que ya no se dan cuenta de vivir según los esquemas de una ficción que les impide expresar su propia esencia íntima. Sobre la emersión de esta esencia subterránea volveremos en breve, después de haber reflexionado acerca del trillado asunto del ateísmo en ambos autores. Si es indudable que nada de la religiosidad de *Orígenes* se puede evidenciar en los protagonistas de los cuentos de Piñera, las mismas ausencias se pueden vislumbrar en los personajes que actúan en *Ferdydurke*: el mismo escritor polaco subraya este vacío en el prólogo a la primera edición: “Los personajes de *Ferdydurke* no tienen ideales, ni dioses, sino mitos inmaduros que podríamos definir como un ideal adaptado al nivel de la auténtica realidad íntima del hombre” (Gombrowicz 2004: 17). Mientras debajo de la cáscara de las formas oficiales y maduras los seres humanos homenajean valores elevados y sublimes, sus vidas efectivas – sostiene Gombrowicz– se desarrollan de forma “ilegal” y sin altas ratificaciones en una esfera cotidiana, mucho más baja e inmadura, y las energías emocionales presentes en ella son infinitamente más poderosas de las que dispone la sutil capa de la oficialidad: es justamente en esa esfera mediana y común que la existencia se desenvuelve naturalmente, alejada de los contenidos oficiales que –sin embargo– constituyen el caparazón que cobija las “formas oficiales”.

El sesgo de la mirada de Gombrowicz identifica en la *Inmadurez* el único camino capaz de redimir al hombre, devolviéndole su ingenuidad primigenia. No es casual que la exploración de las posibilidades brindadas por una *vida inmadura* coincidan cronológicamente con la desintegración de las fronteras nacionales en el continente europeo, como si el narrador polaco estuviera implícitamente planteando la existencia de una relación inversamente proporcional entre el infantilismo ingenuo de los orígenes y la probabilidad del estallido de una guerra, como consecuencia de un exceso de madurez y un exagerado sentido patriótico. Así, los catastróficos acontecimientos del periodo 1939-1945 se constituyen en una suerte de “estímulo” que opera en el autor (y en sus personajes) una dinámica de “regreso a una forma de adolescencia tardía. La guerra le confirma en su deseo de puerilidad: ésta no es sino un refugio contra los principios que conducen de cabeza hacia aquella –patria, legado, tradición” (López Parada 1999: 172).

No obstante –y aquí surge la contradicción que el mismo escritor polaco se demuestra parcialmente incapaz de resolver– encontrar la forma pura de la inmadurez es imposible porque el ser humano solo puede “en forma madura expresar la inmadurez ajena [...] describirla artísticamente o científicamente, pero [...] así no expresamos nuestra propia inmadurez, sino que de modo maduro describimos la inmadurez ajena” (Gombrowicz 2004: 18). Frente a esta imposibilidad, a esta sensación de impotencia, al ser humano se le impone la necesidad de huir de la *Forma* y volver la mirada atrás, hacia lo originario, con una

ingenuidad que puede incluso desbordar en una aparente pérdida del sentido común o en formas livianas de locura. Quizá uno de los mejores análisis de la postura de Gombrowicz en *Ferdydurke* lo haya propuesto Ernesto Sábato quien, en el año 1964, quiso revisar aquella primera legendaria “traducción de confitería” y en el prólogo que añadió así definió la obra:

Especie de grotesco sueño de un clown, con páginas de irresistible comicidad, con una fuerza de pronto rabelesiana, el reinado al parecer de puro absurdo, ¿cómo adivinar que en el fondo [*Ferdydurke*] era algo así como una payasada metafísica en que delirantemente estaban en juego los más graves dilemas de la existencia del hombre? (Sábato 2004: 8)

3. Humor, absurdo y grotesco: herramientas de fisura de lo real

Así como se ha observado en los apartados anteriores, el recurso al uso del humor en Piñera se inserta dentro de un marco estilístico áspero, que se sirve con cierta frecuencia de frases hechas y expresiones corrientes, transmitiendo una impresión inicial y fugaz de lejanía y frialdad: un *cadre* formal de este tipo deja abierta la puerta a la posibilidad de que esa asperidad sea, en parte, consecuencia de las “tres gorgonas” con las cuales tuvo que convivir Piñera a lo largo de toda su trayectoria vital: miseria, homosexualismo y pasión por el arte. La lectura de su obra narrativa demuestra cómo el haber sido marcado por estas tres “fieras” influye en su producción artística en la medida en que consideramos que el autor se apodera del humor a fin de escaparse de esa suerte de cárcel mental y física en la que ya se hallaba durante los años de más profunda frecuentación con Gombrowicz y que llegaría a ser más dura aún después de 1959, como consecuencia de la actitud homófoba impuesta en Cuba por el régimen instaurado por Fidel Castro. En este mismo plano estético y de crítica social se inscribe también la huella dejada en su obra por el *choteo*, su actitud burlesca frente a la autoridad establecida (es el caso, por ejemplo, del cuento “Grafomanía”, en el que un loro actúa de juez) e incluso frente a lo más sagrado¹⁰. La evidencia de que se trata de un humor basado en el absurdo, construido como forma de denuncia del sinsentido del mundo hace comprensible cómo se hubiera podido establecer aquella cercanía conceptual que desembocó en la alianza intelectual con Gombrowicz y en la aventura de la traducción. Veamos en detalle algunos ejemplos.

En 1944, es decir dos años antes de su primera estancia en Buenos Aires y de comenzar la experiencia de traducción/reescritura de *Ferdydurke*, Virgilio Piñera escribe el cuento “La carne”, incluido en la recopilación *Cuentos fríos*, de 1956. Se trata de un texto breve –suerte de lúcido antecedente de la microficción contemporánea– no más de cuatro páginas en las que una situación de absurdez asombrosa viene presentada al lector como una contingencia que cabe dentro de la presunta normalidad: la población de un lugar sin nombre se ve afectada por una grave crisis, la falta de carne; la situación se vuelve tan grave

¹⁰ El Diccionario de la Real Academia Española define el *choteo* como «burla, pitorreo», sin proponer una conexión con un espacio cultural y geográfico exacto; sin embargo, el mismo DRAE conecta el sustantivo con el verbo coloquial *chotear*, que indicaría el «Bromear o divertirse a costa de alguien» y que sí es asociado explícitamente con el espacio cultural y lingüístico de la isla de Cuba. A pesar de la seriedad del argumento, algunos diálogos de Piñera incorporan la burla y el juego, es decir, el *choteo*, una actitud del pueblo frente a la autoridad establecida, una forma de no tomar nada en serio. Por medio del *choteo*, el cubano se burla de todo aquello que conlleve intrínsecamente un sentido de autoridad, como opina en *Indagación del choteo* (1928) el minorista Jorge Mañach.

que los mismos habitantes empiezan a cortarse trozos de carne de su cuerpo para seguir comiendo el precioso alimento. Así comienza el relato: “Sucedió con gran sencillez, sin afectación. Por motivos que no son del caso exponer, la población sufría de falta de carne. Todo el mundo se alarmó y se hicieron comentarios más o menos amargos y hasta se esbozaron ciertos propósitos de venganza” (Piñera 1999: 24). El *incipit* desata en seguida una serie de preguntas que pueden resumirse en la identificación del sujeto o institución hacia el cual dirigir estos propósitos de venganza. ¿Acaso se trata de las autoridades, o –pese a la falta de ubicación territorial del espacio del cuento– ¿de enemigos procedentes de una ciudad vecina? El lector percibe que está franqueando una barrera, que está predisponiéndose a acceder a un mundo surreal, y sin embargo, cuando parece que el cuento esté encaminándose del todo hacia lo sobrenatural (rozando lo fantástico), Piñera vuelve a enlazar la narración con el mundo real, cotidiano y el cuento continúa en un carril que mezcla lo absurdo con lo real: “(El alcalde) expresó [...] su vivo deseo de que su amado pueblo se alimentara [...] de sus propias reservas, es decir, de su propia carne, de la respectiva carne de cada uno” (Piñera 1999: 24). Dentro de una situación evidentemente absurda, la de un pueblo que –en un espacio físico cerrado y yermo– acaba devorándose a sí mismo, Piñera consigue devolver al lector al mundo de la supuesta realidad a través del humor negro: la dura evidencia de que los habitantes se están desmembrando se vuelve de repente secundaria frente al hecho de que el alcalde dicta normas para que cada uno no coma la carne de los demás, en un microcosmo donde ya no existen ni preceptos, ni códigos, ni leyes que respetar. No es necesario reflexionar en demasía sobre la naturaleza del mensaje que quiere comunicar Piñera a través de esta aplicación repetida y mecánica de normas, pues queda patente su pretensión de criticar el concepto mismo de autoridad: el escritor intenta conseguirlo buscando la sonrisa amarga en el lector, utilizando motivaciones y situaciones que en otras circunstancias causarían en el público sentimientos de tristeza, ternura y compasión. Así, apoyándose en un recurso ampliamente examinado por Henri Bergson en *La risa*, Piñera “hace reír porque con elementos morales simboliza un juego completamente mecánico” (Bergson 1984: 79).

Otro texto clave para nuestro enfoque es el cuento “El Gran Baro”, publicado inicialmente en el número 1 de *Ciclón* en el año 1955 y presente también en la recopilación *Cuentos fríos*. En el relato, Piñera insiste en crear una “realidad irreal”, en cuya absurdidad los personajes se mueven guiados por una aparente locura. Un triste empleado de ministerio durante un funeral se ve convencido por el dueño de un circo a convertirse en un payaso y aun sin confiar en sus capacidades, el pobre hombre acepta y –de forma inmediata– consigue un inesperado y multitudinario éxito. La primera clave interpretativa del cuento puede coincidir con una “voluntad osmótica”: las exhibiciones del payaso, al conseguir que todos los que asisten a su espectáculo pierdan su habitual compostura, logran convertir a los mismos espectadores en payasos. A través de esta intangible pero evidente transformación, poco a poco Piñera hace que en la innominada ciudad desaparezca la tendencia a cumplir de forma rigurosa las normas, a respetar las tradiciones e incluso las metodologías operativas normalmente compartidas. El payaso, cuyo nombre artístico es justamente Gran Baro (ya su apodo revela que su actitud es engañosa, siendo el único que no sabe reír), empieza a padecer una soledad existencial, resaltando lo absurdo de su condición de aislamiento: “Quizá fue por esto que el Gran Baro comenzó a quedarse solo. Porque Baro, que hacía payasos por docenas, no podía convertirse él mismo en un payaso” (Piñera 1999: 149)

El protagonista se demuestra incapaz de sustraerse a sus mismas seriedad y gravedad y no consigue perder su compostura: su ineptitud se debe a que queda atrapado dentro de una madurez impuesta desde fuera, a pesar de que todos los demás ya hayan perdido su cordura. La paradoja implícita en el texto remite a la dialéctica entre *Madurez* e *Inmadurez* elaborada por Gombrowicz, quien plantea la misma lógica discursiva para su antihéroe: en la novela del escritor polaco, el protagonista se ve proyectado atrás, hacia su adolescencia, por un viejo pedagogo, el profesor Pimko, y antes de ser llevado a la escuela se grita a sí mismo:

Y entonces me iluminó de repente este pensamiento sencillo y santo: que yo no tenía que ser ni maduro ni inmaduro, sino así como soy, [...] que debía manifestarme y expresarme en mi forma propia y soberbiamente soberana, sin tener en cuenta nada que no fuera mi propia realidad interna. ¡Ah, crear la forma propia! ¡Expresarse! ¡Expresar tanto lo que ya está en mí claro y maduro, como lo que todavía está turbio, fermentado! (Gombrowicz 2004: 37)

Se trata, en este caso, de un grito en defensa de la naturalidad expresiva y un elogio de la espontaneidad, que dan voz a los mensajes ocultos en el aislamiento del Gran Baro de Piñera. Cabría, a esta altura, preguntarse dónde viven, luchan y se expresan los personajes que pueblan la ficción de ambos narradores. Los espacios físicos descritos en *Cuentos Fríos* suelen ser, a menudo, territorios baldíos y semidespoblados, suerte de “no-lugares abstractos”, faltos de toda referencia concreta a ciudades o países de la geografía real. Las mismas modalidades narrativas, lineales y sin ornamentación siquiera descriptiva, parecen reflejarse en el marco espacial de la narración y no es casual que las ciudades piñerianas carezcan de connotaciones propias. Así como no lo es que en los relatos presentes en *Cuentos Fríos* no se reconozca siquiera La Habana: el mismo malecón de la capital cubana, que tan a menudo celebra y describe Lezama Lima, no logra –en la obra de Piñera– alcanzar un papel de protagonista. En lo que se refiere a los meros escenarios físicos, una primera lectura de *Ferdydurke* podría engendrar la duda de que no existan puntos de contacto entre la novela de Gombrowicz y los relatos de Piñera. En efecto, en *Ferdydurke*, el escritor polaco identifica con cierta precisión el ámbito territorial en el cual se desarrolla la novela, no solo mencionando con cierta frecuencia la ciudad de Varsovia, sino llegando a encasillar la acción de sus protagonistas dentro del marco más restringido y preciso de los locales de la ciudad: en el citado cuento “Filifor forrado de niño”, el escritor va delimitando a través de círculos concéntricos cada vez más estrechos el ámbito de representación de la escena: en un primer plano, Varsovia; dentro de Varsovia, el hotel Bristol; finalmente, dentro del hotel, el restaurante de primera clase. No obstante, un segundo nivel de lectura pone en evidencia una sólida conexión entre los dos autores en relación con la colocación geosocial de los relatos, pues ambos comparten un anti-nacionalismo *sui generis*, que desborda en el campo de la representación espacial: no se trata tanto de una “postura en contra” en el aspecto político, sino en el sentido de evitar en sus sendas producciones artísticas cualquier forma de descripción costumbrista y de exhibición del folklore local. No importa que el espacio físico sea o no identificado y más o menos fielmente representado: la ausencia voluntaria de coherencia en la geografía ficcional se funda en un común interés por ridiculizar la *superioridad* que se lanza al ataque de la *inferioridad*, y acaba cayéndose al abismo. Un

ejemplo de esta tensión se evidencia en “El Gran Baro”: si el destino del protagonista es no poder hacer payasadas, no lograr ser inmaduro, entonces –reflexiona el Baro– es necesario deshacer los payasos recién creados. Algo por el cual sin embargo no está el pobre hombre capacitado: su intento de reconvertir al Cardenal-Payaso en un individuo serio fracasa rotundamente; una comisión *ad hoc* se reúne para juzgar al Gran Baro por su desafiante propósito y después de una serie de juegos verbales (y malabares físicos) de matiz irónico y surrealista entre sus tres miembros, dicha comisión acaba por condenarlo a la muerte mediante una risa infinita, moderna versión cubana de la dantesca ley del *contrappasso*. No obstante la firmeza de la resolución, todos los esfuerzos del cardenal por descubrir las claves capaces de hacer morir de risa a Baro se demuestran inútiles. La situación que presenta Piñera plantea el absurdo dentro de la tragedia: la sociedad se ha convertido en una manada de payasos que carcajean y en este contexto –patético y trágico a la vez– nadie sabe producir la risa en el único profesional de la comicidad:

Una mañana, el Cardenal-Payaso, desesperado de un año de infructuosas tentativas, presentóse en la celda de Baro acompañado del Gran Inquisidor. La presencia de este último decía bien a las claras que se trataba de dar tormento a Baro para que revelase su gran secreto: esa cosa capaz de hacerlo morir de risa. Fracaso en toda la línea: Baro sufrió el potro, los borceguíes, la rueda y los hierros [...] El Cardenal, histérico ante tamaña firmeza de alma, abofetó al Gran Baro. (Piñera 1999: 154)

En el fragmento propuesto, el blanco del humor negro de Piñera resulta ser la justicia, una institución que se demuestra no solo “injusta”, pues condena a una persona por un acto que nadie puede llamar delito, sino también ridículamente absurda: después de un sinfín de torturas medievales, que alejan cronológicamente al lector de la realidad contemporánea, el escritor cubano lo devuelve de repente al tiempo presente y concreto a través de la ironía, gracias a la bofetada, absolutamente inútil, que recibe Baro y que proyecta otra vez al público dentro del presunto mundo real. Ubicados a mitad de camino entre la ironía y una inutilidad casi metafísica, todos los personajes de los relatos de Piñera parecen seres entregados a esfuerzos inútiles, destinados a una condición absoluta de miseria y desdicha permanente, “tan pordioseros que viven entre cucarachas pero no alcanzan a convertirse kafkianamente en una de ellas. Cuando mueren, no es el verdugo quien los acaba, sino el carro de la basura el que los retira, igual que a desechos sin grandeza” (López Parada 1999: 176).

En relación con el doble motivo de lo absurdo y de los ataques a la fisicidad del ser, en *Ferdydurke* Gombrowicz presenta varias escenas que podrían sugerir –por lo menos *a priori*– la idea de un enfrentamiento violento entre algunos de los protagonistas: sin embargo veremos cómo el escritor polaco siempre dejará sobresalir el matiz surreal, sin llegar a desarrollar de forma concreta y visual ningún momento cruento. Por el contrario, en Piñera no escasean elementos sangrientos y ultrajantes: como se ha visto, en los relatos examinados aparecen personajes cortándose trozos de carne y comiéndose a sí mismos, o hace su aparición un terrorífico Tribunal de la Inquisición que usa torturas medievales; elementos que en seguida acaban desdibujándose en un disfraz de absurdez, pues la sangre, sencillamente, no aparece.

En *Ferdydurke* cualquier enfrentamiento, contraste o choque entre los personajes alberga desde el principio connotaciones surrealistas que aniquilan el concepto mismo de violencia. En una comparación contrastiva con los relatos de Piñera, destacaríamos dos momentos en la novela: el primero refleja un duelo que tiene lugar en el instituto en el que el profesor Pimko encierra al protagonista, cuando los dos líderes de las pandillas estudiantiles, Polilla y Sifón, se enfrentan en un combate que no implica ningún tipo de violencia física, sino un extenuante intercambio de muecas: “Te desafío a grandes, a verdaderos muecones, muecones a toda jeta. ¡Y verás entonces lo que te mostraré! ¡Basta de hablar!” (Gombrowicz 2004: 77). Cuanto más las máscaras de la seriedad y de la forma se descubren, desprestigian y descalifican, más su mecanismo se revela grosero, banal y ordinario, y más fácilmente el hombre desafía la oficialidad y se libera de las formas en las que ha quedado encapsulado. Si bien tanto Gombrowicz como Piñera pueden definirse como dos inquisidores de las mentiras socioculturales, dentro del tratamiento del humor se vislumbran unas diferencias de postura: el narrador cubano recurre, como hemos visto, a un humorismo frío, negro, dibujando situaciones que son, al mismo tiempo, paradójicas y trágicas. Su capacidad para insertar dentro de la tragedia (las sangrientas torturas infligidas a Baro) varios elementos absurdos (el motivo mismo de las torturas medievales en la contemporaneidad, además de la inútil bofetada final), hace que el lector desvíe su atención hacia la irrealidad de la situación puntual arrinconando la angustia que surgiría naturalmente sin esta mezcla de absurdo y humor negro. En las páginas de *Ferdydurke* ese equilibrio se quiebra: la presencia del humor negro resulta de menor relevancia, siendo la absurdidad surrealista el recurso en el que se apoya Gombrowicz. Su instrumento de lucha contra la *Forma* (“¿Somos nosotros los que creamos la Forma o más bien es ella que nos crea?” se pregunta en el prólogo de “Filifor forrado de niño”) coincide con representaciones surrealistas más ridículas que angustiantes. Para comprobarlo es necesario volver al episodio de los dos estudiantes enfrentándose a golpes de muecas. El ganador del improbable desafío, Polilla, se presenta –prisionero de sus mismas expresiones faciales– en la casa del protagonista:

Pues el duelo con Sifón tuvo tal efecto sobre Polilla que ya no podía liberarse de sus terribles muecas y cayó en ese sistema infernal de no poder, en general, más que de un modo asqueroso... Su cara era siempre terrible, espantosamente ordinaria y vulgar, y devoraba el chorizo metiéndoselo en el agujero facial, junto con el papel engrasado. (Gombrowicz 2004: 154-155)

El grotesco se impone en las marcas mismas que han quedado grabadas en el rostro del ganador de un duelo inexistente y su exterioridad se ve así afectada por sus mismos intentos de desafiar la *Forma* a través de las muecas. Gombrowicz, afirma Schulz en su ensayo de 1939, es “el maestro de esta forma de ridículo, caricaturesco mecanismo psíquico que logra arrastrar hasta violentas tensiones, hasta magníficas explosiones en una extrañísima condensación grotesca” (Schulz 2011: 420)¹¹. En el texto, Polilla aparece como una víctima de sus mismas payasadas, cuando, en realidad, él no es nada más que el espejo

¹¹ El texto de Schulz en la ya citada traducción italiana, recita «Gombrowicz é il maestro questo ridicolo, caricaturale meccanismo psichico, che riesce a potare sino a violente tensioni, sino a magnifiche esplosioni in una stranissima condensazione grottesca».

en el cual debería mirarse todo ser que se tambalea entre aquella *Inmadurez* que intenta lograr y la *Madurez* de la que se encuentra cautivo.

El segundo fragmento ferdydurkista que nos interesa en relación con la obra de Piñera se desarrolla en casa de la familia de los Juventones: es allí donde reside el protagonista, enamorado de la hija de la pareja, una “colegiala moderna” la cual no demuestra algún interés hacia el joven, pese a los titubeantes intentos de acercamiento que este trata infructuosamente de llevar a cabo. En vez que enfrentarse a ella directamente, en un cara a cara que podría implicar el riesgo de una interrupción definitiva de las ya escasas relaciones entre ambos, el protagonista de la novela opta por desafiar a la muchacha, atisbando desde el ojo de la cerradura y descubriéndole voluntariamente su presencia para provocar en ella una reacción:

Para manifestar su independencia y expresar su impasibilidad, [ella] sorbió

expresamente por la nariz con ruido, vulgar, feamente, como si quisiera decir: “Mira, no me importa nada, sorbo” [...] ¡Eso esperaba! Cuando, cayendo en un error táctico, sorbió, sorbí también con la nariz detrás de la puerta, no demasiado fuerte, pero con claridad, como si contagiado por ella, no pudiese contenerme. Se calló cual un pajarito –este diálogo nasal era inadmisibles para la muchacha– pero la nariz, una vez movilizada, ya no la dejó en paz; tras una breve vacilación, tuvo que sacar el pañuelo y sonarse, después de lo cual, todavía con largos intervalos [...] sorbió. Le contestaba cada vez con mi nariz detrás de la puerta. (Gombrowicz 2004: 177)

Se trata de otro enfrentamiento en la distancia, otro duelo sin contacto físico: la dimensión corporal de cada uno se mantiene intacta y sin embargo cuanto más absurdas son las modalidades del (des)encuentro, más marcadas son las huellas en la esfera anímica y material de los protagonistas, atrapados en la dinámica dicotómica entre la *Madurez* y la *Inmadurez*.

Así como ocurre a los personajes de los cuentos de Piñera que se han examinado, los protagonistas de *Ferdydurke* actúan como si sus acciones fuesen siempre las más apropiadas y poco a poco el lector –que en principio podía haber caído en la trampa de interpretar esas acciones como payasadas, simples manifestaciones de una locura colectiva dentro de un mundo sin lógica– comienza a percibir que los mismos héroes novelescos actúan de esta forma solo aparentemente descabellada para seguir profesando su fe en la posibilidad de volver a la espontaneidad primigenia. Ambos autores muestran cómo el ser humano, inmaduro, ridículo, infantil, en lucha en las depresiones del mundo concreto para tratar de encontrar su expresión más auténtica y concentrado en su misma pequeñez, está más cerca de la verdad que cuando pretende ser sublime, maduro y adulto. Gombrowicz y Piñera empujan al hombre hacia atrás, hacia formas inferiores, imponiéndole rehacer, revisar y reelaborar toda su “infancia cultural”, para volver a la niñez: y eso no porque en esas formas ideológicas –inferiores, primitivas y mediocres– hayan vislumbrado la salvación, sino porque a lo largo de este camino evolutivo que el hombre ha recorrido desde el nivel de su ingenuidad primordial, el ser ha desperdiciado y perdido el tesoro de su concreta esencia.

Bibliografía

- ARRUFAT, Antón, “La carne de Virgilio”, en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, México, D.F., 494, 1992: 46-49.
- BARRERA, Trinidad, *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid, Síntesis, 2006.
- BERGSON, Henri, *La risa*, Madrid, Sarpe, 1984.
- BERTI, Eduardo, “Virgilio Piñera”, en suplemento cultural de *La Nación*, Buenos Aires, 2001: 5-7.
- GOMBROWIC, Witold, *Ferdydurke*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- GUZMÁN, Flora, “Introducción”, en MALLEA, Eduardo, *Todo verdor perecerá*, Madrid, Cátedra, 2000: 9-64.
- HERNÁNDEZ BUSTO, Ernesto, “Una tragedia en el trópico”, en PIÑERA, Virgilio, *El no*, México, Vuelta, 1994: 5-21.
- LEZAMA LIMA, José, “Señales, La otra desintegración”, en *Orígenes*, 21, La Habana, 1949: 14.
- LEZAMA LIMA, José, “Señales, Alrededores de una antología”, en *Orígenes*, 31, La Habana, 1951: 11-12.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- MALLEA, Eduardo, *Todo verdor perecerá*, Madrid, Cátedra, 2000.
- PIGLIA, Ricardo, “¿Existe la novela argentina?”, en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Viente, Universidad Nacional del Litoral, 1993: 49-51.
- PIÑERA, Virgilio, “Terribilia medians...”, en editorial de el *Poeta*, 1, La Habana, 1942: 1.
- PIÑERA, Virgilio, *El no*, México, Vuelta, 1949.
- PIÑERA, Virgilio, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- SÁBATO, Ernesto, “Prólogo a la edición argentina”, en GOMBROWICZ, Witold (ed.), *Ferdydurke*, Barcelona, Seix Barral, 2004: 7-14.
- SAER, Juan José, “La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina”, en *Una literatura sin atributos*, México, Universidad Iberoamericana, Artes de México, 1996.
- SCHULZ, Bruno, “A Witold Gombrowicz”, en SCHULZ, Bruno, *Le botteghe color cannella*, Milano, Einaudi, 2011: 425-430.
- VITIER, Cintio, “La aventura de *Orígenes*”, en *La gaceta de Cuba*, 3, 1994: 4-5.