

## LA LOCA TRADUCCIÓN<sup>1</sup>: AVENTURAS DE UNA NARRATIVA MESTIZA

*La forma es aquello en que nos refugiamos  
para esconder nuestra desnudez.*

Witold Gombrowicz

### Dos hipótesis

Que las vanguardias latinoamericanas recibieron influjos vitales de Europa mientras buscaban una voz para nombrarse –cuando estaban inmersas, paradójicamente, en el rabioso intento de emanciparse de tutelajes paternalistas<sup>2</sup> o de caer en la burda imitación– es casi una verdad historiográfica. Nuestra literatura del siglo XX se vio favorecida por las grandes migraciones que implicaron las guerras, disidencias ideológicas, persecuciones y exilios forzados o alejamientos voluntarios. Esta lamentable coyuntura social y vital no lo fue tanto para el arte: promovió contactos sumamente productivos entre escritores de diferente esfera cultural. Así, podemos formular una primera hipótesis:

❖ **Las diásporas literarias son fenómenos enriquecedores para las literaturas en formación.**

El corpus utilizado para verificar esta afirmación será acotado: sólo mencionaremos la influencia de los autores del exilio español durante la Guerra Civil en la órbita de la literatura cubana de posvanguardia –la mayoría de ellos integrantes de la Generación del '27; caso aparte merece

Juan Ramón Jiménez, exiliado en La Habana entre 1936 y 1938– y, además, analizaremos con mayor profundidad el impacto de la presencia de un exiliado polaco en Argentina a inicios de la Segunda Guerra Mundial, apenas invadida Polonia por las tropas alemanas: Witold Gombrowicz. La incursión del escritor cubano Virgilio Piñera durante los años 1946 y 1958 en el panorama literario argentino completará el muestrario.

Resultará operativo postular una segunda hipótesis derivada de la anterior, más específica:

❖ **Las literaturas exiliadas auto-calificadas como “periféricas” introducen innovaciones (temáticas, formales, estilísticas) dentro del canon literario de una “cultura receptora”.**

¿Pero qué relación existe entre una *literatura exiliada* –sintagma empleado como metonimia, claro está, de un *escritor desterrado de su patria natal*– y las *innovaciones* que ésta es capaz de propiciar en una cultura receptora? En este punto, retomando la imagen de la “diáspora” que mencioné anteriormente, me gustaría introducir una idea postulada por Jorge Luis Borges en su conferencia “El escritor argentino y la tradición”, tesis que retomó hacia el año 1967 en una charla sobre el irlandés James Joyce. Borges recupera las ideas del economista americano Thorstein Veblen, quien en su *Teoría de la clase ociosa* afirma que si los judíos fueron capaces de innovar en tantos aspectos dentro la cultura occidental, esta habilidad no se debe a presuntas diferencias

<sup>1</sup> Así se llamó la película producida por Ciudad natal (Canal 4, Buenos Aires) en homenaje a Witold Gombrowicz, que muestra la reconstrucción de la aventura literaria iniciada por el “Comité de Traducción” en el Café Rex.

<sup>2</sup> Polémico nombre con el que la revista porteña *Martín Fierro*, durante la década del '20, bautizó la pretensión de *La Gaceta Literaria* española de establecer el meridiano intelectual de Hispanoamérica en Madrid.

raciales, sino a que –estando al mismo tiempo dentro y fuera de esa cultura– a un judío siempre le será más fácil que a un no judío innovar en ella. Luego efectúa una transposición del plano económico al literario: la misma situación se produce entre los irlandeses respecto de Inglaterra, y entre el conjunto de la cultura argentina respecto de Occidente. Afirma el escritor:

“Les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los sudamericanos estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”<sup>3</sup>

La tesis central de Borges es que las literaturas desplazadas de las grandes corrientes europeas tienen la posibilidad de un dominio propio, *irreverente* de las grandes tradiciones. Ejemplos de este manejo son la cultura judía y la literatura irlandesa. Sin duda, podríamos agregar en esa lista a la literatura polaca y, en especial a Gombrowicz, el autor que nos convoca.

Ricardo Piglia<sup>4</sup> afirma que “vivir en otra lengua es una experiencia de la novela moderna” y que caso análogo al de Gombrowicz es el de Joseph Conrad, un polaco que adoptó el idioma anglosajón en su escritura y ayudó a definir el inglés literario moderno. Aproximándonos a *Ferdydurke*, me interesa hacer hincapié en la siguiente cita de Piglia:

“Las traducciones tienen una importancia incomparable en la historia de los estilos (...) La novela argentina se construye en estos cruces.”

Porque, como intentaré mostrar en este trabajo –retomando algunas nociones postuladas

por Piglia y por Juan José Saer<sup>5</sup>– el español artificial, forzado, roto, semejante a una “lengua futura”, que resultó de la labor del “Comité de Traducción” con *Ferdydurke* dejó huellas indudables en el sistema literario de destino: la novela argentina del siglo pasado. Tal vez haya sido un precursor de *Rayuela*, la novela escrita por Julio Cortázar en la década del '60.

El sentimiento de pertenencia a dos sistemas culturales diferentes se percibe en los testimonios que Gombrowicz dejó asentados en su *Diario Argentino*. Allí confiesa que, estando en la Argentina, se “encontraba siempre *entre*, no estaba inserto en nada”. Por eso, *Trans-atlántico* –el nombre de su gran obra escrita durante el exilio– no debe leerse biográficamente, imbricando torpemente el *corpus* con el *cuero*, de acuerdo con la distinción practicada por Derrida. El título no hace alusión al buque homónimo que lo depositó en la ribera del Río de la Plata desde su patria natal, sino a Polonia interpretada “a través del Atlántico”, desde la orilla argentina. El prefijo “trans” debe ser interpretado en su pura literalidad... Aunque con Gombrowicz muchas veces nos veamos tentados de efectuar un abordaje trascendente, no inmanente de su literatura. Así nos sucede con la narrativa “mestiza” que trajo aparejada la *reelaboración* –porque no se trata, definitivamente, de una *traducción*– de *Ferdydurke*.

Para finalizar este apartado diré que la relación de Gombrowicz con Argentina siempre fue ambivalente: en sus diarios utiliza el pronombre inclusivo, el “nosotros”, para referirse a la tradición literaria rioplatense. Pero siempre se reconoció como un extranjero. O mejor: como un argentino ocasional.

### **Una auténtica peripecia idiomática**

El punto geográfico de intersección: Buenos Aires. Los actores: el polaco Gombrowicz, los cubanos Piñera y Rodríguez Tomeu, el argentino Adolfo de Obieta y un racimo de juerguistas porteños dedicados simultáneamente al ajedrez,

---

<sup>3</sup> Borges, Jorge Luis, *El escritor argentino y la tradición*, en *Discusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 201.

<sup>4</sup> Piglia, Ricardo, *¿Existe la novela argentina?*, en *Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires, 1987, S.R.

---

<sup>5</sup> Saer, Juan José, *La perspectiva exterior*, en *Punto de Vista* Nro. 35, Buenos Aires, 1989.

al billar y al asesoramiento lingüístico. Sin duda, sobresalen los dos primeros, quienes entablaron una sólida amistad. La afinidad de Gombrowicz con Piñera derivó no sólo de su condición de exiliados sino de compartir una cosmovisión estética. Hay quienes han afirmado que *es posible reconocer en los modos de adjetivar, en el fraseo y en las expresiones textuales de Ferdurke modos propios de la escritura de Piñera*. Indudablemente, esta afirmación merece un esmerado cotejo filológico que no será objeto de la presente exposición.

Es posible identificar doce puntos de contacto entre el escritor polaco y el cubano. Esta empatía ideológica, estilística y vital será un abordaje útil para sondear los prolegómenos a la "loca traducción" que nos compete:

- 1) **Amistad como fuerza aglutinante.** El espíritu de grupo, la camaradería del "comité de traducción" es comparable al que mantuvieron los miembros de la revista *Orígenes* y sus antecedentes *-Espuela de Plata*, e incluso los albores de la *revista de avance-*. En vez de las tertulias literarias y reuniones ceremoniales en la Iglesia de Bauta ante la presencia del Padre Gaztelu, estas citas tenían lugar en los tradicionales "cafés" porteños, especialmente en el Café Rex, sobre la calle Corrientes.
- 2) Gombrowicz y Piñera coinciden en la **ficcionalización de concepciones centrales del existencialismo ateo**: la angustia, la nada, la libertad, el vacío son temas recurrentes en la narrativa de ambos escritores. En *Ferdurke*, el protagonista Pepe sufre una regresión a la adolescencia. A pesar de tener treinta años, su comportamiento aparece infantilizado al extremo de la caricatura. Podemos afirmar que la narrativa de Gombrowicz postula un rechazo de toda esencia anticipada, de todo determinismo, en consonancia con el lema existencialista: "la existencia precede a la esencia". Desde sus "Memorias de la inmadurez" la juventud será considerada como una forma de refugio contra la cultura y sus insti-

tuciones monolíticas. Juan José Saer supone que el autor polaco elige la adolescencia para infantilizar a Pepe porque es una etapa caracterizada por la indeterminación, por la búsqueda de una identidad, por el anhelo a veces infructuoso de convertirse en alguien. En uno de sus monólogos interiores, el protagonista reflexiona sobre la Nada que lo envuelve. No se siente:

"...ni joven, ni viejo, ni moderno, ni anticuado, ni alumno, ni muchacho, ni maduro, ni inmaduro; era nadie, era nulo... Alejarse andando, ir alejándose y no sentir ni un recuerdo. ¡Dulce indiferencia! ¡Sin recuerdo!"<sup>6</sup>

Gombrowicz reconoce en la obra de Piñera esta misma desidia existencial. Afirma que su arte "protesta contra el sinsentido del mundo" y que en sus *Cuentos fríos* retrata al hombre como "aguda y dolorosamente consciente de su impotencia"<sup>7</sup>. El perfil existencialista desemboca naturalmente en la literatura del absurdo, como ya veremos en el punto doce del presente inventario.

- 3) **Experimentación formal.** Este rasgo propio de la vanguardia es atribuido por Deleuze, en su libro "La lógica del sentido", a la narrativa de Gombrowicz. El crítico francés analiza su novela *Cosmos* y afirma que en ella hay una idea del ritmo que concuerda con la psiquis paranoica del personaje principal. Aquí la relación entre "fondo" y "forma" es magistral: la rebelión de las formas refleja el proceso mental divergente, el pensamiento con sus ritmos, velocidades y repeticiones. No hay que olvidar que la repetición es un rasgo vital de gran parte de las estéticas de vanguardia.

<sup>6</sup> Gombrowicz, Witold, *Ferdurke*. Barcelona, Seix Barral, 2001, p. 219.

<sup>7</sup> Gombrowicz, Witold, *Diario argentino*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967, s.p.

Por otra parte, la experimentación con nuevas formas expresivas respecto de las formas tradicionales o convencionales se traduce a veces en excentricidad. *Ferdydurke* es, literalmente, un híbrido lingüístico. Por varios motivos:

- ✓ **Existe contaminación de géneros:** se trata de una novela interrumpida por dos narraciones intercaladas independientes de la línea principal, que conforman los capítulos 5 y 12. Además, estos relatos son precedidos por sus correspondientes prefacios explicativos, a saber: los capítulos 4 y 11. No sólo hay cruce entre las especies “novela” y “cuento”, sino también entre teatro y poesía. El decurso de la acción se ve coartado por la inclusión de parlamentos teatrales y acotaciones escénicas. También se incluyen versos, por lo menos en dos ocasiones.
- ✓ **Irrumpe el discurso metaliterario,** es decir, la obra se transforma en autorreferencial. En los prefacios citados aparecen alusiones metalingüísticas permanentes: se explica el valor de las repeticiones o la forma correcta de construir una narración. A los géneros dramático, narrativo y poético debemos agregar, entonces, el didáctico-ensayístico que inserta la crítica literaria. Es, sin lugar a dudas, una obra rizomática.
- ✓ **Rasgos de la novela psicológica:** aparecen digresiones constantes, fluir de la conciencia y monólogos interiores de Pepe que ocupan prácticamente capítulos enteros.
- ✓ **Se utiliza la cita directa,** extensa, a mitad de capítulo.

- ✓ **Contaminación de lectos** a lo largo de la novela, que será analizada en siguiente ítem.

Para ejemplificar algunos de los citados procedimientos constructivos basta con leer fragmentos del prefacio a *Filifor forrado de niño*:

“Y os recomiendo mi método de intensificación por medio de la repetición, gracias a que, repitiendo sistemáticamente algunas palabras, giros, situaciones y partes, las identifico forzando así mismo el efecto de la unidad del estilo casi hasta los límites de lo maniático. ¡Por la repetición, por la repetición se crea la mitología!”

“... si, conforme a vuestro juicio, una obra construida según todos los cánones expresa el todo o sólo una parte del todo. ¡Bah! ¿No consistiría la forma en la eliminación? ¿No sería la construcción un empobrecimiento? ¿Puede expresar el verbo algo más que una parte de la realidad? El resto es silencio. Por fin ¿somos nosotros los que creamos la forma o más bien es ella la que nos crea?”

“¡Basta, basta, basta, dejemos esta parte del libro, pasemos a otra parte, y juro por Dios que en el capítulo que viene ya no habrá partes, no, no las habrá, porque me liberaré de las partes, las echaré fuera y me quedaré dentro (por mi parte, al menos) sin partes!”

- 4) **Utopía de una lengua sin fisuras.** Con respecto a la traducción, es asombrosa la falta de conciencia del Comité y del propio autor sobre la naturaleza del lenguaje –porque, como decíamos anteriormente, *Ferdydurke* es una auténtica reelaboración novelesca–. ¿Cómo podría ser neutra una traducción colectiva con tantos dialectos puestos en juego, a la manera surrealista de un *cadáver exquisito al alimón*? Por supuesto, su labor registra un cruce de sociolectos que adquiere valor anecdótico y documental<sup>8</sup>. Como indi-

---

<sup>8</sup> Cabe destacar que la editorial Seix Barral publicó la obra completa de Gombrowicz en el año 2001 y que eligió la versión original, traducida por el “grupo de creyentes y fervorosos” –tal como los había catalogado Er-

ca Piglia, no se traduce literatura sino, también, cultura. Esta deficiencia estructural fue reconocida por Ernesto Sábato en 1964, quien al leer la versión comunitaria de la novela polaco-argentina le comunica a Gombrowicz la necesidad de retraducirla a un español sin ripios multilingües. Para esa faena, Sábato contrata un traductor profesional. Lo extraño, además, es que Gombrowicz se sorprenda sobremanera con estas advertencias, al punto de escribir una carta a Piñera donde expresa que “para Sábato la traducción es mala, hay que rehacerla toda” y recomienda que se reúnan varios buenos elitistas, como Gómez de la Serna o Martínez Estrada, para revisar la versión original.

A continuación, indico algunos casos de contaminación lingüística identificados en *Ferdydurke*:

- ✓ **Neologismos:** culeítos (desinencia cubana para el diminutivo), cuculillo (desinencia del español castizo para el diminutivo), cuculandritos (desinencia rioplatense para el diminutivo) tial, cucucú, cuculucho, cuculí, malaxados, podermiento, no podermiento. Estas dos últimas invenciones derivan de la imposibilidad de encontrar el equivalente español de palabras polacas como “moznosc” –que significa condición o estado de poder–. Para evitar soluciones perifrásticas, ante estas palabras intraducibles se apela al neologismo.
- ✓ **Argentinismos.** Palabras propias del lunfardo, de utilización coloquial y rai-gambre popular, que denotan el híbrido entre el español y el italiano, secuela de las dos oleadas inmigratorias fundamentales que recibió la Argentina a fines del siglo XIX y primeras décadas del XX: fa-

cha (derivada del italiano *faccia*, que significa “cara”, pero que en lunfardo pasó a significar “aspecto”), *jeta* (probablemente derivada de la palabra italiana *jet-tatore*).

- ✓ **Cubanismo:** carro (en vez de *coche*, como en otros países caribeños)
- ✓ **Vocablos del español castizo:** conjugaciones verbales tales como *conocéis, queréis, echad*. Léxico: *manecillas, mondadientes, coger*.
- ✓ **Defectos normativos en el uso de las correlaciones verbales,** que denotan la imitación de la jerga popular: “Si no me *hubiera* enterado, *hubiera* podido seguir con mi acción emprendida contra la colegiala”.
- ✓ **Latinismos, anglicismos y galicismos.**

Como conclusión de este punto, podemos afirmar que la novela presenta una “enunciación escindida” como consecuencia de las especiales condiciones de producción del *Ferdydurke* español. El vocabulario resulta totalmente artificioso y extraño –porque impide identificar un único hablante “real” o “ideal” como emisor del discurso–.

- 5) **Pertenencia a una cultura auto-calificada como “marginal” o inmadura en relación a las grandes tradiciones (Ejemplo paradigmático: el canon francés).** Juan José Saer sostiene que los atributos de la inmadurez y de lo inacabado son condiciones que Gombrowicz imputa a la cultura polaca, que coincide con las dudas de los intelectuales argentinos. En su *Diario* de 1958, el polaco afirma que “no tenemos una gran literatura” en comparación con la tradición francesa.

---

nesto Sábato, despectivamente – en detrimento de la versión profesional que este último había coordinó en 1964.

Por eso, Ricardo Piglia defiende la idea de que Gombrowicz “pasó de la periferia europea a la periferia latinoamericana”. Lejos de querer establecer centros y periferias de manera arbitraria, es el propósito de este trabajo tomar en cuenta las impresiones subjetivas de Gombrowicz y de Piñera acerca de su historia literaria. “Es improbable que en Argentina la gente se atreva a considerar genial a un escritor que no venga patentado de París”, sostiene en su *Diario*. No es casual que su pasaporte al reconocimiento internacional sea justamente la atención que Francia le empieza a conceder a partir de la década del ‘60. Este acto de justicia tardía –que ni Polonia ni Argentina le habían ofrendado– lo llevará más tarde a la obtención del destacado Premio Formentor.

En Piñera, la marginalidad y el aislamiento están emparentados con la “particular sensibilidad de las islas” que mencionara Lezama Lima en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. Es decir: con la problemática del insularismo. Esto se hace patente en un fragmento del poema “La isla en peso”:

La maldita circunstancia del agua por todas partes me obliga a sentarme en la mesa del café si no pensara que el agua me rodea como un cáncer hubiera podido dormir a pierna suelta”.  
¡País mío, tan joven, no sabes definir!  
(...)  
cavo esta tierra para encontrar los ídolos y hacerme una historia.<sup>9</sup>

- 6) **Censura ideológica en sus países originarios.** Previo a su primer viaje a la Argentina, Virgilio Piñera era marginado por su condición homosexual pero fue más tarde, durante el gobierno castrista, que se lo acusó directamente por ser “escasamente revolucionario” y “pederasta”. A fines de la década del ‘50 fue atrapado y encarcelado tras la *Noche de las Tres Pes*, operativo moral-marxista dirigido contra prostitutas, proxenetas y pederastas habaneros. Por otros mo-

tivos, las obras de Gombrowicz fueron censuradas en Polonia largos años, desde la década del ‘30 hasta la del ‘70, por razones que explicaré en el próximo ítem relacionado con el *antinacionalismo*. Su forma de participación en la resistencia europea fue durante la década del ‘50, publicando colaboraciones en la revista *Kultura*, órgano difusor del exilio polaco en París.

- 7) **Tono antinacionalista.** Analizando la obra de Witold Gombrowicz podemos decir que su tacha de “antinacionalista” nace con la escritura de *Ferdydurke* y culmina con la de *Transatlántico*. En la primera, por su crítica despiadada –a través de la caricatura– de las clases sociales de Varsovia, de la Iglesia católica y del patriotismo polaco. Por supuesto, estos ataques ideológicos derivaron en su reprobación. En el caso de Piñera no cuadra hablar de “antinacionalismo” pero sí es evidente que, salvo un puñado de poemas, sus textos evitan caer en el costumbrismo y retratar el color local –casi nunca menciona los *topoi* donde transcurren sus historias–. Se trata de una escritura en las antípodas del programa nacionalista sugerido por Juan Marinello en su ensayo “Americanismo y cubanismo literarios”. Por este motivo se ha acusado a Virgilio de “escribir una literatura que reproduce las formas de la decadencia burguesa, por su filiación con la estética del absurdo”<sup>10</sup>.

- 8) **Adhesión a un programa de vanguardia (¿pertenencia voluntaria?)** La interrogación obedece a la dificultad de reconocer en estos dos autores una adhesión sistemática a movimientos o estéticas de vanguardia/posvanguardia. En el caso de Piñera es más fácil; en Gombrowicz, no. Al menos, no voluntariamente.

<sup>9</sup> Piñera, Virgilio, *La isla en peso*. La Habana, Tipografía García, 1943, p. 17.

<sup>10</sup> Palabras pronunciadas por el profesor Ricardo Hernández Otero durante la charla ofrecida a los alumnos del curso *Dos grupos literarios cubanos* en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, el día 14 de marzo de 2007.

Piñera, discípulo y luego disidente de *Orígenes*, hizo patente su defensa del realismo en literatura –aunque ya veremos los alcances de su original concepción del *realismo*–, su rechazo por la descripción inanimada, su ruptura con el “peso muerto” y la “inercia cultural” del clan lezamiano, según expresa el manifiesto del primer número de *Ciclón*, publicado en 1955 con el huracanado título “Borrón y cuenta nueva”.

En el año 1947, Piñera publica un artículo en *Orígenes* que trata de la literatura argentina contemporánea. Y le achaca precisamente lo que en Gombrowicz es marca de estilo: la intensa búsqueda formal. Piñera desmerece la prosa borgiana con el calificativo de “tantálica” y acusa la obra de Oliverio Girondo y de Macedonio Fernández de esgrimir una mera técnica sin solución espiritual. Concluye que “frente a la delectación morbosa” es necesario “asentarse en una realidad muy real”. ¿Pero a qué extraña clase de realismo se refiere Piñera? A un realismo expresado mediante el absurdo: “Soy tan realista que no puedo expresar la realidad sino distorsionándola, haciéndola más real y vívida”. Pero entonces, se trata de un original realismo carente de mimesis, cuya opacidad lo emparenta con el Expresionismo kafkiano... En la prosa piñeriana no existe correspondencia entre una “realidad vivida” y una “realidad contemplada o estetizada”. Hay deformación artística. Deshumanización. También aquí habría coincidencia con Gombrowicz, quien en su prólogo a la primera edición castellana de *Ferdydurke* (1947) explica que su obra: “No se trata de una novela realista (...) Tampoco de un libelo político”.

Cabe destacar que Borges y Bioy Casares reconocieron el valor artístico de Virgilio por sobre las diferencias de escuela y publicaron en 1947 algunos de sus cuentos en “Anales de Buenos Aires”, y tres años más tarde en la antología “Cuentos breves y extraordinarios”.

Todo indica que la dupla Piñera-Gombrowicz necesitó tomar partido frente al cosmopolita y linajudo Grupo de Florida, que pasada la década del '30 pasó a integrar las filas de la revista *Sur* bajo la dirección/distinción de Victoria Ocampo.

Porque tomar postura en contra o a favor de ese grupo selecto comportaba la definición de una identidad literaria: la empatía con una línea de perfil popular. Como su amigo caribeño, Gombrowicz acusa a Borges de “europeizante” y de “snobismo aristocrático”. Sus ataques rozan el agravio: ha afirmado que “Borges hace una literatura abstracta, como corresponde a la condición de un ciego”. También ha dicho: “Borges y yo somos opuestos. Él se halla enraizado en la literatura y yo en la vida. Yo soy, a decir verdad, antiliterario”. Esta automarginación impuesta lo conduce a jugosas ironías, como afirmar que “en Argentina es más famoso por ser el único escritor extranjero que rehúsa asistir a las tertulias literarias de la señora Victoria Ocampo que por la calidad de su ficción”. El polaco –aunque humorísticamente se auto-apodara “conde”, inventándose un abolengo inexistente– prefiere rodearse de jóvenes, visitar la estación de trenes de Retiro y exorcizar su soledad en compañía del cubano Virgilio Piñera.

9) **Circunstancias biográficas emparentadas: escasez económica, pobreza, laborez oficinas, corresponsalía literaria, exilio.** Piñera y Gombrowicz conocieron, durante su estancia en Argentina, momentos de miseria, bohemia y desocupación. Piñera fue funcionario del Consulado cubano y Gombrowicz empleado del Banco Polaco.

10) **Literatura y moral por carriles separados. Voluntad de transgresión y de polémica por abordaje de “temas socialmente controvertidos”.** En una entrevista, Gombrowicz sostiene que “Lo que yo me propongo en mis obras es quizás sencillamente debilitar todas las construcciones de la moral premeditada, a fin de que nuestro reflejo moral inmediato sea el más espontáneo”. En *Ferdydurke* aparecen retratadas la promiscuidad femenina adolescente, la homosexualidad y la perversión. Uno de sus personajes muere “violado por las orejas”. Dice Rita Gombrowicz –viuda del autor– en el epílogo de la novela que esta expresión per-

versa se incorporó al lenguaje corriente en Polonia.

Volviendo a los temas socialmente controvertidos, Virgilio Piñera publicó en el primer número de la revista *Ciclón* la traducción de las "120 jornadas de Sodoma" del Marqués de Sade que, según algunos críticos, enojó a los "mojigatos del patio"<sup>11</sup>. Como indica Jorge Luis Arcos<sup>12</sup>, la mayor zona discrepante de *Ciclón* –en relación a Orígenes– es la aparición desembozada de la sexualidad, especialmente de la homosexualidad. Sobre este tema, el ensayo "Ballagas en persona" despertó gran revuelo en el entorno cultural cubano.

11) **Sentimiento de orfandad literaria por carecer de antecedentes o padres literarios.** Este sentimiento no es exclusivo de Piñera, sino de los intelectuales cubanos del siglo pasado. Ya hemos mencionado la fascinación que Juan Ramón Jiménez despierta en el grupo de *Orígenes* y cómo Piñera menciona la necesidad de "construirse una historia" en su poema de 1943. Gombrowicz opina lo mismo de la tradición literaria argentina y de la polaca: coincide en promulgar su inmadurez. En *Ferdydurke* se mencionan dos poetas, Slowacki y Norwid, a quienes sólo el profesor Pimko conoce, aun cuando al primero lo califica como "el gran poeta" polaco.

12) **Literatura del absurdo.** Tal estética busca transmitir el sinsentido del mundo y la impotencia humana. En la narrativa de nuestros autores, el absurdo vital se refleja en la apelación al oximoron: aparecen sintagmas como "añorado anciano" y "vejez colegialesca" (Gombrowicz, *Ferdydurke*) o "payaso triste" y "nadar seco" (Piñera, *Cuentos fríos*).

---

<sup>11</sup> Calificativo utilizado por Daniel Samoilovich, Teresa Barreto y Pablo Gianera.

<sup>12</sup> Arcos, Jorge Luis, *La palabra perdida, ensayos sobre poesía y pensamiento poético*, La Habana, Ediciones Unión, 2003.

Se ha repetido hasta el hartazgo que Piñera es el precursor del teatro del absurdo, que anticipó a Ionesco, y que sus cuentos reproducen el clima kafkiano mucho antes de que su obra fuera conocida en español. Lo cierto es que los *Cuentos fríos* combinan formas del absurdo, la extrañeza, el humor –bautizado por Ernesto Sábato con el nombre de *Margotismo*– y la crueldad encarnada en personajes marginales, socialmente incomprendidos, que no logran integrarse al entorno. Se han señalado coincidencias entre "La carne de René" y "En la colonia penitenciaria" de Franz Kafka. Max Henríquez Ureña, en su "Panorama de la literatura cubana" califica sus cuentos de "impresionantes", dotados de una "rara originalidad".<sup>13</sup> También María Zambrano encuentra que los climas opresivos, los temas cotidianos y la automatización del mundo lo aproximan a Faulkner y a Kafka.<sup>14</sup>

El humor absurdo de Piñera está condimentado con una cuota fija de dolor y de subversión ante la autoridad, comportamiento vinculado al choteo cubano indagado por Jorge Mañach: se trata de una forma de relación basada en no tomar nada en serio, "una falta crónica de respeto que puede originarse también en una ausencia del sentido de la autoridad, ya sea porque el individuo afirma desmedidamente su valor y su albedrío personales o porque reacciona a un medio social en que la jerarquía se ha perdido o falseado"<sup>15</sup>.

El cuento "La carne" expone la feliz solución de un pueblo que, ante la carestía de carne, se autofagocita hasta desaparecer. La autodestrucción es vista como beneficiosa porque el dolor va ligado al placer:

"¿De qué podría quejarse un pueblo que tenía asegurada su subsistencia? (...) sería miserable

---

<sup>13</sup> Henríquez Ureña, Max, *Panorama de la literatura cubana*, La Habana, Editorial Revolucionaria, p. 439.

<sup>14</sup> Zambrano, María, *La Cuba secreta*, en *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México, 1986, p. 15.

<sup>15</sup> Mañach, Jorge, *La crisis de la alta cultura en Cuba, Indagación del choteo*, ed. De Rosario Rexach, Miami, Eds. Universal, 1991, p. 20.



hacer más preguntas inoportunas, y aquel prudente pueblo estaba muy bien alimentado.”<sup>16</sup>

En el pasaje anterior existe una desconcertante distancia irónica: se enjuician fenómenos de pura crueldad con la inocencia, ingenuidad o naturalidad de un niño que no sabe lo que dice. Esto genera extrañamiento en el receptor; tal es la idea postulada por el crítico Daniel Balderston al analizar los cuentos crueles de Silvina Ocampo, pero se aplica perfectamente a los *Cuentos fríos*.

La autodestrucción del pueblo vista como un bien muestra una sociedad de valores invertidos (por supuesto, cabe interpretar ese mensaje alegórico como una punzante denuncia social). La inversión de valores opera también en su cuento “El gran Baro”, que narra la historia de un payaso revolucionario que convierte a todos sus espectadores en payasos hasta que el pueblo entero vive feliz haciendo el ridículo. Pero Baro no es esencialmente un payaso, y lo acusan de “anti-payaso”. Entonces lo condenan a morir de risa. Luego es beatificado y pasa a acuñarse su iconografía religiosa. Se trata de un sujeto distinto al resto, que ve la felicidad ajena como absurda, irracional, injustificada, por eso es increpado hasta su muerte. Recibe una reivindicación póstuma, que de nada le sirve... ¿Podríamos interpretar este mensaje, nuevamente, como una crítica social de sesgo autobiográfico? Tal vez en estas pinceladas radique el particular “realismo” que Piñera deseaba imprimir a su ficción.

En cuanto a la retórica del absurdo, podemos decir que el uso insistente del oximoron parece reflejar las vivencias internas y contradictorias de los personajes. También se apela a la sinécdoque como tropo privilegiado para retratar el despedazamiento corporal. Encontramos estas figuras en *La carne* y también en los capítulos 4, 5 y 9 de *Ferdydurke*:

“Mirad: la parte básica del cuerpo, el bueno y domesticado cuculillo, está en la base; en el cuculao, pues, empieza toda acción; desde el cu-

cuilo, como desde el tronco principal, emanan las bifurcaciones de partes sueltas, como, por ejemplo, la del dedo, del pie, de los brazos, ojos, dientes y orejas, y asimismo unas partes se convierten en otras gracias a sutiles y refinadas transformaciones. Y el rostro humano (comúnmente llamado también facha, jeta o carota) constituye la corona del árbol...”

“Los dedos, las orejas, las narices, los dientes caían como hojas de un árbol agitado por el viento (...) Ambas señoras estaban ya privadas de todas sus extremidades y prominencias naturales y, si no cayeron muertas, fue, simplemente, por la falta de tiempo, pues no pudieron llegar a morirse, y sospecho, además, que sentían cierto deleite exponiéndose a una puntería tan perfecta.”

“Qué bonitos, qué románticos y clásicos son esos asesinatos, violaciones, vaciamientos de ojos que abundan en la prosa y la poesía; el ajo con chocolate, no los magníficos y atrayentes crímenes en Shakespeare.”

Esta retórica del absurdo se completa con enumeraciones y repeticiones, a la manera del balbuceo infantil.

### Consideraciones finales

Las consideraciones de este último apartado son, en realidad, accesorias. Me interesa concluir este trabajo con algunas palabras sobre el “histórico antagonismo” que ha cobrado valor de mito literario entre Virgilio Piñera y José Lezama Lima.

Si bien sus diferencias se pueden expresar en antinomias como *agnosticismo* versus *cristianismo*, *vanguardismo* versus *clasicismo*, *estética del cambio* frente a *estética de la fijeza*, y –según Cabrera Infante<sup>17</sup>– en las oposiciones gordo/flaco, escritura callejera/ escritura culta, formal/informal, homosexual activo/ homosexual pasivo, tales contradicciones son –valga la analogía– el reverso de una misma moneda que necesita de sus dos caras para seguir en circulación. Como afirma Jorge Luis Arcos, “acaso a pesar de ellos mismos, constituyen parte inextricable de

<sup>16</sup> Piñera, Virgilio, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 27.

<sup>17</sup> Cabrera Infante, Guillermo: *Vidas para leerlas*, Vuelta nro. 41, abril de 1980.

aquel grupo, como necesario e inevitable reverso polémico". ¿De qué se nutriría la farándula literaria sin estos simpáticos dimes y diretes?

Estas históricas revanchas que constituyen la mitología de las tradiciones librescas me recuerda al antagonismo aparente entre la diada Borges-Lugones. De acuerdo con el primero, Góngora y Quevedo, rivales y cómplices a la vez, están inexorablemente unidos y a la vez confundidos en un mismo estilo y en una misma época; el tiempo atenúa las distancias, la cronología confunde los símbolos de uno y de otro. Borges llega a reconocer que el Ultraísmo es heredero del Modernismo, y fundamentalmente, que tiene una deuda con su maestro.

Piñera también tenía derecho a ser otro. Y para eso necesitaba cortar el cordón origenista. Tal vez estemos todavía demasiado cerca en el tiempo para calibrar sus distancias; tal vez otras generaciones futuras entiendan que el anverso y el reverso de la moneda están hechos del mismo metal con que empezó a forjarse la literatura cubana.

Henríquez Ureña, Max, *Panorama de la literatura cubana*, La Habana, Editorial Revolucionaria.

Mañach, Jorge, *La crisis de la alta cultura en Cuba, Indagación del choteo*, ed. De Rosario Rexach, Miami, Eds. Universal, 1991.

Marinello, Juan, *Americanismo y cubanismo literarios*, ensayo aparecido en *Marcos Antilla, cuentos del cañaveral*, por Luis Felipe Rodríguez, La Habana, Ed. Hermes, 1932.

Piglia, Ricardo, *¿Existe la novela argentina?*, en *Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires, 1987.

Piñera, Virgilio, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1999.

Piñera, Virgilio, *La isla en peso*. La Habana, Tipografía García, 1943.

Saer, Juan José, *La perspectiva exterior*, en *Punto de Vista* Nro. 35, Buenos Aires, 1989.

Zambrano, María, *La Cuba secreta*, en *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México, 1986.

### **Bibliografía citada**

Arcos, Jorge Luis, *La palabra perdida, ensayos sobre poesía y pensamiento poético*, La Habana Ediciones Unión, 2003.

Borges, Jorge Luis, *El escritor argentino y la tradición*, en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1966.

Borges, Jorge Luis, *Antología poética de Francisco de Quevedo*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Cabrera Infante, Guillermo, *Vidas para leerlas*, Vuelta nro. 41, abril de 1980.

Deleuze, Gilles, *La lógica del sentido*, Barcelona. Ediciones Barral, 1971.

Gombrowicz, Witold, *Diario argentino*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1967.

Gombrowicz, Witold, *Ferdynand*, Barcelona, Seix Barral, 2001.

**MARISA E. MARTÍNEZ PÉRSICO<sup>18</sup>**

Universidad de Salamanca /

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

---

<sup>18</sup> Trabajo realizado para el curso de doctorado "Dos grupos literarios cubanos: la revista *De Avance* y la revista *Orígenes*", dictado por la Prof. Dra. Carmen Ruiz Barriónuevo. Programa *Vanguardia y posvanguardia en España e Hispanoamérica: tradición y rupturas en la literatura hispánica*. Bienio 2006-2008, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.