

GOMBROWICZ-PIÑERA: ¿DIALOGO DESDE EL BARROCO, VANGUARDIA Y EXPERIMENTALISMO?

Cristian Cardozo*

Resumen

De acuerdo con José Bianco —escritor ligado al grupo *Sur*— la literatura de Piñera, autor de *Cuentos Fríos*, guarda relación con el barroquismo cubano de Lezama Lima o de Carpentier. Curiosamente, *Trans-Atlántico* de Gombrowicz (1953) está formulada a partir de la estética barroca y esta filiación constituye una manera de volver legible una escritura heterodoxa como la gombrowicziana dado que se trata de un rasgo universal que resulta importante en esas décadas a nivel continental. En tal sentido, pensamos que las participaciones irregulares de Piñera en la revista *Orígenes* es la vía de acceso que, ya en Buenos Aires coloca a Gombrowicz en sintonía con la relevancia del barroco durante este período. Recordemos que Piñera preside el grupo que lleva adelante la empresa colectiva de traducción de *Ferdydurke*, publicado en Argentina en 1947. Así, en el trabajo proponemos abordar ese punto de “encuentro” o de “diálogo” entre Piñera y Gombrowicz a partir de examinar, en ambos autores, los préstamos y apropiaciones mutuas, la presencia del barroco, los gestos vanguardistas y la excentricidad, el absurdo y el humor.

Palabras clave: Barroco – Experimentalismo – Gombrowicz – Piñera – Vanguardia

Summary:

According to José Bianco, a writer linked to the *Sur* group, the literature of Piñera, author of *Cuentos Fríos*, is related to the Cuban baroque of Lezama Lima or Carpentier. Interestingly, *Trans-Atlantic* Gombrowicz (1953) is formulated from the baroque aesthetic and this affiliation is a way to render readable a heterodox writing as the gombrowicziana since it is a universal feature that is important in those decades at continental level. In this sense, we think that the irregular participation of Piñera in the *Orígenes* magazine is the access road that, already in Buenos Aires, places Gombrowicz in tune with the relevance of the Baroque during this period. Remember that Piñera

* Profesor y licenciado en Letras Modernas; Mgr. en Sociosemiótica (CEA); Prof. Auxiliar por concurso en la cátedra de Semiótica y Prof. Auxiliar (designación interina) en la cátedra de Literatura Latinoamericana I de la carrera de Letras Modernas e Investigador en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Mail: cristicardozo75@hotmail.com. Enviado 16/08/2018. Aceptado 31/10/2018.

presides over the group that carries out the *Ferdydurke* collective translation company, published in Argentina in 1947. Thus, in the work we propose to address that point of “meeting” or “dialogue” between Piñera and Gombrowicz from examining, in both authors, mutual loans and appropriations, the presence of baroque, avant-garde gestures and eccentricity, absurdity and humor.

Keywords: Baroque – Experimentalism – Gombrowicz – Piñera – Vanguard

Introducción

Según anota, Eduardo Berti (2001), para el escritor José Bianco —ligado al mítico grupo *Sur*— Piñera no es menos barroco que Carpentier o Lezama Lima dado que su barroquismo no proviene del estilo sino de la acción misma de sus ficciones. Esta afirmación no es un dato menor dado que en el contexto de los años cuarenta y cincuenta se produce una literatura escrita por autores latinoamericanos, principalmente cubanos, que tiene alcance universal a partir del uso de recursos/procedimientos tomados del Barroco español de siglo XVII. Aquí la artificiosidad en el lenguaje y la desmesura se destacan como notas características de esta producción literaria.

Curiosamente, *Trans-Atlántico* —escrita en Argentina por el polaco Witold Gombrowicz y publicada en 1953— está formulada a partir de la estética barroca. La novela, está atravesada por procedimientos formales y tropos que se traducen en la irrupción constante del absurdo, las metáforas inusitadas, el oxímoron, las repeticiones *ad infinitum*, los giros caprichosos del lenguaje, en un afán por colmar una sensación de soledad, angustia y vacío extremos.

En tal sentido, consideramos que la estética barroca presente en *Trans-Atlántico* podría entenderse como una manera de volver legible una escritura heterodoxa como la gombrowicziana habida cuenta de que se trata de un rasgo universal que resulta importante en esas décadas a nivel continental. Sabemos que la literatura del autor de *Cuentos Fríos* (1956) está construida conforme a una poética alejada tanto del “realismo socialista como del modelo ‘barroco cubano’ al estilo de Lezama Lima o Carpentier” (Berti, 2001). No obstante, puede pensarse que las participaciones irregulares de Piñera en la revista *Orígenes* —junto a su vínculo con estos escritores insulares— constituyen la vía de acceso que, ya en Buenos Aires, coloca a Gombrowicz en sintonía con la relevancia de la estética barroca durante este período. Recordemos que Piñera preside el comité que lleva adelante la empresa colectiva de traducción de *Ferdydurke*, novela publicada inicialmente en Polonia en 1937 y en Argentina en 1947.

Así, en el trabajo proponemos abordar ese punto de “encuentro” o de “diálogo” entre Piñera y Gombrowicz a partir de examinar, en ambos autores, los préstamos y apropiaciones mutuas, la presencia del barroco, los gestos vanguardistas y la excentricidad, el absurdo y el humor.

Sobre la estética barroca en *Trans-Atlántico*: primera aproximación

De acuerdo con Alejandro Rússovich, una de las señas que distingue a *Trans-Atlántico* (1953) -la primera novela del llamado “Período argentino” de Gombrowicz en nuestro país- es su condición de obra más “patriótica y valiente” en relación con las otras que completan su novelística (2000: 368)¹. No obstante, la nota particular que la

diferencia de ese conjunto pasa más bien por la forma visible de la novela como enunciado ya que es la resultante de una multiplicidad de recursos retóricos que terminan por plasmarse en un texto barroco. Así, la dinámica de los mecanismos formales y retóricos tales como la irrupción constante del absurdo, las metáforas inusitadas, el oxímoron, las repeticiones ad infinitum, entre otros recursos, junto a los giros caprichosos del lenguaje contribuyen —por medio de una secreta correspondencia que fusiona en un todo los elementos más dispares y heterogéneos— a “crear una imagen total de pesadilla contenida por un humor sin desfallecimiento” (Rússovich, 2000: 369) en un afán por colmar una sensación de soledad, angustia y vacío extremos². Más aún, frente a la inestabilidad genérica que atraviesa la novela dado su carácter experimental, la estética barroca deviene, curiosamente, en la clave que asegura la legibilidad del relato. En tal sentido, anota Rússovich:

[...] aquí la forma visible [de la novela como enunciado] resulta de una multiplicidad de recursos retóricos [...] una obra se configura ante él, y para él, a través de mecanismos formales, de tensiones y fuerzas generadoras, [...] [que] [...] termina por plasmarse en un texto barroco, en un despliegue de ‘Grand Guignol’ (Rússovich, 2000: 368-369).

Ahora bien, ¿en qué sentido hablaremos del barroco? En principio, junto a Laplantine, puede afirmarse que esta estética es, al mismo tiempo, “un estilo, una época y un estado de ánimo que va más allá del siglo XVII” y cuya nota particular es su “miedo al vacío” (2007: 120). Por esta razón, continúa el autor, llena todos los espacios que deben estar íntegramente decorados y multiplicados *ad infinitum*. Podría agregarse también que el barroco es una de las formas que asume la multiplicidad. Por eso se despliega en

la ornamentación, la acumulación [...], el suplemento, la sobreabundancia [...] [habida cuenta de que es] una estética de la tensión y el desequilibrio, un arte del movimiento, de la pulsión, de la expansión fuera de sí mismo, del derroche y la desmesura, que ignora la línea recta, la inmovilidad, el reposo (Laplantine, 2007: 120).

Junto a la multiplicidad, aparece la ostentación de la estética barroca que no apunta a la profundidad ni a la transparencia, “sino que intenta mostrar las apariencias, multiplicando las ilusiones [...], los efectos [...], los reflejos [...], los juegos [...], los artificios y los fuegos artificiales” (Laplantine, 2007: 121).

El barroco es, entonces, un movimiento artístico de la exuberancia que trabaja sobre las deformaciones, las distorsiones y las superposiciones. Es una concepción del mundo abierto al infinito en donde el hombre ha dejado de ser el centro. Una vez más, Laplantine señala:

[El texto barroco] está hecho de paréntesis, de subordinadas, de frases en el interior de la frase, de paráfrasis, de hipérbolas, de inversiones y encabalgamientos sintácticos. Es una composición en laberinto constituida por desvíos y metáforas y que somete a la escritura a un movimiento de

torsiones interminables [...] El barroco, que hace volar en pedazos la unidad del sujeto, da vértigo. Deja estupefacto (2007: 122).

La estética barroca y, principalmente, la emoción ligada a ella, deja “transparentar algo de atormentado: una inquietud, una ausencia de certezas, una decepción respecto de la realidad que se colma recurriendo a la estética, hasta el desborde del esteticismo” (Laplantine, 2007: 122). Nada más cercano que esta última cita a la situación recreada por Gombrowicz en *Trans-Atlántico*³.

Igualmente, nada más esclarecedor si unimos estos conceptos propuestos por Laplantine con los temores plasmados por el mismo Gombrowicz en el “Prólogo” de la novela. Estos temores, confesados al lector, deben entenderse como una suerte de aviso o “prevención” sobre la forma experimental —propia de la vanguardia— que atraviesa este universo de ficción pero, sobre todo, en relación con la estética barroca. Aquí, no debe perderse de vista que se trata de una estética erudita que inunda, que desborda, que colma, que distorsiona, que deforma, en fin, que pone en jaque la novela —atravesada por la inestabilidad— a punto tal que el “yo” Gombrowicz que enuncia llega a hablar de *Trans-Atlántico* como si fuera una sátira, una crítica, un tratado, un absurdo o un drama, que, en conjunto y gracias a la lógica de la desmesura, gira en torno a la presencia de un sujeto atravesado por la soledad y el vacío extremos.

Así, en medio de la historia de base, es decir, del relato de las peripecias del “yo” protagonista tras su llegada a Buenos Aires⁴, la estética barroca aparece funcionando como procedimiento de escritura/lectura.

Entre los ecos del barroco que se hacen visibles en la novela, debe señalarse la ironía presente en la mirada y en las críticas del “yo” protagonista hacia la comunidad polaca y la ostentación de lo nacional en tiempos de guerra. De igual modo, el sustrato barroco se manifiesta en la irrupción del absurdo, en las repeticiones *ad infinitum*, en las contradicciones, en el oxímoron, en los reenvíos intratextuales o en las metáforas inusitadas que atraviesan el relato⁵. No obstante la estética barroca —como relación interdiscursiva que garantiza las condiciones de legibilidad de la novela— aflora con toda su fuerza a través del sistema de reenvíos internos o de referencias orientados a estabilizar la dinámica de desvíos, pliegues y repliegues; orientados a poner freno al juego de acumulaciones, distorsiones, multiplicaciones que atraviesan el mundo de Witoldo en *Trans-Atlántico*. Y aquí, como botón de muestra de lo que acabamos de señalar, aparece la referencia al “travestimiento” de Gonzalo:

[En medios de los festejos para ostentar lo propio] Y yo seguía Caminando, Caminando, y el otro a mi lado caminaba, Caminaba. ¡Diablos, ay, Diablos! Entonces pensé: ‘¿Qué es esto? ¿Por qué y cómo se mete conmigo ese Hombre...’ [...] Sin embargo, sus labios eran rojos. Tenía, repito, los labios Rojos, pintados de Rojo [...] Aquel que a mi lado Caminaba y a cuyo lado yo Caminaba no era Toro, sino Vaca [...] el destino me había unido con un Puto. Y con él había yo Caminado (*T*: págs. 49).

O bien:

[En medio de un brindis entre el “yo”, Tomasz, Ignacy y el Gonzalo-a] ahora al Beber volvía a dirigirse al Hijo [...] y así aquella Pícara (léase, Gonzalo-a) estaba de pie y bebía y brindaba con su muchachito, Hmmm,

Hmmm [...] Gonzalo contemplaba al Viejo y bebía y bebía, y aunque ya se había bebido todo seguía bebiendo... De cualquier modo no podía ya caber duda de que bebía con el Muchachito, y al beber en esa forma [Gonzalo] se transformaba en Mujer, y encontraba en ella, en la Mujer, el refugio contra la cólera de Tomasz. ¡Porque ya no era un hombre! ¡Sino una mujer! [...] Pero, ¿qué Señor? ¡Ya no había señor, sino Señora (T: págs. 67)⁶.

Junto a lo anterior, y ya para concluir esta primera aproximación a la estética barroca del siglo XVII en tanto clave de lectura de la novela examinada, cabe detenerse en dos aspectos más, muy caros a ella:

Por un lado, la referencia explícita a la nada, a la vacuidad, es decir, el “*miedo al vacío*” que, de acuerdo a François Laplantine (2007: 120), es la nota particular de la estética barroca. Este miedo se traduce en un afán por llenar la hoja en blanco a través de la sobreabundancia, el sinsentido, de las deformaciones, de la mixturación, de la exuberancia, de la acumulación, de la conjura por medio de las palabras:

[Acerca de la sobreabundancia y la mixturación] el conjunto de tantos detalles irritantes me producía un fuerte dolor de cabeza [...] De pronto, Gonzalo regresó, pero vestido con una Falda. Nos quedamos atónitos ante aquel espectáculo [...] sólo que la Falda no era una Falda [...] Aunque se trataba de una Falda blanca de encajes, el corte recordaba a una Bata; la Blusa verdeamarillenta, pistache [sic.], parecía una Blusa, pero era una camisa [...] Tan pronto como apareció, exclamó: [...] ¡Al país que fueras haz lo que vieras! [...] nos abrazó y besó, y tomándonos de las manos, corrió hacia el comedor [...] Allí, una mesa redonda se doblaba bajo el peso de las Copas, Cristales, Jarrones, Filigranas... Y en seguida aparecieron Lacayos con bandejas, Platos y Fuentes, pero pudimos advertir que se trataba de Camareros [...] Me sirvió Cerveza Caliente; pero era cerveza y no era cerveza, porque aunque Cerveza parecía condimentada con vino; y el Queso no era Queso (T: pág. 104-105).

En el mismo sentido, más adelante, se lee:

¡Ah, qué Burdel! ¡Y qué chillidos, qué gñidos! Se oía el rumor de animales que se perseguían por los rincones, detrás de las cortinas, debajo de los sofás, y en vez de que el Perro se acoplara con una Perra lo hacía con una Gata, o con una Loba, una Oca, una Gallina y hasta tal vez con una Rata, Caliente, enardecido, y la perra los hacía con un Hámster, el Gato con la Marmota, el Ratón con la Vaca, ¡Vivan los novios! ¡Qué Burdel, qué Burdel y qué Bodas! Nada de eso importaba, ¡Jesús, María! ¡Cristo, Misericordia! ¡Mater dolorosa! Y, ante mí, por un lado el Filicidio; por el otro, el Parricidio! (T: pág. 114)⁷.

Por otro lado, y ligados a los recursos mencionados hasta aquí, aparecen los juegos de lenguaje, visibles sobre todo en la exagerada presencia de diminutivos, en la transgresión deliberada de las normas ortográficas, en los quiebres sintácticos pero, fundamentalmente, en el trabajo operado sobre el nivel de la forma, que adquiere su

punto culminante sobre el cierre de la novela, a través de un universo de onomatopeyas que, de acuerdo a Rússovich, sólo pueden entenderse en clave de ruptura (Rússovich, 2000: 369)⁸:

[Acerca de Ignacy y Horacio] ¡Todas las parejas bailaban! También bailaba Ignacy [...] Pero cada vez que Ignacy daba un taconazo, alguien le contestaba taconeando, [...] Y no podía ser sino Horacio, que había sacado a bailar a la señorita Muszka [...] Ahora ambos daban taconazos [...] qué saltos, bum y bam bum, y ¡bam bam bam bam! ¡Bumbam, Bumbam, Bumbam, bam, bum, bum, bum! ¡Bailaban al ritmo del Bumbam! ¡Bumbameaban! [...] En medio de la corrupción, no existía otra cosa que el llamado del Bum-Bam y el Galope de la Caballería archiinfernal, y el trueno del Asesinato [...] en vez de Bamearlo [a su padre Tomasz] con un Bam, lo Bameó con un estallido de Risa, Bumeaba y Bumeaba de puro reír. Se agarró la Panza el Ministro y explotó en un estallido de risa [...] Fue un Bamido de Risa en todo el Salón [...] ¡Cómo Bumeaban! [...] Explotaban, caían, se abrazaban unos a otros, se Tambaleaban [...] Y entonces de risa en risa, riendo, Bum; riendo; bam, bum, Bumbameaban (*T*: pág. 147 a 149).

***Trans-Atlántico*: ¿Barroco, vanguardia y experimentalismo? Segunda aproximación**

Como ya hemos señalado en otro momento, la actitud provocativa de Gombrowicz constituye una forma de auto-construcción en tanto escritor que parece resultarle eficaz, al menos, frente a algunos de sus interlocutores en el escenario argentino del período 1939-1963. Esta predisposición al escándalo, la polémica y la provocación —en sintonía con los gestos vanguardistas— “puede ser identificada en su práctica de la escritura —donde tiende a construirse en los términos de un escritor heterodoxo y polemista, formado en la vanguardia más exquisita y en los grandes clásicos de la literatura occidental y de la filosofía moderna— como así también en sus intervenciones públicas” (Cardozo: 2016), en la “excentricidad” que cultiva como valor y en aquellas acciones que, al igual que sucede en la anécdota narrada en *Trans-Atlántico*, a veces llevan a Gombrowicz a presentarse, ya sea en reuniones, ya sea en tertulias, como conde o aristócrata conectado con la nobleza polaca de su país.

No obstante, los rasgos vanguardistas del autor de *Ferdydurke* (1937) van mucho más allá de las intervenciones públicas que refieren quienes lo conocieron y trataron durante su estadía en Argentina. En otras palabras, las notas características que hacen que su escritura sea no convencional y heterodoxa, devienen no sólo de lo ya señalado sobre el trabajo operado en el nivel de la forma, sino también lo que el propio “yo” Gombrowicz designa “su método de intensificación”. Este método, se manifiesta en mayor o en menor medida en los textos que componen su novelística y, sin duda, es deudor de la estética barroca. Como ejemplo del “método de intensificación”, basta recuperar ahora lo señalado en *Trans-Atlántico*, a propósito de la lógica de la sobreabundancia, la mixturación, las deformaciones, la exuberancia, la acumulación de elementos completamente disímiles en un todo heterogéneo, orientado a una finalidad: llenar la hoja en blanco para mitigar el miedo al vacío.

Y es precisamente el barroco lo que permite que se desarrollen en *Trans-Atlántico*, algunos de los tópicos de la filosofía existencialista con los cuales se dialoga desde la novela, principalmente, los referidos al absurdo; la angustia y la vacuidad. Así, se lee:

[Acerca del sentimiento de angustia] Para decir la verdad, no tenía ganas de reír [...] un País Desconocido, una ciudad extraña, la carencia de amigos y compañeros en quien confiar, la rareza de mi Trabajo... me llenaban de temor; y además, y sobre todas las cosas, la terrible Batalla allá, en Ultramar, la sangre derramada, sin saber qué hacían o dónde estaban muchas personas, amigos o familiares (*T*: pág. 38).

O bien:

¡Oh, Bosque oscuro, oh foresta inmensa y secular! ¡Espacio selvático! [...] Y yo también caminaba, caminaba, y mi Marcha proseguía a lo largo del camino de mi vida, en mi duro y fatigoso penar Cuesta Arriba, en medio de una inmensa maraña. Así, pues, caminaba, caminaba hacia mi Meta, sin saber qué debía hacer, sabiendo sólo que algo debía hacer [...] eran vanos los proyectos, vanas las decisiones cuando el Hombre se ve forzado por la voluntad ajena, cuando se halla perdido entre los hombres como en una Selva oscura (*T*: pág. 89).

[Sobre el absurdo] –Tal vez podamos borrar...

–¡Cómo vas a borrar si es el Libro de Actas! –respondió el Ministro. [...]

[...] finalmente dijo el Coronel: [...] se podría precisamente organizar una Cacería con galgos e invitar a los Extranjeros... Y así, mientras ocurre el Duelo, nosotros, con el pretexto de perseguir a las Liebres pasaremos cerca [...]

Un momento después el Ministro exclamaba:

–¡Por Dios! ¿Os habéis vuelto locos? ¡Pero si no hay liebres! [...] ¿Cómo salir a cazar liebres aquí, en esta gran ciudad, donde ni con un cirio encontraríamos una liebre?

–Tal es el problema, [...] aquí no hay liebres.

Yo caí de rodillas.

–Cierto es que aquí no se encuentra una liebre ni para uso médico [...] Debemos encontrar una solución, el Acta, el Acta... (*T*: pág. 83-84).

[Sobre la vacuidad] ¡Ah, qué Vacío! Todo era tan Vacío como una Botella Vacía, como una Caña, como un Tonel, como un tronco Vacío. A pesar de que nuestro Martirio era terrible, era absolutamente Vacío, y el Miedo era Vacío y el Dolor, Vacío [...] He ahí por qué nuestro Martirio no tenía fin, podíamos permanecer mil años allí sin conocer jamás ni el por qué ni el cómo. ¿Nunca lograría salir de aquel Ataúd Vacío? (*T*: pág. 131)⁹.

Por último, en relación con el carácter experimental y vanguardista de la escritura gombrowicziana, interesan aquí las consideraciones hechas en el “Prólogo” por el mismo autor acerca de la inestabilidad genérica que recorre *Trans-Atlántico*:

Trans-Atlántico es un poco de todo: una sátira, una crítica, un tratado, un divertimento, un absurdo, un drama..., pero nada de eso en forma exclusiva, porque, en definitiva, no es otra cosa sino yo mismo, mi ‘vibración’, mi desahogo, mi existencia [...] [es] una obra grotesca, tensa entre el pasado y el provenir (*T*: pág. 9-10).

Ahora bien, ¿Qué decir acerca del diálogo entre Gombrowicz y Piñera? ¿Por dónde pasa el punto de encuentro entre ambos escritores, situados por fuera de sus países de origen?

Sobre las afinidades electivas: el diálogo Gombrowicz-Piñera

Se sabe que Virgilio Piñera llegó a Buenos Aires en Febrero de 1946 y que, junto a otro cubano y compatriota como Humberto Rodríguez Tomeau y un comité de traductores conformado por el propio Gombrowicz, Adolfo de Obieta y el poeta-pintor Luis Centurión, llevaron adelante la empresa de traducción al castellano de *Ferdydurke*. Esta primera novela del escritor polaco fue publicada inicialmente en su país en el año 1937 en el escenario de entreguerras y, luego, en Argentina en el año 1947. Pese al fracaso de la publicación, igualmente puede advertirse una “afinidad electiva” entre Gombrowicz y Piñera que, como señaláramos en otro trabajo, se construye a partir de la experiencia de traducción colectiva y, luego, deviene no sólo en “reuniones, tertulias, conferencias” compartidas por ambos en distintos circuitos y cenáculos de ese momento, sino también “en un proyecto de creación de una revista orientada a provocar el mundo literario de ese contexto organizado en torno al liderazgo de la mítica *Sur* que nunca se concretó” (Cardozo, 2016a: 52).

En consonancia con lo que ya hemos planteado en otra oportunidad y a los fines de no repetirnos, repasaremos lo más relevante del punto de encuentro/diálogo entre Gombrowicz-Piñera¹⁰:

En principio, el primer puente entre ambos radica en el carácter díscolo y provocador de Gombrowicz; carácter que es extensible a propio Piñera ya que lo secunda en distintas acciones orientadas a instalar el universo ficcional gombrowicziano en el escenario argentino de fines de la década del cuarenta.

En segundo lugar, los gestos típicos de ruptura asociados a las vanguardias estéticas se advierten en ambos escritores, tanto en sus textos ficcionales como en sus intervenciones públicas. Dichos gestos están orientados a negar la legalidad de las formas consagradas de hacer literatura que imperan en el campo literario argentino de ese período y, en el caso de Piñera, se alejan de las formas literarias de la Cuba de ese momento. En efecto, en oposición a las dominantes estéticas, ellos promueven una norma propia, nueva y distinta, que consideran como la más valiosa a la hora de escribir literatura.

Finalmente, si se pone el acento en nuestro país, la ponderación de una poética y escritura experimentales (la de Gombrowicz primero, la de Piñera más tarde), se opone también a otros modos considerados valiosos de escribir dominantes en la Europa de ese momento.

Si atendemos una vez más a Piñera, en uno de sus viajes a Buenos Aires como corresponsal de la mítica revista cubana *Orígenes*¹¹, fue cuando conoció a Gombrowicz a través de Adolfo de Obieta, director de la revista *Papeles de Buenos Aires*. Por esa vía, Piñera llegó a constituirse en el presidente del comité de traducción al español de *Ferdyrurke* en nuestro país.

Pero, sin lugar a dudas, es en los relatos reunidos en *Cuentos Fríos* (1956)¹², en donde se manifiesta con mayor claridad la afinidad que une al escritor cubano con Gombrowicz y, al mismo tiempo, se hace visible el marcado carácter experimental de la escritura de Piñera. Se trata de una práctica escrituraria que presenta como rasgos característicos el humor, la naturalización de lo insólito, lo absurdo, la obsesión por el cuerpo, el canibalismo, etc. En tal sentido, Alberto Garrandés (2012) habla de “prosa objetivista” o “impersonal” al referirse a Piñera y sostiene que la misma se logra a través del distanciamiento del narrador frente a los hechos contados. Tal separación u “objetivación” se alcanza precisamente a partir del recurso a la ironía, el humor y el sinsentido. En relación con lo anterior, como señaláramos en otra oportunidad, podemos afirmar que “el absurdo, la mutilación o intervención sobre el cuerpo, lo obsesivo, la naturalización de lo ‘anormal’ y hasta un problema en torno a los modos de conocimiento frente a una realidad plagada de enigmas –aunque banales– constituyen algunos de los tópicos que pueden identificarse en la cuentística del escritor cubano” (Cardozo, 2016a: 57).

Y son, en especial, el absurdo y el humor algunos de los componentes que funcionan como puente entre la poética gombrowicziana y la del escritor cubano. Estos componentes se suman al carácter histriónico, provocativo y agonístico de vincularse entre ellos y de intervenir en reuniones, tertulias o conferencias tal como señalan los testimonios de sus contemporáneos (Cardozo, 2016a: 57).

Por último, al centrar la mirada en el universo compartido por Gombrowicz y Piñera se advierte con claridad que esa opción en clave vanguardista por la negativa, la confrontación y la polémica también está en la base de lo que hemos dado en llamar la “afinidad electiva” entre ambos. Esto, no supone ni significa desconocer la especificidad de la literatura escrita por cada uno de ellos ni la singularidad de sus poéticas. Tan sólo se trata de poner en valor que, en ambos, estamos frente una literatura “otra”, heterodoxa y diferente “a la que se escribía en esa coyuntura, ya sea si se piensa a nivel local (Argentina) o continental (Cuba), ya sea si se pone la lupa en el escenario europeo que sigue a la segunda guerra mundial” (Cardozo, 2016a: 57-58)¹³.

Consideraciones finales

La publicación de *Trans-Atlántico* (1953) en el escenario argentino puede entenderse si atendemos a la posición marginal que Gombrowicz sigue ocupando en el campo literario local pese a las acciones emprendidas, a lo largo de los años cuarenta, para redefinir su identidad social dentro de un sistema de relaciones que progresivamente se ha ido organizando en torno al Grupo *Sur*¹⁴.

Como señalamos al comienzo, la novela está construida a partir de la estética barroca como resultado de la auto-percepción que el escritor polaco tiene de su marginalidad y su fracaso como escritor profesional. De este modo, la dinámica de los procedimientos formales y de los tropos tales como la irrupción constante del absurdo, las metáforas inusitadas, el oxímoron, las repeticiones ad infinitum, junto a los giros

caprichosos del lenguaje contribuían, en palabras de Rússovich, a “crear una imagen total de pesadilla contenida por un humor sin desfallecimiento” (Rússovich, 2000: 369) en un afán por colmar una sensación de soledad, angustia y vacío extremos¹⁵. No obstante, si observamos el sistema de “afinidades electivas” de Gombrowicz sobre fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, más precisamente, el vínculo estrecho establecido con Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu, *Trans-Atlántico* también podría explicarse en sintonía con la importancia que en este período adquiere lo barroco o el neobarroco como estética propiamente americana puesta en valor a través de la literatura formulada por otros cubanos: Alejo Carpentier, José Lezama Lima y, años más tarde, Severo Sarduy.

En efecto, en este contexto se advierte la presencia de una literatura que es escrita por autores latinoamericanos y que tiene alcance universal a partir del uso de recursos y procedimientos tomados del Barroco español de siglo XVII. Aquí la artificiosidad en el lenguaje y la desmesura se destacan como notas características de esta producción literaria¹⁶ la cual es anterior, contemporánea e incluso posterior a la escritura y publicación de *Trans-Atlántico* (1953).

Según anota Morales Chavarro (2008), el barroco o “neobarroco” en América Latina se da como un fenómeno de contracultura: la permanente tensión social y política a nivel continental, las crisis sociales y las dictaduras, entre otros aspectos, contribuyen a formular esta estética como una modificación manierista del barroco,

en donde lo afeminado, lo exagerado, lo retorcido —como expresión de lo vacío e inconsistente— toman y marcan unas coordenadas propias y absolutas en las búsquedas y propuestas artísticas de muchos creadores; [...] lo anterior se consolida en la implosión-explisión de nuevas literaturas (Morales Chavarro: 2008).

Es el caso, agrega Morales Chavarro, de autores como Lezama Lima, Carpentier o Sarduy quienes —por medio de la ambigüedad expresada en sus textos— dan cuenta de un regreso o una filiación con la literatura barroca de Quevedo o de Góngora, pero desde perspectivas americanas. Aquí, “la prosa se viste de coloraciones y músicas continentales y se llega a la claridad a través de caminos oscuros: la metafísica y el esoterismo” (Morales Chavarro: 2008).

Parafraseando a este crítico, puede sostenerse que la unidad indivisible de estos escritores cubanos denota no sólo una tendencia literaria en común sino la creación de un universo muy personal, un cosmos literario muy americano y, por eso mismo, cosmopolita. En otras palabras, los autores mencionados encuentran en la estética barroca o neo-barroca características de la cultura y de la expresión americana. En tal sentido, no puede dejarse de lado que en su ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana” el mismo Alejo Carpentier sostiene que, para ser universal, este género tiene por fin que inscribirse en el barroco:

Pero resulta que ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo —todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto— para situarlo en lo universal. Termináronse los tiempos de las novelas con glosarios adicionales para explicar lo que son curiaras, polleras, arepas o cachazas [...] Nuestra Ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de

palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal [...] Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente [...] No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas, aunque con ello nos alejemos de las técnicas en boga [...] El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco (Carpentier: 1967).

Consecuentemente con lo expresado hasta aquí, la importancia que suele atribuírsele al barroco americano en este período —fundamentalmente a partir de la puesta en valor realizada, entre 1944 y 1956, por los escritores que colaboran en la revista *Orígenes*¹⁷— puede entenderse como un aspecto más que favorece la legibilidad de la primera novela escrita por Gombrowicz durante el “período argentino” (1939-1963).

En otras palabras, la opción por esta estética —caracterizada por la artificiosidad y la desmesura— a la hora de formular *Trans-Atlántico* podría entenderse también como una manera de volver legible una escritura heterodoxa como la gombrowicziana en condiciones distintas habida cuenta de que se trata de un rasgo universal que resulta importante en esas décadas a nivel continental¹⁸.

En este punto, no puede ignorarse que la literatura de Piñera está construida conforme una poética alejada tanto del “realismo socialista como del modelo ‘barroco cubano’ de Lezama Lima o Carpentier” (Berti; 2001). Pese a esto, igualmente, puede pensarse que las participaciones irregulares del autor de *Cuentos Fríos* en la revista *Orígenes* —junto a su vínculo y sistema de relaciones con estos escritores insulares— constituyen la vía de acceso que, ya en Buenos Aires, coloca a Gombrowicz en sintonía con la relevancia del barroco latinoamericano durante este período. De ahí que, como apuntáramos, el *Trans-Atlántico* gombrowicziano no sólo se formula y/o se escribe conforme a esta estética de alcance universal sino que gran parte de las operaciones de sentido que lo recorren únicamente pueden entenderse en clave barroca▪

Bibliografía

- Berti, Eduardo (2001) “El realismo absurdo y barroco de un cubano genial”. En *Suplemento Cultura La Nación*. Buenos Aires, [Http://www.lanacion.com.ar/215586-el-realismo-absurdo-y-barroco-de-un-cubano-genial/](http://www.lanacion.com.ar/215586-el-realismo-absurdo-y-barroco-de-un-cubano-genial/)
- (2006) “La Argentina que adoptó al exiliado” En *Ñ. Revista de Cultura*, N° 124, Buenos Aires, p. 9.
- Cardozo, Cristian (2009a) “Barroco, vacío y travestismo: notas sobre *Trans-Atlántico* de Witold Gombrowicz”, En *Árbol de Jitara. Revista de literatura y cultura*, Año II, N° 3, Córdoba, pp. 11-15.

- (2010a) “Escrituras en el exilio: lenguas errantes, migraciones y el problema de la traducción”. En *Actas del Congreso Internacional de Lengua y Literatura Voces y Letras de América Latina y del Caribe EN EL AÑO DEL BICENTENARIO*. Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Formato de Presentación: CD Rom.
- (2016a) “Exilio, viaje y traducción: notas acerca del encuentro Piñera-Gombrowicz en Buenos Aires”. En *Actas del II Congreso Internacional El Caribe en sus literaturas y Culturas*. Nancy Calomarde y Teresa Basile (Coords.) Website: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/2263> / - *Actas del II Congreso Internacional “El Caribe en sus Literaturas y Culturas” » Centro de Investigaciones “Maria Saleme de Burnichon”* (Licencia Creative Commons Atribución-NoComercialCompartirIgual 4.0 Internacional). Págs. 52-62 (11 páginas).
- (2010b) “Notas acerca de la verosimilización como condición de legibilidad de la novelística de Witold Gombrowicz”. En *REPRESENTACIONES. Revista de Estudios sobre Representación en Arte, Ciencia y Filosofía*. Volumen 6, N° 2. Córdoba: SIRCA Publicaciones Académicas, pp. 29-51.
- (2011) “Sobre la construcción del “yo” en *Diario (1953-1969)* y *Diario Argentino* de Witold Gombrowicz”. En *Actas del II Coloquio Internacional “Escrituras del yo”*, agosto de 2010, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- (2007) “Witold Gombrowicz, un escritor en las orillas de las dominantes narrativas”. En *Actas de las V Jornadas de Encuentro Interdisciplinario “Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba”*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Formato de Presentación: CD Rom.
- (2009b) “Witoldo y sus otros yo. Consideraciones acerca del sujeto textual y social en la novelística de Witold Gombrowicz”. En *Actas del IV Coloquio de Investigadores del Discurso y de las I Jornadas Internacionales sobre Discurso e Interdisciplina*. Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALEDar).
- (2016b) *Witoldo y sus otros yo. Consideraciones acerca del sujeto textual y social en la novelística de Witold Gombrowicz*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, UNC. E-Book-PDF (Tesis) Archivo Digital.
- Carpentier, Alejo (1964) “Problemática actual de la novela latinoamericana”. En: *Tientos y diferencias*. UNAM, México D. F.
- Casas, Fabián (2008) “El (otro) gran diario argentino”. En *Ñ. Revista de Cultura* N° 224, Buenos Aires, p. 8.
- Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa (2001) *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*. Homo Sapiens, Rosario.
- (2009) *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*. Homo Sapiens, Rosario.
- (2002) “Producción discursiva: diversidad de sujetos”. En D. T. Mozejko, R. Costa (Dirs.), *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Homo Sapiens, Rosario, pp. 13-42.
- David, Guillermo (1998) *Witoldo o la mirada extranjera*. Colihue, Buenos Aires.
- Del Pino, Amado (2012) “La bendita circunstancia de la teatralidad”. En Dossier: “Piñera: diverso y uno”, *La Gaceta de Cuba* 4: pp. 6-9.

- Di Paola, Jorge (2000) “Apéndice: Witoldo el escritor tábano”. *Historia Crítica de la Literatura Argentina* Volumen 11, *La narración gana la partida*. Elsa Drucaroff (Dir.), Emecé, Buenos Aires, 373-375.
- García, Germán (1992) *Gombrowicz. El estilo y la heráldica*. Atuel, Buenos Aires.
- Garrandés, Alberto (2012) “Textos capsulares: el sujeto distópico”, Dossier: “Piñera: diverso y uno”, *La Gaceta de Cuba* 4: 10-12.
- Gasparini, Pablo (2006) *El exilio procaz: Gombrowicz en la Argentina*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- Gombrowicz, Rita (2008) [1984] *Gombrowicz en Argentina. 1939-1963*. El Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- Gombrowicz, Witold (2005) [1957, 1962 y 2005] *Diario (1953-1969)*. Seix Barral, Barcelona.
- (2001b) [1968] *Diario Argentino*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- (1985) [1937] *Ferdydurke*. Sudamericana, Buenos Aires.
- (2004a) [1937] *Ferdydurke*. Seix Barral, Buenos Aires.
- (1986) [1953] *Transatlántico*. (sic.) Anagrama, Barcelona.
- (2004b) [1953] *Trans-Atlántico*. Seix Barral, Buenos Aires.
- Gómez, Juan Carlos (2004) *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*. Interzona, Buenos Aires. Prólogo de César Aira.
- Gramuglio, María Teresa (2004) “Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura”. En Sylvia Saítta (Dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina* Volumen 9, *El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, pp. 93-122.
- (1983) “*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural”. En Dossier: “La revista *Sur*”, *Revista Punto de Vista* 17.
- (1986) “*Sur* en la década del treinta. Una revista política”, *Revista Punto de Vista* 28.
- Grinberg, Miguel (2004) *Evocando a Gombrowicz*. Galerna, Buenos Aires.
- Gruzinski, Serge (2000) *El pensamiento mestizo*. Paidós, Barcelona.
- Gusmán, Luis (2006) “¿Qué significó Gombrowicz en los 60?”. En *Ñ. Revista de Cultura* N°124, Buenos Aires, p. 8.
- Ísola, Laura (2003). “Escrituras del exilio: Gombrowicz en Buenos Aires”. En F. Bravo, F. Garramuño y S. Sosnowski (Eds), *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, Alianza, Madrid-Buenos Aires, pp. 175-184.
- López, César (2012) “Virgilio Piñera entre locos excéntricos y marginales coloca su poesía de codos en el puente”. En Dossier: “Piñera: diverso y uno”, *La Gaceta de Cuba* 4: pp. 2-5.
- Morales Chavarro, W. (2008) “¿Existe un Neobarroco latinoamericano?”. En: [Http://www.winstonmorales.blogspot.com/](http://www.winstonmorales.blogspot.com/).
- Piglia, Ricardo (1993) *Crítica y Ficción*. Siglo Veinte, Buenos Aires.
- Piñera, Virgilio (1956) *Cuentos Fríos*. Losada, Buenos Aires.
- Premat, Julio (2009) *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. FCE, Buenos Aires.
- Prieto, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Taurus, Buenos Aires.
- Rússovich, Alejandro (2000) “Gombrowicz en el relato argentino”. En Elsa Drucaroff (Dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina* Volumen 11, *La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires, pp. 361-377.

- Sandauer, Arthur y Cano Gaviria, Ricardo (1972) *Sobre Gombrowicz*. Anagrama, Barcelona.
- Sarduy, Severo (1974) *Barroco*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Simic, Charles (2006) “El polaco corrosivo”, *Ñ. Revista de Cultura* 124: 6-8.
- Stratta, Isabel (2004) “Documentos para una poética del relato”. En Silvia Saítta (Dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina Volumen 9, El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, pp. 39-63.
- Tcherkaski, José (2004) *Las cartas de Gombrowicz*. Catálogos-Siglo XXI, Buenos Aires.
- Wilson, Patricia (2004) *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Siglo XXI, Buenos Aires.

NOTAS:

¹ Aun cuando, el mismo Gombrowicz declara en el prólogo que, en rigor, le interesan sólo los problemas universales y no tanto los locales, como pueden ser las referencias a su Polonia natal. Véase: Gombrowicz (1986: 7-10).

² Según refiere Rita Gombrowicz, *Trans-Atlántico* comienza a ser escrito en febrero de 1949 y es concluido en marzo de 1950. Si bien se publica de forma íntegra en 1953 a través de l' Institut Littéraire de París, ya en 1951 había aparecido durante algunos meses en la revista *Kultura* (Rita Gombrowicz, 2008: 134). No obstante, es la primera novela escrita íntegramente por Gombrowicz en Argentina y forma parte de una serie de acciones —en el marco de la gestión de la competencia— orientadas a redefinir su identidad social en el campo literario argentino de ese momento.

³ Situación que, si bien está situada en el momento de la llegada de Gombrowicz a la Argentina en 1939, hace referencia a su posición como escritor en el escenario literario argentino de comienzos de los años cincuenta cuando —aun después de diez años de residir en el país y luego de varios intentos— continúa sin ser reconocido ni incorporado en ese sistema de relaciones.

⁴ Como núcleos narrativos de las peripecias contadas en la novela podemos establecer: en primera instancia, una vez decidido a no embarcarse de regreso junto a sus compatriotas, la presentación del “yo” Gombrowicz ante la Legación polaca, seguido por el reconocimiento como joven “promesa” de las letras de su país natal; su inserción laboral; la serie de festejos organizados por esta misma Legación para ostentar el valor de lo propio y/o nacional polaco frente a escritores y artistas locales; el encuentro con el “Puto” y todos los eventos posteriores —cacería de por medio— que se desencadenan tras el duelo de Gonzalo (alias, la “vaca”, el “puto”) y Tomasz (el padre de Ignacy).

⁵ A modo de ejemplo de algunos de los recursos barrocos que acabamos de mencionar, como el absurdo y las repeticiones, podemos leer:

[a propósito del episodio de la cacería] —¡Por Dios!¿Os habéis vuelto locos?¿Pero si no hay liebres!¿Quién va a darnos las liebres?¿Os habéis vuelto locos?¿Cómo salir a cazar liebres aquí, en esta gran ciudad, donde ni con un cirio encontraríamos una liebre? [...] Yo caí de rodillas. —Cierto es que aquí no se encuentra una liebre ni para uso médico —dijo el Coronel—, pero Su Excelencia [...] Debemos encontrar una solución, el Acta, el Acta... Volvieron a saltar alrededor del Acta como Locos. Yo caí nuevamente de rodillas. El Ministro exclamaba:

—¡Dios mío, Dios mío, cómo organizar una Cacería de Liebres, y con galgos, mientras estamos en guerra, en guerra! [...] ¿Cómo es eso, cómo cazar liebres sin tener las liebres? (T: pág. 84).

En relación con lo grotesco, leemos en *Trans-Atlántico*: [Episodio del falso duelo entre Tomasz y el Puto] Inmediatamente todos se pusieron a gritar y a aclamar y a abrazarse y a besarse, y Gonzalo [léase, el Puto] abrazó una vez más a Tomasz y a su Hijo. Y de esa manera terminó el Duelo (T: pág. 99).

Finalmente, como manifestaciones de oxímoron, entre otras, encontramos: El Ministro Feliks Kosiubidzki es uno de los hombres más extraños con los que he tropezado en la vida Un Gordito Delgado, un poco grueso; tenía la nariz Delgada y Gordita [...] los dedos Finos y Gorditos y también la pierna Delgada y Gordita y un poco gruesa (T: pág. 21).

⁶ A propósito del travestismo, véase también: (T: págs. 72, 86 y 104).

⁷ Con respecto al procedimiento de acumulación y sobreabundancia, véase: T: pág. 107, 108, 138 y 146.

⁸ Al mismo tiempo, como veremos en lo que sigue, puede pensarse que el trabajo operado en el nivel de la forma, pone en relación la estética barroca —fundamentalmente sus recursos y procedimientos de escritura— con el arte experimental de las vanguardias estéticas de comienzos de siglo XX.

⁹ Para la consulta de algunos otros ejemplos, ténganse en cuenta las referencias que siguen: sobre el absurdo, T: págs. 13, 18, 19, 31, 48, 58, 68, 70, 77, 86, 114 a 117, 142 a 145 y 147 a 149; acerca de la vacuidad págs. 91 a 100, 106, 108 a 112, 121, 128, 132 a 136, 138 a 141 y 147; finalmente, sobre la angustia véase págs. 27, 30, 37, 63 y 69.

¹⁰ Véase, Cardozo (2016a).

¹¹ Como se sabe, cuando Lezama Lima y Rodríguez Feo fundaron la revista *Orígenes* en 1944, Piñera formaba parte del plantel inicial de colaboradores, a pesar de que mantenía importantes discrepancias estéticas con el grupo de poetas de la revista. Asimismo, no debe perderse de vista que, desde su aparición, la revista constituye una de las tribunas literarias más importantes de ese período a nivel continental.

¹² Reseñados por Gombrowicz en *El Hogar* el mismo año de su publicación (Gombrowicz, 2001b: 273).

¹³ Para un panorama de las poéticas escriturarias dominantes en el Viejo Mundo, véase Cardozo (2016b) y las referencias a los autores europeos y al sistema de traducciones realizado por los colaboradores de la Revista *Sur* durante este período.

¹⁴ Piénsese aquí en la traducción colectiva de *Ferdydurke* (1947) como un ejemplo paradigmático dentro de las acciones realizadas por el escritor polaco para redefinir, en el marco de la gestión de la propia competencia, su identidad social.

¹⁵ A propósito de esto último, es decir, de la mirada del mismo Gombrowicz sobre su situación como escritor, véase: *Diario Argentino* (2001b) y *Diario (1953-1969)* (2005).

¹⁶ La artificiosidad se logra por medio del uso permanente de la metáfora, de largas enumeraciones, de perífrasis, de un vocabulario sonoro. La desmesura o sobreabundancia se manifiesta a través de la representación de una realidad latinoamericana “descomunal” que es construida sobre la base de dos operaciones: 1) la descripción detallada/ exhaustiva de actores, tiempo y espacio y 2) la presentación de los acontecimientos narrados en relación con una dimensión mítica y, por lo mismo, universal.

¹⁷ Fundada en Cuba por Lezama Lima y Rodríguez Feo. El primer número de la revista aparece en 1944 y constituye una de las tribunas literarias más importantes de ese período a nivel continental.

¹⁸ En este sentido y en consonancia con lo expuesto hasta ahora, no puede desconocerse que lo neobarroco como rasgo es fuerte en la obra de Lezama Lima, incluso en libros anteriores a la aparición de la revista *Orígenes* en el año 1944. Hablamos de obras como *Muerte de Narciso* (1937) o *Enemigo rumor* (1941). Igualmente, lo neobarroco también se manifiesta en *Aventuras sigilosas* (1945); *La fijeza* (1949) y en los ensayos reunidos en *Analectas del reloj* (1953). No obstante, esta estética cobra relevancia cuando, en 1953, Lezama publica *La expresión americana* (ensayos). En este libro, el escritor cubano postula —en consonancia con Carpentier— al barroco como nota característica de la realidad y la identidad continentales, es decir, como la expresión propia de América. En cuanto a la importancia de *Orígenes* como plataforma institucional a partir de la cual los escritores cubanos llevan a cabo la puesta en valor de la estética barroca, caben las siguientes consideraciones: en la revista dirigida por Lezama Lima se expusieron tendencias literarias relacionadas con el lirismo estetizante y el intelectualismo, el clasicismo inclinado hacia el neoculteranismo y algunas corrientes herméticas. Por lo mismo, esta publicación se caracterizó por la ausencia de todo compromiso social lo cual, a su vez, se tradujo en su carácter altamente elitista y le permitió contar entre sus colaboradores con poetas como el español Juan Ramón Jiménez. Según anota María Vázquez, la “revista agrupa a escritores [cubanos] como Eliseo Diego, Cintio Vitier y Virgilio Piñera. [...] Codirige y financia la revista José Rodríguez Feo, que aprovecha sus estudios en Princeton y sus viajes a Europa, para conseguir colaboraciones de autores de peso como Wallace Stevens, T. S. Eliot, Efraín Huerta, Carlos Fuentes, Juan Ramón Jiménez, Saint-John Perse o Pedro Salinas” (Vázquez, 2006). Para una lectura completa sobre las notas particulares de la revista dirigida por Lezama, véase: Vázquez (2006). En relación con la importancia de la estética barroca en Carpentier pueden consultarse las siguientes obras: *Los pasos perdidos* (1953); *Guerra del tiempo* (1958); *El siglo de las luces* (1962) y *Concierto Barroco* (1974). Asimismo, una vez más, remitimos a los ensayos de Carpentier (1967) y a la lectura crítica hecha por González Echevarría (1993).