

Ritmo y materialidad

| en la cuentística de
Virgilio Piñera (1947)

Rhythm and corporeity

| in Virgilio Piñera's short
stories (1947)

Lucila Navarrete Turrent*
Universidad Autónoma de México

DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.25.2017.6>

* Maestra en Estudios Latinoamericanos por la UNAM y candidata a Doctora por el mismo programa, con la tesis de investigación: Bojeos a la insularidad: Aproximaciones a la cuentística de Virgilio Piñera.
lucilanaavarrete@gmail.com



Recibido: Mayo 27 de 2016 * Aprobado: Agosto 30 de 2017

Resumen

En 1947 el escritor cubano Virgilio Piñera (1912-1979) viajó a la Argentina en busca de mejores oportunidades económicas y de interlocución estética. En Buenos Aires conoció muy pronto al escritor polaco Witold Gombrowicz, con quien diseñó un efímero programa de confrontación de la alta cultura porteña, representada esta por el grupo nuclear de la revista *Sur* (1931-1970). El presente trabajo analiza las contribuciones de la producción cuentística de Virgilio Piñera a este proyecto «banalizador», profundizando en los elementos que Piñera incorpora desde su peculiar mirada caribeña, tales como la materialidad corporal y el ritmo, dispuestos como un combate crítico a la noción elitista de cultura.

Palabras clave

Alta cultura, materialidad, ritmo, elitismo, banalización.

Abstract

In 1947 the Cuban writer Virgilio Piñera (1912-1979) traveled to Argentina in order to seek for better income and artistic dialogue. In Buenos Aires he soon met Polish writer Witold Gombrowicz, together they designed a program destined to attack the high culture represented by *Sur's* (1931-1970) nuclear group. This paper aims to analyze Piñera's contributions to this "trivializing program" in the tale "La risa," showing that his Caribbean point of view, in means of fictionalizing materiality and rhythm, participate in a particular attack to the notion of "high culture".

Key words

High culture, materiality, rhythm, elitism, trivialization.

Yo encontré en Buenos Aires gente tan culta,
 tan informada y brillante como la de Europa.
 Hombres como Borges, Mallea, Macedonio Fernández,
 Martínez Estrada, Girondo, los dos Romero,
 Bioy Casares, Fattono, Devoto, Sábato
 y muchos más pueden ofrecerse sin duda alguna
 como típicos casos de *hommes de lettres*.
 Sin embargo de tantas excelencias
 todos ellos padecían de un mal común:
 ninguno lograba expresar realmente su propio ser.
 ¿Qué pasaba con todos esos hombres
 que con la cultura metida en el puño no podían expresarse?

Virgilio Piñera, *La vida tal cual*

En 1938 el joven escritor cubano Virgilio Piñera se da a conocer en la revista *Espuela de Plata* (1939-1941), segundo proyecto editorial de José Lezama Lima, que sentaría las bases de la generación que en 1944 se daría a conocer como «Orígenes»¹. En esta primera etapa Piñera hace gala de una escritura poética acotada, en gran medida, a las directrices ideológicas de la publicación.

Tras la publicación de sus primeros libros: *Las furias* (1941, poema), *El conflicto* (1942, cuento), *La isla en peso* (1943, poema) y *Poesía y prosa* (1944, poemas y cuentos), Piñera se distancia enfáticamente del grupo *Espuela*, al expresar la ausencia de divinidad y afecto en su poética; una ausencia que él mismo definiría como parte de su “teoría de las destrucciones” (2011b, p.36)². Es posible apreciar, a partir de entonces, la necesidad del autor de diseñar su propio lugar de enunciación, y modelar una palabra que se haga cargo de otra zona que no es, por supuesto, afín al fortalecimiento del *telos* nacional. Dicho de otro modo, Piñera se deslinda del proyecto poético y espiritual del origenismo, de la búsqueda “a los orígenes traicionados de la nacionalidad y la «gran tradición» de la poesía”

1 En alusión a la revista homónima que se publicó en La Habana entre 1944 y 1956. El grupo estuvo conformado, entre otras personalidades, por Fina García Marruz, Cintio Vitier, el sacerdote Ángel Gaztelu y Octavio Smith.

2 En 1943 Piñera escribe a su amigo Lezama sobre *Las Furias* y *El Conflicto*, advirtiéndole “que en *Las Furias* hay dos «momentos» que expresan dos «movimientos». Se pide al amor su goce, pero viene enseguida el tema de la indecisión. Inmediatamente se solicita a las furias este mismo goce, pero se teme la satisfacción, la felicidad del goce prometido. Es, si tú quieres, el tema de *El Conflicto*, el único tema que me interesa; es mi teoría de las destrucciones...” (2011b, p.36).

(Díaz, 2005, p.13), demostrando el despliegue de un *pathos* trágico que niega la trascendencia a través de la religión o de la poesía.

En 1946 Piñera viajó a Argentina³, sufragado por una beca otorgada por la Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires, y estrechó vínculos, aunque siempre esquivos, con un grupo de escritores nucleados en torno la revista de mayor legitimación en ese tiempo: *Sur* (1931-1970). La relación con Jorge Luis Borges fue respetuosa, aunque especialmente tuvo trato con José Bianco y el hijo de Macedonio Fernández, Adolfo de Obieta; con este último Piñera ya tenía una relación epistolar que databa de 1942 (2011b, p.43). Además conoció a Victoria Ocampo, fundadora y mecenas de *Sur*, y a los escritores Ernesto Sábato, Eduardo Mallea, Vicente Fatone, Ezequiel Martínez Estrada y Adolfo Bioy Casares, estrechamente vinculados a dicha publicación (Piñera, 1990, s/p). La cultura literaria porteña le concedió al autor de *La isla en peso* una interlocución que hasta entonces no había tenido en la isla, debido a que desde la década de los años treinta la ficción se había consolidado como uno de los paradigmas estéticos de *Sur*⁴. Por entonces el autor de *Aire frío* incursionaba asiduamente en el género cuentístico, lo que significó un respiro, ya que para el origenismo, la poesía ocupaba la cumbre de los géneros⁵.

El largo periplo porteño de Piñera que se extendió, aunque de manera intermitente, hasta 1958, concretó su deseo de ruptura con lo que consideraba el padecimiento de cierto provincialismo cultural en su país; ruptura que se amplió en un programa de confrontación de la «alta cultura» porteña, representada nada menos que por *Sur*. Este programa lo emprendería al lado de quien sería su mejor amigo en la Argentina: el escritor polaco Witold Gombrowicz, quien cumplía un exilio

3 La primera residencia porteña de Piñera fue de febrero de 1946 a diciembre de 1947. Su profesor Aurelio Boza Masvidal, de la Universidad de La Habana, le había ayudado a conseguir dicha beca. En esta etapa además recibió la encomienda de conseguir colaboraciones para *Orígenes*, a solicitud de su director, José Lezama Lima. Gracias a este papel de mediador, en las páginas de *Orígenes* aparecieron colaboraciones de Witold Gombrowicz, Juan Rodolfo Wilcock, Adolfo de Obieta, Graziella Peyrou, Carlos Cordaroli, Macedonio Fernández y el cubano-argentino Humberto Rodríguez Tomeu (Kanzepolsky, 2004, p.107). La segunda permanencia fue de abril de 1950 a 1954, y la tercera de enero de 1955 a noviembre de 1958 (Espinosa, 2011, p.128).

4 Nancy Calomarde señala que la presencia de otros géneros como el ensayo y la crítica de corte académico, también tenían presencia en la publicación; no obstante, los “mecanismos productivos de la ficción” le permitieron llegar a su punto más alto de visibilidad y legitimidad (2010, p.177).

5 Es interesante reparar en el hecho de que Piñera únicamente publicó crítica, poesía y teatro en *Orígenes*. A diferencia, en *Anales de Buenos Aires* (1946-1948), revista que dirigía Borges y, en cierto sentido, orbitó en torno a *Sur*; Piñera publicó los relatos “En el insomnio” (10) y “El señor ministro” (15-16) en 1946 y 1947 respectivamente. Entre 1955 y 1958 figuraron en las páginas de *Sur* “El enemigo” (236), “La carne” (242), “La caída” (242), “El infierno” (242), y “La gran escalera del palacio legislativo” (N. 251). Además su cuento “En el insomnio” fue incluido en la antología editada por Bioy Casares y Jorge Luis Borges, *Cuentos breves y extraordinarios* (1955).

involuntario en la capital argentina, en razón del estallido de la Segunda Guerra Mundial⁶. La amistad entre ellos fue intensa entre 1946 y 1947, lo que fecundó a sus respectivas poéticas, y dio como resultado, en el caso de Piñera, una escritura híbrida y cuestionadora de ambos sistemas literarios (el cubano y argentino).

Habría que precisar que antes del encuentro con Gombrowicz, Piñera ya había criticado el carácter dependiente de la literatura cubana. En su conferencia “Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía” (1941), Piñera advertía que la canonizada poeta decimonónica había quedado “cegada por las luces de otros espejos [y] naufragó en aguas de sospechosas imitaciones” (1994, p.148). Por su parte, en las editoriales *Terribilia Meditans I y II* que escribiría para su efímera revista *Poeta* (1942-1943)⁷, criticaba el hecho de que su generación –la de *Espuela*– había encontrado los instrumentos para expresarse pero sin haber encontrado “qué decir”; en otras palabras, que carecía de centro de gravedad en su enunciación: “poseíamos el rayo; y no sabiendo cómo lanzarlo, lo gastábamos en fuegos de artificio” (pp.172-173), acusaba Piñera⁸. El periplo argentino vigorizaría estas concepciones en la llamada «batalla *ferdydurkista*» que tanto el escritor cubano como el polaco emprendieron en el contexto de sus encuentros en 1946, con motivo de la traducción colectiva de la novela que bautizaría dicha batalla⁹, y para la que Gombrowicz había conformado un «Comité de Traductores» presidido por su colega cubano¹⁰.

El término «banalización» fue concebido por Gombrowicz con el objeto de trivializar sus respectivas culturas literarias, así como la del país de adopción, es decir, rebajar las ideas preconcebidas sobre el arte a través de un ejercicio paródico sobre las relaciones centro-periferia. El carácter performativo de este pro-

6 Witold Gombrowicz desembarcó en Buenos Aires en agosto de 1939, donde permaneció más de dos décadas.

7 Esta revista la publica el autor tras la primera ruptura con Lezama Lima. Editó únicamente dos números debido a que carecía de recursos para su financiamiento.

8 Una de las críticas más importantes del *Terribilia Meditans II* la dirigió contra Lezama Lima, a quien consideraba una promesa, pero tras haber escrito *Enemigo rumor* comenzó, en su opinión, a “devorar su propia conquista” (p.173).

9 La «batalla» inició formalmente cuando Gombrowicz, en compañía de Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu, se dieron cita un día de mayo de 1947 para recibir los ejemplares recién editados de la novela *Ferdydurke*, misma que habían traducido conjuntamente al español (Piñera, 1994, p.243). Esta «batalla *ferdydurkista*» se extendió hasta la escritura de dos novelas semanales: *La Carne de René* (1949-1952) de Piñera, y *Trans-Atlántico* (1948-1950) del escritor polaco. La primera publicada en 1952 y la segunda en 1953.

10 En dicho «Comité» participaron Humberto Rodríguez Tomeu, Adolfo de Obieta, Luis Centurión, Jorge Calvetti, Manuel Claps, Luis Tello, Juan Seddon, Carlos Coldaroli, Alejandro Russovich, entre muchos otros amigos y además camareros del Café Rex. Una de las razones por las que se tradujo colectivamente la novela se debió a que Gombrowicz desconocía el castellano pero dominaba el francés, lengua familiar a Piñera. Como dato adicional, el Café Rex pertenecía a un inmigrante polaco de origen judío. El lugar no podía ser más propicio para la poliglosia (Zilinskaite, 2015b, p.68).

grama se concretó en 1947 con las publicaciones de los ensayos: “Nota sobre literatura argentina de hoy”, “El país del arte” y “Contra los poetas” (los dos primeros de Piñera¹¹ y el último de Gombrowicz¹²); y la distribución personal de dos panfletos literarios, *Aurora. Revista de la Resistencia* y *Victrola. Revista de la Insistencia*¹³, cuya disposición estrafalaria de sus textos evocan los manifiestos vanguardistas de la década de los años veinte. Es posible ubicar en estas publicaciones la trilogía de cuentos de Piñera “Muecas para escribientes”, que comprende “La risa”, “Vea y oiga” y “Lo toma o lo deja”, publicada póstumamente en *Muecas para escribientes* (1987).

El escritor cubano asevera, por ejemplo, en “Nota sobre literatura argentina de hoy” que “con sus naturales reservas, la sentencia de Hegel –América es un continente sin historia– sigue en pie”. Y afirma: “No sería exagerado decir que América está todavía en la fase de ‘existir’ y que, por lo tanto, desconoce la etapa posterior del ‘ser’. Por eso sus artistas *existen* pero no *son*” (1994, pp.176-177). La banalización se instituyó, en este sentido, como un llamado a “conseguir la soberanía espiritual, frente a las culturas mayores que nos convierten en eternos alumnos” (p.256). Uno de sus principales motivos de provocación residía en el cuestionamiento de la separación entre «alta cultura» y mundo material y corporal. En una entrevista para el diario habanero *El Mundo*, Piñera definió la «banalización» como “una concepción armoniosa de la vida. Equilibrio entre la cultura y el mundo bajo, el de los instintos” (En Espinosa, 2011, p.142).

El relato “La risa” condensa esta mirada que critica la cultura libresca a partir de la recuperación de los instintos corporales como agentes de cuestionamiento sobre una identidad que, como la caribeña, no puede concebirse desde una matriz iluminista de la cultura¹⁴.

11 El primero fue publicado simultáneamente en *Orígenes* 4(16) (1947), y en *Anales de Buenos Aires* 2(12) (1947). El segundo salió en *Orígenes* 4(16) (1947).

12 Según indica Zilinskaite (2015a, p.115), este ensayo se escribió también en 1947 pero vería la luz hasta 1955 en la *Revista Ciclón* 1(5) (1955-1957/1959), cuyos fundadores fueron José Rodríguez Feo y el propio Piñera.

13 *Aurora* fue escrita por Gombrowicz, según testimonios de Humberto Rodríguez Tomeu y Alejandro Russovich, amigos del polaco y de Piñera; mientras que *Victrola* fue creación de Piñera. No obstante, como lo indica Calomarde, las dos revistas “configuran un tono unívoco y de una manera particular de construir el diálogo entre los dos escritores descentrados, extranjeros y pertenecientes a sistemas literarios periféricos que buscaban entablar una manera de circulación argentina” (2010, p.197).

14 Sobre esta concepción del arte, retomo los aportes de Raymond Williams sobre la noción de cultura en su sentido “abstracto que describe las obras y prácticas de la actividad intelectual y especialmente artística”, cuyo uso comienza a ser más extensivo a lo largo del siglo XIX y principios del XX, para el que las llamadas bellas artes contribuyeron a su definición, a diferencia de la noción de cultura de raíz más antropológica (2008, p.91).

El narrador-protagonista teme “mortalmente” a la risa no fundada, “no a la risa que se define en el diccionario (...) o en los tratados de fisiología”. Su inquietud le atormenta: “¿Por qué, mortalmente, la temo?”, se pregunta, pues su cuerpo y el ritmo le asedian de manera “implacable como las gaitas o la música china...”. La música le “invalida y todo lo invalida” (2011a, p.393). Aunque piense en “Plotino, en César, en la cuadratura del círculo (...) todo se hace tan risible” (p.394).

El hablante del relato, un intelectual y profesor, teme a la risa natural e instintiva, pues no hay libro que pueda definírsela; su cuerpo, como si no escuchase a la razón, cede al ritmo instintivo de la risa, esa que atrapa a su oído y no, como él quiere, al intelecto: “El resto del cuerpo prosigue en su profundidad luminosa, pero el oído no, a tal punto que mis orejas empiezan a moverse como orejas de burro” (p.393), señala el protagonista. La “paz y silencio” que busca para ahuyentar la risa tan solo provoca que su oído quede atrapado “a tal punto que mis orejas empiezan a moverse como orejas de burro”, dice. Y aunque un libro sobre su estudio exhiba “escrita varias veces, la palabra risa” (p.393), él se hace vulnerable. Su lucha se dirige en contra de sus propios instintos.

En su intento por autoafirmarse como totalidad coherente, el personaje consigue únicamente expresar su debilidad y quedar sitiado por la risa. Su angustia se sintetiza en una pregunta constante: “¿Qué quiere de mí la risa, qué me pide o me ofrece? Yo, con buena casa, con buen pasar, excelentes libros y amigos cultos, con el mundo medido, cuadrulado, asistidor a teatros y conciertos, todo perfecto, en orden, y así, de pronto, la risa” (p.394).

El profesor nos recuerda al personaje de “El enemigo” (1955), quien desconoce el origen de la culpa que lo mantiene sujetado a algo que no puede razonar. Dice este: “¿Por qué pienso constantemente que debo pagar algo malo que he hecho?” (p.168). Del mismo modo, el protagonista de “La risa” busca explicarse y definirse como un hombre culto, pero la risa natural le asedia; la teme y a la vez le atrae.

Después de esta apertura en el relato, el profesor incorpora otros elementos a sus meditaciones, como la naturaleza insular. Piensa que al mediodía la risa se instala “risueñamente en el disco solar, y desde allí me mira burlona” (p.394), dice, y entonces al acercarse la noche:

El sol se arrastra y enreda en las copas de los árboles. Se decolora y, por último, se hunde bruscamente entre celajes lívidos. La risa, sin embargo, dando un salto acometida por la risa, se

instala en el manto opulento de la noche. Sus blancos dientes refulgen como espadas flamígeras.

Tanto pavor me dan que echo a correr. Y apenas he corrido una cuadra cuando siento un roce. (pp.394-395)

Los “blancos dientes” evocan aquellos versos de *La isla en peso* en los que el autor sitúa al negro y a “sus blancas dentaduras perforando la noche” (2012, p.92), esa noche que “invade con su olor y todos quieren copular” (p.108). Es en esta hora que el personaje podrá ocultarse y entregarse parcialmente al placer y al ritmo. Por su parte, el roce que finaliza la cita pautará el resto del relato. Quien lo roza es un marinero que ha tomado del brazo al profesor; después le abandona para nuevamente regresar a él “impulsado por un movimiento natural en quien se pasa la vida navegando”. El protagonista responde al gesto “incrustándosele”, suplicándole que le dé un puñetazo; pero el marinero responde riendo y le invita a tomar un trago. Lo primero que se viene a la mente del protagonista es: “No me choca su invitación; me choca su risa. No la escucho, la observo. ¡Oh, demonio de la sutileza! Sigo perdido en mi propia salsa cultural” (p.395).

Las yuxtaposiciones entre risa y cuerpo recuerdan las palabras de Antonio Benítez Rojo sobre la necesidad de que “el caribe (...) [sea] definido como un área rítmica” (1998, p.393), cuya aproximación al estudio de su estética sea desde la música y la danza, y no necesariamente desde el lenguaje. De lo contrario, dice el pensador cubano, sería imposible explicar cómo han sobrevivido las tradiciones y religiones del África en el Caribe¹⁵. El relato problematiza así el lugar del cuerpo caribeño desde una aproximación a la naturaleza, el ritmo, la sexualidad y en síntesis, la matriz africana.

En adelante “dos jóvenes que pasan, fascinados por este incrustamiento, tratan a su vez de incrustarse” (p.395). Reinaldo Laddaga ha señalado que esta corporalidad compartida es una forma de “pérdida de distinción” que alegoriza una comunidad que no privilegia el diálogo, ni la fusión, sino el “contacto que se despliega no a la luz de un horizonte de sentido, sino en la noche infinita, absoluta de los intercambios anónimos” (2000, p.87). La amalgama entre el marinero,

15 Señala Antonio Benítez Rojo que su “proposición es ampliar el concepto eurocéntrico de objeto estético con la finalidad de que incluya el ritmo, puesto que el más alto grado de experiencia estética que podemos imaginar en el Caribe (...) se deriva precisamente del polirritmo y la polimetría; esto es, algo que, además de estructurar de cierta manera la música y la danza, estructura muchas otras cosas” (1998, p.393).

el profesor y los dos jóvenes, permite sostener una risa sin origen y sin sentido, que además invalida los razonamientos del profesor, llenando de indefinición y mixtura el espacio, y abriendo caminos hacia otra clase de comunicación:

Digo algo y me contestan con risotadas. Entonces pienso en reírme para, a mi vez, comunicarme con ellos. Pero pensar en reírse, en cómo hacerlo, es no reírse. Sin pensar cómo reírse es como hay que reírse, y yo no podría reírme sin antes pensar en cómo hacerlo. Me pierdo en un recuento de risas históricas: la risa crispada de Napoleón, la risita de Voltaire, las carcajadas del Morgante... Mas, con todo, me río. Mi risa es una risa meditada, y ellos me responden con su risa vacía de citas y de pensamientos brillantes. (p.396)

La risa del protagonista tan solo es racional. Su descontextualización permite anclar una tradición cultural que tiene como eje al Occidente. Por su parte, la risa de sus compañeros de noche se territorializa en el Caribe. Ansioso ante la imposibilidad para comunicarse con ellos, el profesor recurre a “otro método”: orinar, y aquellos le celebran “riéndose”. La materialidad del cuerpo le permite así aislar, aunque momentáneamente, las predisposiciones del lenguaje. Pero el encuentro con los jóvenes y en especial con el marinero, no deja de serle conflictivo: mientras la risa rítmica le atrapa y le induce al relajamiento, su razón o mejor dicho, su cultura libresca, le disciplina a aprehender el mundo a través de citas, lo que además entorpece sus posibilidades para entablar relaciones fluidas, y le abisma la capacidad para cuidarse a sí mismo, es decir, alimentarse, asearse, dormir.

En el prólogo a la versión en castellano de la novela *Ferdydurke*, Witold Gombrowicz distingue dos tipos de inmadurez: la natural del hombre y la “lograda por medios artificiales”: por un lado “un hombre empuja a otro en la inmadurez” –del modo como el marinero procede con el profesor–, y por otro “actúa la cultura”. El también escritor de *Transatlántico* precisa que “la cultura infantiliza al hombre porque ella tiende a desarrollarse mecánicamente y por lo tanto le supera y se aleja de él” (2002, p.17). Esta última inmadurez es la que Piñera hiperboliza en este atormentado profesor que ni siquiera tiene capacidad para relacionarse con su realidad más inmediata.

Volviendo al relato, el profesor recuerda que pronto están por llegar a su casa sus colegas intelectuales, y deberá volver para recibirlos:

Llegarían, a los dos minutos, el catedrático, con toda su cátedra; el poeta, con toda su poesía; con toda su estética, el esteta. Interminable procesión de conocimientos, experiencias, libros, cuartillas, letras, sílabas... Sólo el marinero puede salvarme metiéndome en la boca una copa de ron; sus dientes en los míos, su lengua en la mía: hacerme reír sin pensamientos, reírme con risa solar o nocturnal. (p.396)

El profesor lleva al marinero a su casa, y este, de manera performativa, comienza a ejecutar una serie de actos relacionados con el cuidado del cuerpo: dormir, asearse, comer. No repara en el espacio “repleto de cuadernos, de apuntes, de hojas escritas...” (*id.*) y se echa a dormir en el sofá. Al despertar pide ir al baño, pero el profesor no puede “proporcionarle información acerca del cuarto de baño”, piensa, pues “a él le urge bañarse, y a mí, el baño me impide todo movimiento” (p.398). A continuación el agua, al igual que el sol y la noche anteriormente, se dispondrán en torno al cuerpo y la risa. El invitado abre la perilla de la ducha y en pocos segundos el agua comienza a correr. El anfitrión se apresura a observar con éxtasis al marinero, quien se asea “con las piernas muy abiertas canturreando” (*id.*). El agua, el cuerpo y el canto lo paralizan y al mismo tiempo, le invitan a participar del placer. Después del descanso y el aseo, el invitado pide ir a la cocina y pregunta por jamón. “De un salto me planto en la cocina”, piensa el protagonista: “Empiezo a comprender las misteriosas órdenes. La cocina ha adquirido realidad y me encuentro por algo en ella” (p.399).

Pero tan pronto comienza a apropiarse orgánicamente de su espacio, los amigos cultos comienzan, uno a uno, a llegar. El protagonista evade el primer llamado con una danza, pero no podrá evitar que ingrese Honorio, quien pronto le reprocha haberse desaparecido la noche anterior y perdido la oportunidad de ver “los pies ligeros de la Kruskaya”, la bailarina que “como respuesta trágica a la muerte se resumía en sus pies la dinámica de la vida”, dice Honorio, quien a continuación enfatiza en la belleza de los *arabesques* de la bailarina, para después cavilar en la noción de memoria en Bergson y la “Historia en Hegel”. El protagonista siente que “pierd[e] la cocina y el cuarto de baño reconquistados (...). [Y] la presencia del marinero se esfuma” (p.400). Sin embargo, no podrá evitar participar en el diálogo libresco al que le invita Honorio en torno a Hegel:

–Hegel o la justicia. [dice el protagonista]
 –Más bien, la justicia o Hegel.

- Me parece que existiría un mayor rigor dialéctico si dijéramos: la justicia y Hegel.
- ¿Y por qué no –plantea Honorio– Hegel en la justicia?
- En ese caso prefiero la justicia con Hegel.
- De acuerdo, pero recuerda que se podría hablar de un Hegel justificado.
- Me gusta más decir: Hegel ajusticiado.
- Hegel ajusticiado por lo justo. (p.401)

El diálogo, expuesto a modo de parodia, puede leerse en la clave de los pasquines que Gombrowicz y Piñera diseñaron para atacar un tipo de cultura que consideraban artificial. Eligieron como campo de batalla el fenómeno *Sur*, que desde mediados de los años cuarenta había entrado en proceso de expansión estética y para los cuarenta se había consolidado como un importante agente de institucionalización de una narrativa nacional (Calomarde, 2010, p.177). A través del espejo que les devolvía *Sur*, Piñera y Gombrowicz ponderaron las debilidades de sus propias patrias culturales –Cuba y Polonia–, que si bien eran modelos distintos, en su opinión poseían una misma sintomatología: inmadurez, falta de autenticidad, dependencia espiritual “frente a las culturas mayores que nos convierten en eternos alumnos” (Piñera, 1994, p.256). La figura de Victoria Ocampo¹⁶, mecenas y fundadora de la prestigiosa publicación, fue el principal blanco de ataque de *Victrola. Revista de la Insistencia*. El *plaque* tenía por intención ridiculizar a uno de sus íconos de la “alta cultura” porteña, y desplegar una burla punzante sobre las “cumbres del pensamiento” letrado en un registro que recicla la mecanicidad del sonido que sugiere el juego con la palabra “vitrola”:

Señoras y señores. (...) Mi tema es la altura. Sin altura me so-foco. (...) Alta cultura en la altura y siempre ganando altura. Cómo exigir que uno descienda, que diga perro pudiendo decir can, que escuche un tango si puede escuchar eternamente a Shchömborg, ¡ah eternamente! No. Hay que elevarse por encima de tales infantilismos, encaramarse sobre los hombros de Valéry y aspirar desde allí el tonificante oxígeno de sus alturas.

[...]

16 Nancy Calomarde señala que “La emergencia de la revista obedece a una configuración cultural nueva, en la cual el dinero y las relaciones personales de Ocampo serán tan decisivas como la consolidación de una relativa autonomía del campo literario argentino” (2004, p.35).

¿Quién dijo miedo? Verdad, la altura sofoca al principio, pero pronto ella te adormece y ya no eres más tú, sino otro. (1947)

La cita ilumina esta clase de angustias del protagonista de “La risa”:

Pronto ingresaré al profesorado universitario para sumarme a la legión de los zapadores de la cultura con mi pico y mi pala; echaré paletadas de citas en las cabezas de adolescentes caídos en mi cátedra. (p.402)

De modo que la cultura, en estos términos, implica transformarse artificialmente en otro que quedará reducido, en el espacio del relato, a la triste parodia de un profesor que no sabrá hacer otra cosa que inyectar de citas librescas a sus estudiantes. Pero la historia finalmente confronta dos universos valorativos que tropiezan una y otra vez entre sí para demostrar que lo que está en juego no es solo el hecho de “ser otro”, sino empeñarse en escindir la identidad, o mejor dicho, en salvar la “alta cultura” de contaminarse de otras improntas culturales, como la africana.

Tanto *Aurora. Revista de la Resistencia*, como *Victrola. Revista de la Insistencia*, se distribuyeron por Gombrowicz y Piñera en algunos círculos literarios de la capital argentina en octubre de 1947. En ellos reconfecionan un tipo de escritura propia de los manifiestos vanguardistas de la década de los años veinte –además incorporando elementos visuales que producen un efecto aún más estrafalario–. Su intención residió en provocar a personalidades como la mencionada Ocampo, y otras como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, Macedonio Fernández y Oliverio Girondo (Piñera, 1994, pp.175-181). La siguiente cita de *Aurora* brinda luz sobre la «batalla *ferdydurkista*» en el marco del año paradigmático de 1947:

¿Por qué no dejas en paz a Rilke por un tiempo para ocuparte de tus propios asuntos y ver más de cerca cuál es tu propia problemática? ¿Te inspiraba siempre el mayor respeto la Poesía, el Arte, la Literatura, la Filología, la Ideología Europea, La Ciudad Luz, la Erudición y todas las demás mayúsculas? Puedes, para cambiar un poco, olvidarte de las mayúsculas y empezar a hablar con minúsculas. (1947a, s/p)

Pareciera que tales son las preguntas que el propio profesor se hace mientras atiende a sus colegas, para quienes una gorra de marinero sobre la mesa les inquieta únicamente porque les permite deliberar en el significado de “lo marino”: “Ah ya: algo que pertenece a la Marina. Los marineros defienden el *mare nostrum* ante las incursiones enemigas”, dice uno de ellos, para después otro referirse a la “última obra del profesor Mardok sobre el mar cartaginés” (p.401), y otro recordar que quizá “los cartagineses son citados por Dante en su *Commedia*”. Al protagonista, por su parte, le sostiene la esperanza de que sus amigos descubran al marinero y lo confundan con uno de esos marineros cartagineses de los cuales hablan, pero “¿Y si no ocurre? Una gorra puede ser una pieza de museo, pero un hombre vivo que come una tortilla...” (p.402). Finalmente, el marinero, que había permanecido en la cocina durante todo este tiempo, se aparece comiendo ante los demás, quienes se incomodan ante su presencia. Pero el marinero parece ignorar tales incomodidades, él “canturrea y se acompaña con el repiquetear de sus dedos sobre la mesa” (p.403).

La elección de esta figura popular no es gratuita. Se trata de un sujeto histórico que por una parte ancla geográficamente el relato, y por otra evoca una matriz más profunda y popular como la afrocubana. En la santería –cuyos orígenes se remontan a la cultura nigeriana del África occidental– la diosa Yemayá es considerada dueña y señora de las aguas, fuente y esencia de vida y madre de los demás Orishas; patrona además de marineros y pescadores. El personaje no solamente confronta la cultura racional, sino que esencialmente tiende un puente simbólico con las culturas del mar, y lo hace “canturreando”. Antonio Benítez Rojo señala que “las más importantes expresiones culturales de la región [del Caribe] son la música y la danza” (p.371).

Vale la pena abrir un paréntesis en relación al son y a la dimensión caribeñista de la cultura en Cuba. El son, el ritmo más mulato entre todos los demás, fue una marca de identidad que cobró popularidad en la década de los años veinte en Cuba, gracias a la modernización y la introducción de la radio y del cine. No obstante la aparente democratización que posibilitaron estas industrias culturales, la ideología de Estado tendió a reprimir las manifestaciones que sugiriesen a una explícita africanía de la cultura. En este contexto, el papel que tuvo la generación de la *Revista de Avance* (1927-1930) en la revindicación racial y el activismo político, posteriormente contribuyó a impulsar la llamada “Revolución del 30”,

pero como se sabe, no llegaría a buen término¹⁷. Esta perspectiva caribeñista de la primera generación de peso en la primera mitad del siglo XX cubano era “radicalmente ajena e incluso francamente opuesta a la visión orgenista de «lo cubano»”, cuya identidad se deslindó del “telurismo, el paganismo y la negritud” (Díaz, 2005, p.14). Sin duda, la elección de Piñera tendría ecos de la generación veterana, aunque fundamentalmente encuadrada, como se verá más adelante, en inquietudes éticas sobre el lugar de la vida en la cultura y la literatura.

El sujeto popular de “La risa” induce, desde su orgánica naturalidad, a que el protagonista ceda a una identidad que intelectualmente niega y que no obstante, su propio cuerpo le pauta. Mientras que los amigos “culturizados” instan a cancelar el canturreo del marinero y reclaman que no han acudido ahí “para oír cantares marineros”, el anfitrión se «indisciplina», decidiéndose por lo “extremo”: ponerse “a canturrear y repiquetear” (p.403).

En adelante el marinero que solo come y canturrea, comienza a reír a carcajadas para después “coge[r] a Alfredo a Honorio y a Orlando y los encierra en el cuarto de baño”, quienes responden como niños: “¡Ábrenos la puerta! Marinero, sé bueno. ¡Te regalaremos un gorrito!”. Entonces “los tres, en pañales y orinados, no podrán hablar de los cargaineses” (p.404), piensa el protagonista. De modo que el cuerpo, el canto y el agua se disponen como elementos potenciales de una identidad cuyo sustento está en una infancia cultural que tiene la capacidad de conquistar una madurez más auténtica. En esta misma clave puede leerse un mensaje de Gombrowicz en una entrevista que concedió a Piñera para la Radio El Mundo (Argentina), con motivo de la salida de la edición en castellano de *Ferdynurke*: “Nosotros [Polonia, Cuba y Argentina], las naciones menores debemos dejar la tutela de París y tratar de comprendernos directamente” (Piñera, 1994, p.256). Lo que en palabras del pasquín *Aurora* significa: “primero: que los mayores también son inmaduros aunque en distinto plano; segundo: que nos conviene apoyarnos firmemente sobre nuestra propia realidad” (1947, s/p).

Hacia el final del relato se sabe que al marinero poco le importa el “problema existencial” de los demás: se marcha de la regadera y del estudio. Y si la risa, el cuerpo y el baño de este le habían permitido al protagonista expurgar por un momento “todas las Minervas que en ella anidan” (p.408), tan pronto se aleja la

17 La llamada “Revolución del 30” fue una importante lucha de corte socialista en la que participaron obreros y estudiantes en contra de la intervención estadounidense y la represión estatal. En 1935, durante la Huelga General, la revolución fue sanguinamente reprimida, y finalmente se disolvió.

víctima de sus deseos, no tendrá más alternativa que regresar a su vida “culturi-
zada”.

El humor de “La risa” en este orden de ideas opera dentro de un campo discursivo más amplio que puede comprenderse a partir de una doble matriz: la «banalización» gombrowicziana que emana de una reflexión y sarcasmo intelectuales; y el relajamiento corporal y rítmico que el autor recupera a partir de una cubanía que se hace manifiesta desde una noción más amplia de “cultura”. Esta concepción ampliada permite dimensionar la raíz africana y el carácter popular de las culturas del mar al interior de la propuesta literaria y programática de 1947.

Al relato se asocian otros textos ensayísticos que salieron a la luz en 1947: “Notas sobre literatura argentina de hoy” que se publicó simultáneamente en *Anales de Buenos Aires* y *Orígenes* —como ya se indicó—, y el importante ensayo “El País del Arte” aparecido en *Orígenes*. El empeño por expandir la recepción de esta batalla ideológica tanto en Cuba como en Argentina, demuestra que las intenciones de Piñera residían, al igual que las de Gombrowicz, en exhortar a los intelectuales a asumir una determinada postura ética. Todo ello en el contexto de la expansión de la profesionalización del escritor y de la legitimidad que el campo cultural había logrado para entonces, pero que para Piñera no podía resultar provechoso si se alejaba del mundo ordinario. El llamado del autor de *La isla en peso* podía parecer no ser tan novedoso, si se toma en cuenta el papel protagónico que desempeñó una zona de la otrora vanguardia cubana en la visibilización de la impronta sexual y los componentes populares de la identidad nacional, en especial los de raíz afrocubana¹⁸. Lo cierto es que el contexto cultural y el momento de enunciación de Piñera eran distintos. *Orígenes* y *Sur* representaron, en este sentido, dos instancias que le permitieron reflexionar y criticar los marcos de legitimación de cada uno de estos grupos: el universalismo de raíz occidental, en cuyo centro estaba Ortega y Gasset y la *Revista de Occidente* (1923-1936) —apropiación que se hizo de manera diferente en ambos proyectos—; y el elitismo de sus líderes: pues mientras que para Victoria Ocampo la «élite letrada» era “una fracción de esta que debía poseer bases sólidas en la cultura”, para Lezama Lima el elitismo era poético, lo que lo llevó a “promover la conformación de un grupo minoritario de intelectuales y artistas católicos con filiaciones hispanistas

18 Una zona importante de la vanguardia cubana, el «Negrismo/Afrocubanismo», irrumpió en la década de los años veinte, en el contexto del redescubrimiento del negro en Europa. Su carácter, como dice William Luis, es por una parte estético y musical, en el que “predomina el lenguaje bozal y la jitanjáfora” y por otra de “denuncia social y discriminación racial” (2010, p.53).

que ejercieran una suerte de resistencia creativa en un medio que estimaban corrupto” (Moreno, 2014, p.182)¹⁹.

“En el País del Arte” Piñera se cuestiona: “¿Es que nadie percibe que el arte no resiste la simulación? [...] En la base de todo sentimiento religioso está la adoración, pero el arte no es adoración sino acto” (1994, p.137). Con estas palabras completamos así un cuadro de concepciones piñerianas que ponderan el estado de «inmadurez cultural» de las «naciones menores», y elaboraban un diagnóstico sobre lo que nuestro autor no le había ofrecido el origenismo y tampoco encontró en *Sur*. Su ética problematiza, entre otros aspectos, el deslinde de lo vital del universo de la «alta cultura». El relato además otorga claves de comprensión sobre esta toma de posición que no asume una reivindicación en grueso de las expresiones populares, sino que apela a componentes no institucionalizados y sí más epidérmicos y vitales de la cultura.

Referencias bibliográficas

- Anderson, T. (2006). *Everything in its place: the life and works of Virgilio Piñera*. New Jersey: Bucknell University Press.
- Benítez Rojo, A. (1998). *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea.
- Calomarde, N. (2004). *Políticas y ficciones en Sur (1945-1955)*. Córdoba: Universitas / Facultad de Filosofía y Humanidades UNC.
- Calomarde, N. (2010). *El diálogo oblicuo. Orígenes y Sur: Fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*. Córdoba: Alción.
- Díaz, D. (2005). *Los límites del origenismo*. Madrid: Colibrí.
- Espinosa, C. (2011). *Virgilio Piñera en persona* (Edición del Centenario). La Habana: Unión.
- Gombrowicz, W. (1947). *Aurora. Revista de la Resistencia*. Buenos Aires: Autor. Recuperado de: <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/aurora.html>
- Gombrowicz, W. (2002) [1947]. *Ferdydurke*. Barcelona: Seix Barral.
- Kanzelposky, A. (2004). *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Laddaga, R. (2000). *Literaturas indigentes y placeres bajos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

¹⁹ Nancy Calomarde señala que Victoria Ocampo “recupera una idea neoiluminista del intelectual como guía moral de su pueblo, como defensor de las ‘verdades’ que oculta su tiempo y denunciante de los excesos” (2010, p.173).

- Moreno, F. (2014). *La invención de una cultura literaria*. Sur y Orígenes. *Dos revistas latinoamericanas del siglo XX*. México: CIALC / UNAM.
- Piñera, V. (1947). *Victrola*. *Revista de la Insistencia*. Buenos Aires: Autor. Recuperado de <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/victrola.html>
- Piñera, V. (1990). La vida tal cual. *Unión*. 10. Recuperado de http://www.lajiribilla.co.cu/paraimprimir/nro66/1790_66_imp.html
- Piñera, V. (1994). *Poesía y prosa*. México: Conaculta.
- Piñera, V. (2011a). *Cuentos completos* (Edición del Centenario). La Habana: Letras Cubanas.
- Piñera, V. (2011b). *Virgilio Piñera, de vuelta y vuelta*. *Correspondencia 1932, 1978* (Edición del Centenario). La Habana: Unión.
- Piñera, V. (2012) [1969]. *La vida entera*. México: Lectorum.
- Piñera, V. (2014). *Las palabras de El Escriba*. *Artículos publicados en Revolución y Lunes de Revolución (1959-1961)*. La Habana: Unión.
- William, L. (2010). *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*. *Caribe*. Cuba, Puerto Rico, República Dominicana. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Williams, R. (2008). *Palabras clave*. *Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Zilinskaite, M. (2015a). Gombrowicz y Piñera, jefes del ferdydurkismo sudamericano. En Jambrina, J. (ed.). *Una isla llamada Virgilio* (pp.113-130). Miami: Stockcero.
- Zilinskaite, M. (2015b). “¿Qué tal? ¿Virgilio?”: apuntes sobre la relación intelectual entre Virgilio Piñera y Witold Gomborwicz. *Cuadernos Americanos*, 3(153), 67-85.

Cómo citar este artículo: Navarrete Turrent, L. (2017). Ritmo y materialidad en la cuentística de Virgilio Piñera (1947). *Cuadernos de Literatura*, (25), 91-107. DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.25.2017.6>