

En Hochman, Nicolás, . *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*. CABA (Argentina): Heterónimos.

La traductibilidad del caos en cosmos: pliegues y despliegues para ordenar el lenguaje después de Babel.

VERONICA P GOMEZ.

Cita:

VERONICA P GOMEZ (2016). *La traductibilidad del caos en cosmos: pliegues y despliegues para ordenar el lenguaje después de Babel*. En Hochman, Nicolás . *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*. CABA (Argentina): Heterónimos.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/veronica.p.gomez/10>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pZYT/0Xb>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

ARTÍCULOS
PRESENTADOS
AL I CONGRESO
INTERNACIONAL
WITOLD GOMBROWICZ



EL FANTASMA DE GOMBROWICZ RECORRE LA ARGENTINA

NICOLÁS HOCHMAN (ED.)

Ó

HETERÓNIMOS

BONHOMIE

Hochman, Nicolás

El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina / Compilado por Nicolás Hochman. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Heterónimos, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-28115-2-5

1. Estudios Literarios. I. Hochman, Nicolás, comp. II. Título.
CDD 807

Este libro contó con el apoyo de la Embajada de la República de Polonia en Buenos Aires.



Embajada
de la República de Polonia
en Buenos Aires

I Congreso Internacional Witold Gombrowicz

Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Buenos Aires, 7 al 10 de agosto de 2014

Comité académico

Omar Acha (Universidad de Buenos Aires)

Norberto Álvarez (Universidad de Mar del Plata)

Alicia Borinsky (Universidad de Boston)

Américo Cristófalo (Universidad de Buenos Aires)

Silvia Dapía (Universidad de la Ciudad de Nueva York)

Pau Freixa Terradas (Universidad de Barcelona)

Pablo Gasparini (Universidad de Rosario, Universidad de San Pablo)

Horacio González (Universidad de Buenos Aires, Universidad de Rosario)

Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires)

Silvana Mandolessi (Universidad de Constanza, Universidad Católica de Lovaina)

Ricardo Pasolini (Universidad del Centro)

Sylvia Saítta (Universidad de Buenos Aires)

Klementyna Suchanow (Universidad de Breslavia)

Comité organizador

Sofía Alemán, Valentino Cappelloni, Cecilia Crea, Jonatan Di Rocca, Andrés Gatti, David Jacobson, Kacper Nowacki, Ariel Pukacz, Javier Reboursin, Nadia Sandrone, Yolanda Segura, Marcos Urdapilleta, Wanda Wygachiewicz

Idea y realización

Nicolás Hochman

ÍNDICE

- 8 PRÓLOGO
Nicolás Hochman
- 11 LA GRAN GOMBROWICZ (SOBRE LENGUA, JUVENTUD Y PERONISMO)
Pablo Gasparini
- 18 EL PERSONAJE GOMBROWICZ Y SU ESCRITURA
Carlos Brück
- 24 LA ALEGRÍA AJENA ES EL VIAJE DE UNA VIDA
Gustavo Ferreyra
- 27 ¿DE QUÉ HABLÓ WITOLD GOMBROWICZ EN EL TEATRO DEL PUEBLO?
Jerzy Jarzębski
- 36 GOMBROWICZ, ESCRITOR DE LA DIALÉCTICA
Guillermo Martínez
- 50 FERDYDURKE: LA ACTUALIZACIÓN DE LA OBRA MAESTRA
Łukasz Garbal
- 61 TRANS-ATLÁNTICO: LA DESTRUCCIÓN DEL HÉROE MASCULINO Y NACIONAL
María Rosa Lojo
- 70 TRANS-ATLÁNTICO: GOMBROWICZ DE LA NOVELA AL TEATRO
Mariana Cerrillo
- 84 PORNOGRAFÍA Y LA POLÍTICA ÉTNICA DE LA PERVERSIÓN SEXUAL
Takayuki Yokota-Murakami
- 88 LA TRADUCTIBILIDAD DEL CAOS EN COSMOS: PLIEGUES Y DESPLIEGUES PARA
ORDENAR EL LENGUAJE DESPUÉS DE BABEL
Verónica Paula Gómez

- 97 EL ACASO DE LAS FORMAS: ESTRATEGIAS ENUNCIATIVAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD EN *DIARIO ARGENTINO* DE GOMBROWICZ
María Cecilia Pardo
- 106 LA POÉTICA DE LA MELANCOLÍA EN *KRONOS* DE WITOLD GOMBROWICZ
Dominika Świtkowska
- 119 GOMBROWICZ EN PERFORMANCES: LO EFÍMERO, LA HIBRIDACIÓN Y EL ARCHIVADO DE ACTUACIÓN EN VIVO
Allen J. Kuharski
- 129 YVONNE EN BARCELONA. ESPACIOS, ECOS Y RESONANCIAS DE “YVONNE, PRINCESA DE BORGOÑA”
Ivan Alcázar Serrat
- 138 GOMBROWICZ POR YUSEM: “EL CASAMIENTO” EN EL TEATRO SAN MARTÍN
Ezequiel Gusmeroti
- 153 GOMBROWICZ COMO PERSONAJE DE FICCIÓN EN LA LITERATURA ARGENTINA
Pau Freixa Terradas
- 165 *PAPELES DE BUENOS AIRES*: MACEDONIO Y GOMBROWICZ
Mónica Bueno
- 175 GOMBROWICZ ENCUENTRA A MASTRONARDI
Claudia Rosa y Kacper Nowacki
- 187 LA SÁTIRA COMO ANTÍDOTO: HUELLAS GOMBROWICZIANAS EN *LAS ISLAS*, DE CARLOS GAMERRO
Laura Destéfanis
- 194 WITOLD GOMBROWICZ Y RODOLFO KUSCH. ANVERSO Y REVERSO DE UNA BÚSQUEDA CRÍTICA A LA RACIONALIDAD MODERNA
Martín Lavella

- 204 COMO GLOBO ENTRE ALFILERES: ANGUSTIA Y ESPACIOS FICCIONALES EN CUENTOS DE EFRÉN HERNÁNDEZ Y WITOLD GOMBROWICZ
Nallely Yolanda Segura Vera
- 218 RASTREANDO A GIDE EN LA OBRA DE GOMBROWICZ
Aleksander Fiut
- 224 LA DICOTOMÍA NORTE-SUR EN *LA MUERTE EN VENECIA* DE THOMAS MANN Y *TRANS-ATLÁNTICO* DE WITOLD GOMBROWICZ
Margarethe Glac
- 238 PENSAR EN LA IMAGEN: GOMBROWICZ Y NABOKOV
Katherina B. Kokinova
- 247 GOMBROWICZ VISTO A TRAVÉS DE PEER GYNT DE IBSEN Y LAS TEORÍAS DE RENÉ GIRARD
Philippe Prunet
- 251 EL BALBUCEO COMO PIRUETA. GOMBROWICZ Y SU APARATO FONADOR
Cristina Burneo Salazar
- 264 GOMBROWICZ, UN MENTIROSO DIFÍCIL DE ENCASILLAR
Nicolás Hochman
- 272 EL ESCRITOR POLACO Y LA TRADICIÓN. GOMBROWICZ EN LA DISCUSIÓN SOBRE LENGUA Y NACIÓN
Martina Kaplan
- 284 “AQUEL ECZEMA DE CINCO MILLONES”: LA BUENOS AIRES DE WITOLD GOMBROWICZ
Ewa Kobylecka-Piwońska
- 296 WITOLD GOMBROWICZ, ENTRE LAS RAMAS Y EL BARRO
Victoria Liendo
- 312 GOMBROWICZ Y EL MONSTRUO

Silvana Mandolessi

- 322 ORIENTACIONES GÓTICAS EN LA OBRA DE GOMBROWICZ
Bertha Gretchen Arnstedt
- 333 GOMBROWICZ Y LA RELIGIÓN O UN ATEO EN EL MONTE CALVARIO
Łukasz Tischner
- 340 GOMBROWICZ EN EL ESCENARIO ARGENTINO: IRREVERENCIA, ESCÁNDALO Y
OPCIÓN POR LA JUVENTUD Y POR LA POÉTICA DE LA INMADUREZ
Cristian Cardozo
- 352 GOMBROWICZ EN UN POLIGONAL LATINOAMERICANO
José Luis Martínez Amaro
- 357 GOMBROWICZ Y NUESTROS TRANSATLÁNTICOS
Néstor Hugo Sosa Rossi
- 360 GOMBROWICZ Y EL AJEDREZ EN SU LITERATURA
Juan Sebastián Morgado
- 374 SOBRE LOS AUTORES

PRÓLOGO

Un fantasma recorre la Argentina: el fantasma de Witold Gombrowicz, que no se queda quieto, no se deja encasillar y sigue siendo tan molesto como cuando estaba vivo. Podríamos decir que recorre Polonia, o que recorre Europa, y sería igualmente cierto, pero hay una diferencia fundamental: en Polonia Gombrowicz es uno de esos autores que llegaron al panteón de ser leído en las escuelas. Dudosos privilegios, pero muy real. En el resto de Europa su apellido es conocido y quizás hasta bien pronunciado desde hace décadas, cinco o seis por lo menos. En Argentina, en cambio, sus apariciones fantasmagóricas no fueron tan frecuentes, y parar por la calle a alguien y preguntarle qué opina de *Ferdydurke* es invitarlo a que salga corriendo, espantado, ante esa demostración de esnobismo. En Argentina son pocos los que oyeron hablar de él, muchos menos los que lo leyeron, y seguramente ínfimos los que lo disfrutaron. Porque es claro: hay quienes llegan a Gombrowicz, quienes dicen leerlo, quienes lo leen verdaderamente, y quienes se sienten a gusto con su literatura, que incomoda manifiestamente.

Cuando comenzamos a organizar el I Congreso Internacional Witold Gombrowicz suponíamos que iba a ser un evento chico, sencillo, de entrecasa, para pocos. Claramente la percepción estuvo muy equivocada, o eso pensamos después, al ver que más de mil personas habían asistido a las diferentes actividades, a lo largo de cuatro días, y que llegaron expositores desde trece países diferentes. Durante esos días el fantasma de Witold sobrevoló a algunos de los que los conocieron, a amigos, y a amigos de amigos que asistieron a la Biblioteca Nacional, al teatro, al city tour gombrowicziano. También vieron pasar su sombra escritores, periodistas, psicoanalistas, académicos, dramaturgos. Y jovencitos. Jóvenes inmaduros que fueron a escuchar, que participaron discutiéndole de igual a igual a algunos de los especialistas más prestigiosos del mundo, que terminaron en Buenos Aires sin imaginarse que algo de ese ímpetu rebelde y provocador sigue transmitiéndose de generación en generación. Algo de ese estilo que se degenera, que hace que mocosos de menos de veinte años crean que pueden leer a este polaco y entenderlo.

¿Por qué lo hacen? Porque pueden, porque quieren, porque evidentemente encuentran en sus palabras algún elemento con el que hacen empatía, que los identifica, que los interpela, que los impulsa a seguir leyendo. Son los menos, es cierto, pero existen, están ahí, acá, y por algún motivo enigmático, son cada vez más. Hace no mucho empezaron a

reproducirse, a reconocerse, porque el significante *Gombrowicz* no es solo una palabra rara en Argentina, sino un password, un código de acceso. Si dos personas descubren que leyeron a Gombrowicz, esas dos personas van a descubrir que tienen en común mucho más de lo que creen. Gombrowicz funciona como una marca, como un sello, como un parte aguas que define claramente una pequeña porción del lugar que adopta cada uno. Hay en él, en su obra, en sus lectores, algo de esa frase que Luca Prodan, otro europeo que se terminó desarraigando en Argentina, impuso como un mantra: "Yo estoy al derecho. Dado vuelta estás vos", que en cualquiera de sus acepciones puede ser leído como una manera de quebrar con un orden establecido. Con una manera predominante de pararse frente al mundo. De hacer algo con la mirada del otro, que nos condiciona siempre, pero no necesariamente determina nuestra existencia.

Gombrowicz conocía todo esto muy bien. Reflexionaba sobre eso, era lo que más le preocupaba, seguramente porque sabía que no hay forma de escapar a las formas, que estar al derecho o al revés en realidad es parte de la misma cosa, de la que uno no se puede disociar así como así. Sí se puede hacer algo con todo eso. En su caso, escribir, forjar un personaje, un estilo, una identidad que se impuso sobre la base de la resistencia que causaba. Gombrowicz dejó una obra, que no es poco, pero además dejó ideas que a medio siglo de su muerte resultan tan actuales como perturbadoras.

Y luego, de este lado, estamos nosotros, sus lectores. Los que al leerlo podemos reír, padecer, quizás las dos cosas a la vez, y que tenemos como punto en común el no poder escapar de los sentimientos encontrados que despierta su lectura. Es probable que más de uno, desprevenido, se enfrente a sus novelas, sus cuentos, su teatro, sus diarios, sus cartas, sus enseñanzas filosóficas, y huya despavorido, con la facha entre las manos. Pero no que esa lectura le pase desapercibida. Que olvide eso a lo que se enfrentó: una manera de organizar el discurso, una serie de argumentos, ciertas fijaciones temáticas, la posición subjetiva del autor, lo absurdo del lenguaje por momentos, la postura cínica, el rechazo al cliché, la provocación. Siempre, la provocación.

Este libro está compuesto por treinta y siete artículos que formaron parte del I Congreso Internacional Witold Gombrowicz. Originalmente lo pensamos como "las actas del Congreso", que iban a ser un copy & paste funcional, rápido, aséptico. No pudimos. No supimos cómo hacerlo fácil, como no hubiera sabido hacerlo Gombrowicz. Y la edición y corrección (incompletas, seguramente con más erratas de las que hayamos visto en todo el proceso) nos demandó mucho trabajo, mucha energía, mucha libido. Felizmente.

Sería una locura no agradecerle a Sofía Alemán todo el tiempo, la vitalidad, la atención y la obsesión que puso para corregir y pensar estas páginas, tantas veces, con tantas idas y

vueltas. Y otro agradecimiento muy grande también para Valentino Cappelloni, Wanda Wygachiewicz, Maru Drozd, Diego Tomasi, Mariana Gardey, Malena Low, Lucas Iranzi, Marielena Blay, Fernando Pagano, Fernando Tarragó y Soledad Hessel por la ayuda con la corrección. Una corrección que, como la traducción de *Ferdydurke* al español, fue colectiva, multitudinaria, con diferentes criterios que luego fuimos homogeneizando (relativamente) desde la edición.

Los agradecimientos son extensivos también a David Jacobson, Pau Freixa Terradas, Klementyna Suchanow, Lucía Vitteleschi, Carolina Quintana, Amanda Bouillet y Paula Hochman, por las traducciones consecutivas que realizaron durante el evento y en este libro, sin las cuales la comunicación hubiera sido mucho más difícil.

A Pablo Bernasconi le agradecemos cedernos la ilustración que se convirtió en tapa de este libro, y a Horacio Petre la ayuda invaluable para su diseño.

Y, claramente, el agradecimiento más importante es para los organizadores del Congreso Gombrowicz, que jamás hubiera sido posible sin el ímpetu que ellos pusieron: Marcos Urdapilleta, Javier Reboursin, Jonatan Di Rocca, Kacper Nowacki, Nadia Sandrone, Cecilia Crea, Yolanda Segura, Ariel Pukacz, Andrés Gatti, David Jacobson, Wanda Wygachiewicz, Sofía Alemán y Valentino Cappelloni.

Al poner a circular este libro con descarga libre y gratuita desde Internet, Copy Left mediante, buscamos que la obra de y sobre Gombrowicz continúe dando vueltas por ahí. Que lo haga cada vez más, con un público diverso, heterogéneo, impensable en otro momento en el que el acceso a los libros era más complicado. Nuestra ambición es que al descargar este volumen cada uno lea lo que quiera y lo que pueda, y que las ideas volcadas acá adentro hagan mella en las suyas. Ojalá que entre tantas reflexiones, hipótesis, conjeturas y sospechas en torno a Gombrowicz encuentren algo que los convueva, que los movilice, que les provoque hacer algo con eso. Es la mejor manera que encontramos de ayudar a que su fantasma siga apareciendo por ahí, asustando a los maduros, rompiendo lo establecido, riéndose un poco mucho de cada uno de nosotros.

**Nicolás Hochman
Buenos Aires, noviembre de 2015**

LA GRAN GOMBROWICZ (SOBRE LENGUA, JUVENTUD Y PERONISMO)

Pablo Gasparini

“Primero la muralla y después la torre” afirma uno de los sabios de “La construcción de la muralla china” de Kafka (1981: 132), como si el hecho de rodearse de un firme caparazón de piedras significase la voluntad de agruparse y darse (al igual que ciertos nómades en el mito de Babel) un Nombre con mayúsculas. Auxiliado por la idea de que la muralla es en verdad la base o cimiento de la Torre y citando el célebre pasaje bíblico (“Vamos edificuémonos una ciudad y una torre, cuya cúspide llegue al cielo; y hagámonos un nombre”. Génesis, 11, 4), George Steiner –en *Après Babel*– define aquello que llamará, algo oblicuamente, **el espacio familiar o totémico de la lengua**: un imaginario por el cual “toda lengua edifica una muralla alrededor del reino común de la identidad de grupo” (Steiner, 1978: 219); un centro íntimo de la palabra avaro en explicaciones, rico en implícitos y podríamos agregar –haciendo nuestra la famosa convicción de Renan que Anderson coloca como exergo de su *Comunidades imaginadas*– rico, principalmente, en olvidos comunes. El final lo conocemos: la mítica Torre irrita a Jehovah al punto de derribarla y de condenar a los hombres al desentendimiento, deshaciendo su pretensión de territorio y de lengua, pues, tal como lo lee Derrida en *Des tours de Babel*, el único que puede Ser y gozar de un (indecible) Nombre es Dios.

Mascullando en polaco –esa lengua que nunca abandonará– y antes de extraviarse por las grises calles de la capital argentina, el autoficcional Gombrowicz de *Trans-Atlántico* profiere, frente al *Chrobry*, su antológica maldición patria que es, entre otras cosas, un osado deshacerse de su espacio familiar, tan cargado de guiños y sobreentendidos comunes. Ahora, ¿maldecir Polonia en polaco es salirse de la Muralla –cruzarse a lo de los bárbaros– pero permaneciendo en la Torre? ¿Escribir a extramuros, fuera del radio del tótem de la lengua, es robarle la lengua a la Patria?, ¿liberarla, en algún sentido, de lo que imaginariamente la ata o ancla a determinada identidad territorial?

Por cierto, en diversas ocasiones, especialmente en su ensayo sobre Sienkiewicz (s/d: 379-391), Gombrowicz afirma que en Polonia se escribe para Dios, o mejor, que Polonia y su Lengua –al menos su lengua literaria– se confunden en una misma, arcánica e intocada sagrальность. Como si allí, en los difusos y siempre móviles, a veces evanescidos, límites de Polonia, Jehovah no hubiera ejercido su furia babólica, no hubiera roto el antiguo linaje del príncipe Mieszko; como si las fortificadas fronteras de Polonia, tan violentadas históricamente, prosiguiesen incólumes en el resguardo simbólico y sacro

de su Gran Literatura. A falta de la furia de aquel único que puede decir “Yo soy el que soy”, habría entonces aquel que con tono histriónicamente endiosado dice ser un “Gombrowicz Gombrowicz”, el dios o ángel caído de la literatura polaca.

Y de hecho, a la hora en que Babel convoca a la traducción, lejos de aspirar a lo que Walter Benjamin suponía ser el ideal de toda traducción –la interlineal de un texto sagrado–, Gombrowicz auspicia la gesta ferdydurkista. Ninguna pretensión existe allí de una mítica transcripción o mimesis del texto polaco y la tarea se lleva a cabo, como la leyenda siempre se ha complacido en repetirlo, entre muchas voces y varias lenguas: del polaco al francés y del francés al cubano y del cubano a un imaginario del castellano del que Gombrowicz solo reprochará las decisiones que, en las ambiguas observaciones de Ernesto Sabato, habrían servido de pretexto para la no consideración de la novela por *Sur*. Escribir en polaco desde afuera de las murallas de la Comunidad implica así reinventarse y reinventar esa lengua desde el resbaloso territorio donde los significados, espectralmente liberados de su pasado, ganan en movilidad lo que pierden en consenso. Solo así puede entenderse cierto fraternal ludismo¹ con el que Gombrowicz se presta a la traducción: hay en ese ofrecimiento a los otros (a la sociedad de voces del Café Rex) el reconocimiento de una pérdida. Nunca, en estas traducciones, se trata de honrar y heredar el túmulo de la lengua polaca, más bien se trata de una actividad colectiva y festiva, donde la lengua, regada a Bols, es colaborativo pasaje de sentidos posibles.

Traducir del Polaco a otras lenguas, o del Polaco (con mayúsculas) al polaco (con minúsculas), hacerlo sobrevivir, supone, tal como Benjamin lo insinúa en relación con la genealogía entre original y traducción, el desafío de la sobrevida, que no merecería este nombre si ella no entrañara una “perpetua renovación” (Benjamin, 1996: 332) o, podríamos decir nosotros, si ella misma, la sobrevida, no fuese **rejuvenecimiento**, ese devenir del que Gombrowicz confiesa sentirse afectado durante su exilio sudamericano.

Creo que este es el punto donde la biografía de Gombrowicz en la Pampa, tan rica en datos y anécdotas sobre sus dificultades materiales –Gombrowicz durmiendo en el piso de la sala de un amigo durante meses, almorzándose en el funeral de un desconocido, cambiando de pensión por falta de pago–, se encuentra con la condición de su propia lengua: la de la sobrevivencia.

¹ Insistimos en la condición de fraterna camaradería (la “gauchada”) en la que Gombrowicz parece inscribir el trabajo de traducción. Un poco como Aaron en relación con Moisés, es el hermano –aquel que está en un mismo plano– el que posibilita el hacerse entender. “Brone” es el fraternal pseudónimo con el que se anuncia la traducción al francés de *Ferdydurke* realizada en Buenos Aires junto al periodista y traductor francés Roland Martin. Y será junto a su amigo Alejandro Rúsovich con el que traducirá *El Matrimonio* al español (además de traducir el cuento “El Banquete” con el hermano de Alejandro, Sergio Rúsovich).

Gombrowicz se reinventa en Argentina y en esa reinvención, casi como una exigencia retórica, cobra dimensión el afirmarse (o el desendeudarse) contra aquello que no debe ser: contra Polonia, ese “Santo Monstruo Oscuro que está reventando desde hace siglos”, pero también contra los Poetas. Todo un arte de la (re)invención que recuerda la tradición de los escritos “Contra...” (*Contra los físicos* de Timon de Flius, *Contra los dogmáticos* y *Contra los matemáticos* de Sexto Empírico) o “Anti-...” (el *Anti-Séneca* de Lamettrie o el *Anti-Edipo* de Deleuze-Guattari). Hay algo de insumiso (y por cierto de joven) en este gesto de oponerse, en este decirse a partir de un antímodelo que aspira a lo nuevo y a lo imprevisible, en este rechazo tanto a la mera repetición como a la banalidad. Pero sobre todo, en este arte de la invectiva como inventiva, hay la voluntad de seguir viviendo. Como sea. Nada de poner la vida entre paréntesis, en suspenso, como si algún día fuéramos a volver Allá, a Aquel Espacio (y a Aquel Tiempo) del que hemos huido o nos han ido. Y es en este punto donde este sobreviviente, Gombrowicz no es, ni se percibe, **ni habla** como un exiliado.

Si lo sagrado en la lengua es que haya palabras intocables, significantes que, como el nombre divino, no deben siquiera pronunciarse para mantenerse en su inmutable fijeza, en su inefable y misterioso significado, Gombrowicz no solo se muestra indócil al sacro corazón de su patria, al sacrificio de los que deciden ofrendar su vida por su liberación, sino que también se muestra indócil al Desastre Mayor, al “humo acerbo” –como lo llega a enunciar en su *Diario I* (352)– de los crematorios. Esos mismos crematorios que cercarían a su amigo y compañero intelectual Bruno Schulz y que dicen o gritan la Masacre que en *Trans-Atlántico* prefiere emerger en siniestro sottovoce; un coro irrefrenable, incesante (“Allá mataban y degollaban”) que amenaza echar todo a perder, fondear aquella nave que Gombrowicz imaginaba como un buque corsario en dirección a sus compatriotas. No, no habrá identidad ni lengua asentados sobre ese Desastre. No, sobre esos cadáveres no se erguirán otra vez las (inútiles) murallas protectoras, la (kafkiana) ronda del pueblo, el exaltado silencio que conforma a la Comunidad. No, mejor no santificar el Desastre. Para eso, para convertir el Desastre en Lengua y Monumento –para acallar en el mismo aura de Recogimiento y Dolor toda posible voz– estaba el régimen polaco, ese que, según leemos en su *Diario*, había convertido el terrible humo acerbo en incienso para la nueva dictadura. Entonces, antes que la inmutabilidad de lo sacro (y junto a la persistencia del fantasma, de aquello que, a pesar de nosotros mismos, a pesar de nuestros vanos exorcismos, sigue siendo en su ausencia, en su irredento acoso), mejor la *gauchada* de Babel y de los sentidos en devenir, mejor el rejuvenecimiento de los vocablos, donde el polaco *geba* –por tomar uno de ellos– es también *gueule* y *facha* y aun, como se lo sugiere Manuel Gálvez en una carta, *escracho*.

Si evocar, según Elías Canetti en su “Elogio a la vejez”, es un atributo, una prerrogativa, de la ancianidad; Gombrowicz prefiere decirse (como el joven pergeñado por Jean Amery en *Par-Delà le Crime et le Châtiment*) desde la potencialidad de su presente.²

Gombrowicz arriba a la Argentina con treinta y cinco años. En su novela *Trans-Atlántico*, finalizada a sus cuarenta y seis años (en 1950), describe el deambular o *yirar* homosexual de “el Puto” (como es apodado su personaje Gonzalo aún en el original polaco) por aquel territorio tan presente en su *Diario*: “las oscuridades de Retiro”; un espacio de transición hacia el puerto que también aparece dicho con ciertas connotaciones de transgresión por la peronista Esther en *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig (1968). Nos preguntamos aquí por las posibilidades de rejuvenecimiento no solo de las palabras, sino también del cuerpo. En diálogo con Tcherkaski, Copi (por citar a otro joven cuyo teatro es contemporáneo al de Gombrowicz y que compartió en ocasiones al mismo director: el argentino Jorge Lavelli) declara que durante su juventud en Buenos Aires su vida era como la de cualquier “joven porteño que tiene que coger todos los días” (en Tcherkaski, 1998: 45). Copi nace el año en que Gombrowicz llega a la Argentina (1939) y podemos imaginar que esa referencia autobiográfica se dé entre 1955 (cuando Copi tenía diecisésis años y su familia retorna del exilio francés esperanzada por el golpe de estado a Perón) y 1962, cuando el por entonces joven actor de veintitrés años decide regresarse a París. Copi, en la entrevista mencionada, afirma que aquello que Tcherkaski apunta como “su condición homosexual” no lo era en absoluto para él que no debía “por pertenecer a un medio burgués, teñirse de rubio para hacerse de puto” (45), aunque esa condición sí valiera para “los putos pobres”, aquellos a los que –dice– “se le nota que son putos”, ese “cuadro, típico de villa miseria” que podía ver cuando visitaba a su padre “que estaba preso en Villa Devoto” (45). Ni tan literalmente joven ni porteño, más bien polaco y pobre, podemos imaginar que era precisamente ese el cuadro o ámbito por donde deambulaba el recién llegado y rejuvenecido Gombrowicz en peripecias que, tal vez, el por ahora para nosotros inédito *Kronos* llegue a develar y que sus amigos porteños no pudieron o quisieron percibir por –como les reprocha Gombrowicz en una carta– meros “boludos”

² Sobre la reticencia de Gombrowicz a evocar, quizás nada más ilustrativo que el incipit de *Trans-Atlántico*, donde (al menos en la traducción al castellano) no se trata de “recordar” sino de “comunicar” el comienzo de sus aventuras por la capital argentina “que duran ya diez años”. O su excepcional y genéricamente tan discutido *Diario* escrito, aparentemente, al calor de la hora pero que gana, por la densidad de su relato, cierto valor de memoria. En uno y en otro caso negarse a santificar un origen o pasado imposibilita suturar una identidad o labrar una imagen demasiado acabada de sí. Si contarse supone la anticipación del propio recuerdo en la memoria de los otros y, por lo tanto, el reconocimiento de los valores sociales y morales que sustentan esa memoria (pues nadie querría ser mal recordado), desconocerse en esos comunitarios valores (en este caso: Dios y el Desastre) significa no evocar ni evocarse, asumir el joven (y fascinante) privilegio del extravío, esta violenta conmoción sobre los géneros que hacen a la narración de sí mismo.

(Gombrowicz, 1999: 43).

Con estos registros y comparaciones quiero arriesgar como hipótesis que son los avatares de ese cuerpo abruptamente joven los que se postulan como impulsos afectivos de esta reinventada lengua que se resiste al Sacrificio y al Pasado. ¿Acaso *Facha*, por volver a uno de esos conceptos que la babélica traducción coordinada por Piñera sugiere para el polaco *Geba*, no dice, además de sus semas de apariencia, algo retorcidamente genérico: una de las pocas maneras, la velada manera, en que un “indudable” macho argentino puede referirse, sin suspicacias de ningún tipo, a la belleza de otro “indudable macho argentino”? *Fachero* o en todo caso *Pintón*: únicos modos permitidos de predicar, entre argentinos, la belleza masculina. ¿Cuánto de esa precipitada y subterránea fuerza sexual del lenguaje, que Steiner (1973) considera intrínseca a la extraterritorialidad de Oscar Wilde, por ejemplo, se encuentra en esta festiva lengua posbabélica de Gombrowicz? Y es que, más allá de sus tempranas aventuras en los Pirineos franceses, Gombrowicz pasa de la algo pálida y gótica aristocracia rural polaca a la procaz y exaltada libido de la argentina peronista: toda una biográfica revolución sexual. Recordemos que si bien el peronismo –como lo alude Copi en la figura de aquellos “putos pobres”, circunstanciales compañeros de prisión de su padre– organizó junto a la iglesia católica un régimen contravencional restrictivo del deambular erótico (“de la casa al trabajo y del trabajo a la casa” fue uno de los lemas del General) también significó, en razón de su impronta popular, cierto encuentro y carácter festivo.

Sugiero pensar –nos invita Perlongher– que con el peronismo los obreros ganaron el centro y se encontraron allí con los homosexuales. (...) El erotismo que nace de ese encuentro de clases es potente. La relación de la marica de clase media con el chongo villero no solo llenó lamentaciones –como *La Busca de la Ballena* de Héctor Larra–, sino también saunas. Testimonios personales dan cuenta de saunas gays en Buenos Aires en la década del 50, cuando no los había en Nueva York. (Perlongher, documento CEDAE Nº 0315, sin fecha)

Mandolessi (2012) ha estudiado la imprescindible presencia de lo abyecto, sea como proceso o figura, en la obra de Gombrowicz. Pensamos que esa categoría, de algún modo inherente a lo sacro (en latín *sacer* significa “sagrado”, “santificado” pero también “abyecto” o “execrable”), puede dar cuenta de esta emergencia de lo que Gombrowicz llama los “bajos fondos”, de todo aquello que había sido relegado fuera del campo de lo simbólico para la constitución de cierta austera, liberal y patricia identidad argentina. Del peronismo como lo abyecto argentino en la posbabélica lengua de Gombrowicz: he aquí que desembocamos en un tema que sería necesario desbrozar.

Por el momento, para concluir: en Buenos Aires Gombrowicz escribe en polaco y

traduce al español y al francés. Es una apuesta triple que apunta a su patria, al territorio local de su exilio y a, como diría Pascale Casanova (2002), la república mundial de las letras. Se trata de una apuesta que se da en una dimensión bastante diferente a la de la publicación de sus primeros textos en Polonia, con tirajes pagados por su padre (*Memorias del tiempo de la inmadurez*) o, a medias, de su propio bolsillo (la edición original de *Ferdydurke* por editorial Ròj). Imaginar cómo hubiera sido la trayectoria literaria de Gombrowicz en su patria si no hubiera ocurrido la guerra es un atrevimiento ético o un ejercicio de ciencia ficción histórico-política. Lo cierto es que Gombrowicz se internacionaliza desde Argentina; un territorio que si bien le resultó hostil en sus círculos consagrados³ lo introdujo, por otro lado, a la tan latinoamericana experiencia de lo babélico. En su *Diario*, Gombrowicz confiesa que la traducción de *Ferdydurke* le significó la resurrección de una obra que creía muerta y sin sentido. Esas palabras parecen llevar a la instancia de la producción el rejuvenecimiento existencial que en diversas ocasiones dice haber experimentado en Argentina, como si la traducción recreadora, aquella que actualiza y le da sobrevida al “original”, fuese una instancia más de lo vital.

Encarnar no en el (imposible) Original sino en la traducción en lo que tiene de sobrevida y rejuvenecimiento, quizás involucre, entre otros, los tres movimientos que hemos intentado esbozar en este ensayo: la desafiliación desacralizadora, la consecuente apertura a los múltiples deslices del sentido y la emergencia del cuerpo como motor y garantía de autenticidad. Son estos, creemos, los tres movimientos de un mismo y singular golpe: lograr inventar y reinventarse desde un lejano afuera.

Y si hablamos de contorsiones y de puja de espacios existe, por cierto, una jugada del tenis (deporte recurrente en la vida y obra de Gombrowicz) en la que un contundente e inusual lance puede llegar a salvar lo que ya era una derrota segura. De espaldas y usualmente lejos de la red, el tenista –al que ya se daba por vencido– devuelve la pelota con un golpe originalísimo, con un inesperado e inaudito raquetazo entre sus piernas. Los mejores lo han hecho y lo hacen, pero en Sudamérica a ese golpe lo hemos bautizado: es la “Gran Willy”.

Hacer del cuerpo el lugar del atrevimiento, pararse del otro lado con juvenil y raro descaro, devolver la pelota al otro lado de la muralla de la Lengua cuando todo parece perdido, convertirse, en fin, en el reinventado y original adversario de sí mismo, ¿no sería esa la Gran Gombrowicz?

³ Sur, un círculo donde –pensémoslo– diferentemente de la *gauchada*, la traducción se ejercía desde la figura de un mediador políglota y erudito, partícipe de una comunidad establecida de valores intelectuales.

Bibliografía

- Amery, Jean (1995). *Par-delà le crime et le Châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable.* Arles: Actes Sud.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo.* México: FCE.
- Benjamin, Walter. "La tarea del traductor", traducción de Hans Christian Hagedorn, en Dámaso López García (Ed.) (1996). *Teoría de la traducción: antología de textos.* Cuenca: Editora de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Canetti, Elías (1992). "Elogio de la vejez" en *El suplicio de las moscas*, traducción de Cristina García Ohlrich. Madrid: Anaya&Muchnik.
- Casanova, Pascale (2002). *A República Mundial das Letras.* São Paulo: Estação Liberdade.
- Derrida, Jacques (2006). *Torres de Babel.* Traducción de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Gombrowicz, Witold (1999). *Cartas a un amigo argentino.* Buenos Aires: Emecé Editores.
- (s/d). *Diario 1 (1953-1956).* Madrid: Alianza.
- (1995). *Trans-Atlántico.* Barcelona: Barral.
- Kafka, Franz (1981). "La construcción de la muralla china" en *Relatos completos II.* Buenos Aires: Losada. Págs. 128-142.
- Mandolessi, Silvana (2012). *Una literatura abyecta: Gombrowicz en la tradición argentina.* Amsterdam: Rodopi.
- Perlongher, Néstor (sin fecha). "La llegada de los inmigrantes", documento 0315 del Archivo Perlongher del CEDAE (Universidade de Campinas).
- Steiner, George (1978). *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction.* París: Albin Michel.
- (1973). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y revolución lingüística.* Barcelona: Barral.
- Tcherkaski, José (1998). *Habla Copi: homosexualidad y creación.* Buenos Aires: Galerna.

EL PERSONAJE GOMBROWICZ Y SU ESCRITURA

Carlos Brück

Debo comenzar con una confidencia: no conocí personalmente a Gombrowicz y prefería otros autores contradictorios como Borges, Néstor Sánchez o Roberto Arlt. Pero hubo algo en su escritura que siempre me fascinó y de esa recepción y de otras voy a hablar.

Un cierto imaginario recorre el campo de las vinculaciones entre el psicoanálisis y el espacio de las artes, un imaginario en donde a la manera de ese cuadro de Rembrandt, “La lección de anatomía”, se produce una operación de disección de las intenciones del autor, que lo conduce a una especie de cielo e infierno vinculado con las intenciones y proposiciones que terminarían por anular cualquier construcción creativa.

No es ajeno a esto Rainer Maria Rilke, que siempre estuvo a punto de encontrarse con Freud pero que en un recatado juego de escondidas prefería mantener una posición oblicua por temor a que alguna interpretación se apoderase de él.

Por supuesto que esto de otra manera ya figuraba en el *Fausto* de Goethe: vender el alma al diablo con tal de conseguir algo inaccesible es una de las formas de quedar desposeído.

Tampoco es ajeno a esto Vladimir Nabokov, a quien cuando le preguntan en un reportaje si se encontraba en análisis se muestra casi angustiado y dice: “¿Dios mío, por qué debería hacer eso?”.

A su vez, el psicoanálisis no dejará de preguntarse por aquello que toma la voz del sujeto cuando habla. O en todo caso: ¿cómo es posible localizar algo del *punctum*, de ese lugar donde el estilete puntúa una hoja y se muestra como estilo?

Localizar a Gombrowicz en sus movimientos de travesía y destierro en una cultura sería al igual que Freud, cuando a partir de Dostoievski se ocupa de la cuestión del padre. Para ello, no duda en situar las coordenadas que harían a las legendarias características del alma rusa.

Creo que él no dice “legendario”, pero me surge formularlo así por su relación con leyenda, con lectura y con este problema: ¿cómo situar un modo de lectura que describa el temperamento de los polacos?

Claro que esta generalización, como la que hace Freud, busca obliquamente poder hablar en singular de Witold Gombrowicz, “emigrado polaco” como él mismo infatigablemente se presentaba.

¿Será este temperamento, como dice Lacan, caracterizado por una resistencia a los eclipsamientos?

En tal caso, busquemos evidencias en el género cinematográfico tomado como un collage en el que se mezclan escenas como las de esa película en la que un grupo de inmaculados militares polacos acomete una inútil carga de caballería contra los tanques alemanes, u otra película en la que entre las cloacas se arrastra un grupo de desesperados que luchan contra el invasor, o ese film que reúne luminosidades y desechos de las otras dos: "Cenizas y diamantes".

En su comienzo sucede una escena que me parece clave para nuestra propia leyenda: al comienzo de la guerra (como verán, siempre está la guerra), mientras los alemanes están fuera de escena como el Minotauro (eso que Freud llamaba "lo ominoso"), un grupo de polacos celebra una fiesta en la tradición de Bocaccio en *Decamerón* o Edgard Allan Poe en *La peste Roja*, mientras la Bestia Negra, lo innominable, espera. Pero no hay aquí ni desenfreno ni vértigo, aunque coman y bailen "La Polonesa" sobre la misma mesa atiborrada de jarras, cubiertos, botellas y restos.

Lo que muestran son esos rasgos que practicó Gombrowicz. La desolación y la irreverencia. Sobre todo instalado aquí, en un país, *la Argentina*, que le debe su nombre a un poema, en este lugar que le causó veintitrés años de estadía. Y uso este término: "causó", deliberadamente, para subrayar el semblante de destierro con que acometió la permanencia. Pero también Argentina: ese lugar de causa de una poética, donde instalado en la posición de viajero se dedicó a escribir un diario.

En nuestras estampitas argentinas es común que el encuentro de alguien con un libro se pueda constituir como un momento de epifanía que deja iluminado a alguien para siempre (entre nosotros y más aún entre los analistas, Oscar Massotta sería un ejemplo de ello), pero lo que es mucho más infrecuente en estas regiones es el encuentro directo y fuera de eventos sociales, de los lectores con un autor, como aquella vez inaugural en que WG se encuentra en Tandil con un grupito que lo había leído y que le otorgaba a su estatuto de viajero, una vez más, la única filiación posible: ser el autor de un texto, pero más aún de un raro título: *Ferdydurke*.

Poco les interesaba que ese señor desolado e irreverente hubiera quedado anclado en Buenos Aires, que trabajase en el Banco Polaco o que fuera metódico en su alimentación. Quizás esto coincidiera implícitamente con la apuesta del propio Witoldo (así llamado por ellos) a la noción de juventud, no un recorte cronológico sino una secuencia de significación en donde la propia dinámica de lo juvenil, lo no esclerosado, podría llegar a constituir un espacio, recortándose de aquello que hace a la pulsión de muerte, a la unanimidad, a lo inerte.

Pero también este encuentro es emblemático por la división que, como decimos, se plantea entre una persona y la condición de autor. No por nada luego circulará un texto que se llama “Ferdydurke de sí mismo, Gombrowicz de Polonia”.

En un comentario, Lacan plantea, a través de una hipérbole, la ubicación del autor: “Pienso en una obra que no es tan ilegible pues probablemente no era su autor quien la firmó: se llamaba *Mi lucha* y es de un tal Hitler...”. Si ese tal Hitler no era el autor, aunque haya firmado así, tampoco lo será Adolf Schikelgruber, un cabo austriaco que, antes de apropiarse de las masas alemanas y de planear que su lucha era por el espacio vital, se dedicaba a la pintura dominical.

La frase de Lacan no es oscura sino enigmática porque puede hacernos trabajar en torno a la condición del autor ubicado a distancia de las marcas visibles que podrían presentarse, ya sean marcas de la persona, o de un seudónimo.

Quizás falte aún un estudio extenso sobre la cuestión del seudónimo. Gombrowicz tenía los suyos, entre ellos uno donde develaba que faltaba algo. Era con el seudónimo *Jorge Alejandro* que dejaba suspendido lo que hacía a un apellido: ni Gombrowicz ni ese blanco, sino el espacio de autor. Pero, entre nosotros, creo que el mejor seudónimo es el que le adjudica *La Nación* cuando Witoldo llega a la Argentina: lo define como “un humorista”.

Y hablando de nominaciones: es frecuente parar como antagonistas a Borges y Gombrowicz, “esa desgraciada cena, etcétera, etcétera”, pero prefiero emparejar a Witoldo con otro extranjero en su tierra, Lucio Mansilla (supongo que G. aprobaría este disparate), porque además ambos compartieron un mismo procedimiento de escritura.

Carnet de viaje –breves fragmentos donde por lo general se dice más de la escritura que del lugar– lo denominan algunos. *Una excursión* lo llamaría a esto Mansilla y *Diario* (argentino) le diría Gombrowicz. “Cuando uno es sobrino de Don Juan Manuel de Rosas no lee el *Contrato Social* si se ha de quedar en el país o se va de él si quiere leerlo con provecho”. Le dice el padre y embarca a Lucio, su hijo de 16 años, con un cargamento de yute hacia la India.

Pero si las cartas de Mansilla son una lejana consecuencia de ese viaje a la India, el *Diario* de Witold Gombrowicz, por el contrario, puede ser efecto de encontrarse súbitamente en las Indias. Suponemos que en eso se traspuso nuestro territorio (Buenos Aires, las sierras de Tandil, la Torre de los Ingleses en la Plaza del Retiro) que hasta entonces era quizás una extensión innominada y plana como la pampa, en la que se asentaba la Embajada de Polonia, pequeña fracción inmune de su patria que se desplomaba allá en Danzig.

La embajada, el artefacto (que como la otra alta torre de los ingleses serviría de refugio a la niña preciosa en un poema de García Lorca), desaparece como velamiento familiar, y Gombrowicz que conocía la técnica del folletín empieza a entregar(se) periódicamente confidencias que anhelan –hablen de lo que hablen– ser un tratado sobre la forma, esa regla aurea que por su misma condición brillante destellaría incesantemente en sus apuntes.

Y para ello recurrirá a lo más íntimo de su ser, a su lengua más íntima haciéndola trabajar no en la superficie sino a pérdida. De manera que solo aparezca anudada en la intermitencia de algunos choques que se muestran como juegos de palabras, deslizamientos de sentido, inflexiones, y, más aún, reflexiones sobre la escritura.

Tiempo después de quedarse en Argentina, cuando vuelve el barco que lo había traído, da una explicación de ello, que en realidad se constituye en un magnífico ejemplo sobre la reminiscencia, como construcción *a posteriori*. “No retorné a la lejana Polonia (...) debido a mis intensos estudios comenzados el día anterior del alma sudamericana”.

Es probable que, como en “Cenizas y diamantes”, la invasión alemana significase la súbita desaparición de ese horizonte familiar, organizado entre la patria natal y la actividad doméstica y amable de visitar a un país indiano.

Aun así, la patria de Gombrowicz situada en el lenguaje tiene un subtexto, un significante: *entre* que seguirá diciendo y escribiendo. Por lo menos esto es lo que le dice a Dominique de Roux en *Testamentos*. Entre un horizonte que de distante (cuestión de la geografía) pasó a constituirse en lo extraño (espacio para la topología).

Allí quizás, en ese punto en que Eso emerge, es que un artefacto con lo que implica en sus raíces como ficción y como hecho –y, por lo tanto, como una narrativa– comienza a desplegarse entre los “estudios” comenzados un día antes y el *Diario* escrito unos años después.

Los clásicos prefirieron ser prudentes y hablar entonces no tanto de “Autobiografía” sino preferentemente de “Memorias”, en donde la pluralidad de esta operación insinúa la cualidad de reminiscencia. Cuando se le pidió a Vico que escribiera su autobiografía, lo hizo bajo el título *La vida de Giambatista Vico contada por él mismo*.

Pero si las Memorias permiten el turno de un Funes, queda todavía por señalar otra operación que también quiere ser puntillosa: escribir un Diario. Aunque en ella lo transmitido ponga más el acento, mejor dicho, la rúbrica al pie de lo íntimo, lo que solamente se escribe como si fuera en confesión. Así resultará una suerte de autobiografía candida (porque pretende no saber su condición de tal), ya que además de dirigirse a esos otros *qué dirán*, elige como el Otro al mismo texto que escribe.

Creo que un Diario es también una autobiografía con almanaque y mapa, en donde inevitablemente se despliega el Yo del que va fechando sus acontecimientos íntimos y externos en un movimiento que Lacan rebautizó como éxtimo.

He aquí la paradoja de quien, como Gombrowicz, colocándose en primera persona, trata de destronar lo que yo llamaría, para usar un adjetivo de la Guerra Fría a la que él no fue ajeno: el imperialismo del Yo.

Pero para saber de la recepción de Gombrowicz y de su escritura, nada mejor que interrogar ese *Diario* donde desfilan una cantidad incalculable de personajes como esa ya famosa hilera de escarabajos que, sin piedad, trata de rescatar.

Hablando de animales, es en el encuentro con la vaca en donde aparece una dimensión luminosa de Witoldo, su capacidad para el hallazgo de esa división terminante entre los seres vivos y el sujeto humano exiliado, expatriado por la bendición y condena del lenguaje.

Claro que hay un rescate de sí mismo, no solo por su temprano interés en la genealogía, sino por su decisión de formar parte de una élite mediante el procedimiento de la parodia dicha y escrita, un modo, una versión que lo pone a salvo del espejo del otro recurriendo a deformaciones como las que podían ofrecerse en las ferias del Parque Retiro. Por supuesto que también hay feriantes como el comité de argonautas de la primera traducción del *Ferdydurke*.

El síntoma de exiliado y expatriado singular nunca fue abandonado por Gombrowicz, eso lo hacía retomar un *entre dos*. Entre los diamantes de un pasado conjectural y las cenizas frías de un presente no demasiado amable con quien tampoco podía permitírselo.

Seamos autorreferentes: el psicoanálisis forma parte de la cultura de Buenos Aires y en más o en menos de los hábitos culturales de los centros urbanos de la Argentina. Pero los psicoanalistas poco supieron de ese polaco que alguna vez habló a favor del psicoanálisis y en otros momentos lo criticó.

Para eso ya estaban más a mano las fuerzas morales de José Ingenieros o de Jorge Thenon, o de la antipsiquiatría, tan de avanzada para esta periferia.

En el libro que Rita Gombrowicz compila sobre la experiencia argentina de Witoldo aparece un psicoanalista que solo habla como civil y en la mejor tradición costumbrista de los hábitos presumidos pero naturalizados por el polaco y también por él mismo.

Tiempo después fueron, como alguien dijo, los herederos de Gombrowicz quienes dieron testimonio de su marca, sabiéndolo o no: Lamborghini, Copi, etcétera.

Y si las marcas son profundas, esto lo dice el mismo Gombrowicz en otro mapa de su *Diario* (París/Berlín) en unas líneas que recuerdan *La Balada de la Cárcel de Reading* de

Wilde cuando el autor vuelve sobre sí mismo para hablar de una desolación donde no hay príncipes felices ni fantasmas amables.

En su nuevo *Diario*, G. relata su último entre dos:

Mi pie toca el suelo argentino, 22 de agosto 1939 y, desde entonces, ¿cuántas veces me he preguntado cuántos años durará esto? Y el 19 de marzo de 1963, percibí que el final estaba sucediendo.

Cuchillo de esta revelación, el corte. Me muero de repente. Sí, en ese mismo instante, mi sangre me había dejado. Ya terminado. Ya listo para ir. El vínculo misterioso entre yo y mi propio lugar tenía que ser rebanado.

Quizás este texto pueda dar testimonio de mi propio entre dos: el personaje Gombrowicz y su escritura.

LA ALEGRÍA AJENA ES EL VIAJE DE UNA VIDA

Gustavo Ferreyra

La repercusión en Argentina de la obra de Gombrowicz en Buenos Aires tiene una doble perspectiva. Por un lado, lo que Gombrowicz hizo para insertarse en la escena literaria local (dada su peculiar situación, que conocemos). Por otro lado, cómo fue receptado esto efectivamente.

Primero, veamos el Gombrowicz que llega a la Argentina. Se percibe como el gran impugnador del Espíritu, vale decir del Sujeto, de la Existencia, el reivindicador del cuerpo, de la vida. Plantea una conflagración entre lo superior, el espíritu, y lo inferior, donde lo inferior forma a lo superior. Un nietzscheano en alguna medida que lo reinterpreta, que reivindica sin embargo lo inferior, o aparenta reivindicarlo. Porque él mismo, Gombrowicz, es esencialmente espíritu fascinado por el cuerpo. Es la contradicción ferdydurkiana o la contradicción propia de Gombrowicz. Guerrear contra el espíritu a través del espíritu, con palabras, con Sujeto. En donde Vida y existencia, espíritu y cuerpo, se atraen y se repelen. Según dice, lo inferior forma pero... él es espíritu.

¿Qué significa para ese Gombrowicz estar en Argentina? Significa, creo, estar en el cuerpo, siendo él, como dijimos, esencialmente espíritu. Es decir, en Buenos Aires está en el cuerpo, en lo inferior que fascina. Gombrowicz es un espíritu que busca encarnar, que busca un cuerpo. ¿Qué hace entonces? Rechaza a las cabezas, a los otros espíritus (a las luminarias del campo Intelectual, Grupo Sur, Borges, etcétera), a los que interpreta como espíritus que buscan cuerpos. Va a buscar más bien seguidores que le otorguen ese cuerpo. Ya sea en Buenos Aires, Tandil, Santiago del Estero. Llama la atención que quien ya era el autor de *Ferdydurke* buscara a las intelectualidades locales en lugares de provincia. A los que sistemáticamente menosprecia en tanto sujetos. Todo lo que piensan lo fastidia, no le interesa, en especial esto que se buscaba tanto en la época: la identidad nacional, ser para luego hacer, cuando él coincide con Borges en que ya, a priori, se es argentino y luego no queda más que hacer, es decir, escribir por ejemplo. Él, Gombrowicz, los quiere en tanto *corpus* de sí mismo. Un espíritu en busca de cuerpo.

Es paradigmática su estadía en Santiago del Estero. Está con intelectuales en un bar, por ejemplo, pero en realidad se desvive por una pareja de jóvenes de una mesa cercana. Y en particular es paradigmática la conferencia que brinda sobre “Problemática Contemporánea” (título difuso si los hay), donde recurre a Hüsserl. A Heisenberg. Él

mismo proclama: VA A SACARLOS DEL CUERPO, forzarlos al espíritu. Dice de un chango: "Cantidad despreciable, no tiene ninguna importancia", aunque después se va detrás de él porque lo no importante derrota a lo importante, lo inferior forma lo superior. Pero él es el Espíritu. Observa unas manos durante el transcurso de esa conferencia y dice: siendo carnales estaban al servicio del espíritu. Él, dice, es el Sujeto que luchaba por sí mismo. El Profeta. Tenemos, entonces, claramente un escritor profeta. Semejante en este aspecto a Nietzsche. Aferraos al cuerpo, decía Nietzsche. Y Gombrowicz podría suscribir absolutamente esto, pero ambos como sujetos que volaban por decirlo de alguna manera y que debían entonces aferrarse al cuerpo.

Fíjense la carta que escribe a los ferdydurkeanos polacos en los años 40:

Yo soy asno vapuleado y, por si fuera poco, un cobarde. Y, que Dios me perdone, un niño. Pero hay en mí un orgullo infernal y, arrebatado de ese orgullo, me lanzaré contra los más duros obstáculos.

No desesperéis pues. Reconfortaos con la idea de que pronto, la nave *Ferdydurke* pondrá proa a las costas españolas (veintiséis personas se afanan en la traducción de ese santo e inmaculado libro) y partirá después a la conquista de las riberas francesa e inglesa, tirando con todas sus piezas a los boquiabiertos indígenas. Combates orgullosos y atroces, luchas espantosas. Tendré que someter de nuevo mi espalda, duramente castigada, a la fustigación pública y de nuevo será dicho que soy un loco ridículo y que vosotros, ferdydurkistas, creéis en un falso profeta. Pero, antes o después, derrumbará los muros resquebrajados de la vieja Jericó el sonido triunfal de trompetas auténticamente vivas. Porque (y con ello os revelo un secreto) el ferdydurkismo no es más que la voluntad de creación. Y ferdydurkista es todo aquél que exige que el arte sea. Cread. No desesperéis pues.

Tomemos el final de un párrafo del Nietzsche de *La Gaya Ciencia*:

¡El hombre necesita creer de vez en cuando que sabe por qué vive, su especie no puede prosperar sin una periódica confianza en la vida, sin fe en la razón inmanente de la vida!

Y siempre de nuevo la especie humana decretará de tiempo en tiempo: "¡Existe algo de lo cual uno no debe reírse!" Y el más precavido de los filántropos agregará: "¡Y no solamente la risa y la gaya ciencia, sino también lo trágico, con toda su sublime sinrazón, figura entre los medios y requisitos de la conservación de la especie!"

¡Por lo tanto! ¡Por lo tanto! ¡Por lo tanto! ¿Me entendéis, hermanos? ¿Entendéis esta nueva ley de flujo y reflujo? ¡También nosotros tendremos nuestra hora!

Juntemos los dos finales. No desesperéis, tendremos nuestra hora. Profetas póstumos, ambos, que confían en los siglos, en la posteridad. ¿Y de qué es profeta Gombrowicz? Lo resumimos en poco espacio. No se puede ser yo mismo (el tema de *Ferdydurke*, formado desde el exterior). Por lo tanto se enfrenta a los existencialistas. Y por otro lado no se

puede salir de sí mismo. Lo que lo enfrenta a los estructuralistas ya que para Gombrowicz no se debe dejar al hombre concreto. El hombre no debe servir a lo externo a él, al objeto, como planteaban los estructuralistas (a los que acusa de académicos "sanos", donde la salud es reprochable). Creo que la enfermedad juega un papel importante en la fe gombrowicziana, lo mismo que en Nietzsche. Termina diciendo que el dolor es lo que no permite que el hombre salga de sí mismo (un dolor de muelas demuele todo el estructuralismo, comenta Gombrowicz).

En consecuencia, va formando, como profeta, su cuerpo o sus mólicos cuerpos de seguidores. Espíritu fatigoso que encarna en grupos más o menos despreciables. Logra en Argentina tener grupos de seguidores que lo toman en verdad como profeta. Hasta que el espíritu lo reclama: Europa lo llama. Y abandona Argentina, vale decir, el cuerpo. Cuando se va en el barco escribe en el diario que quiere querer a la Argentina. No sabe bien si en realidad la quiere. Más bien se impone el deber de la pasión, de querer al cuerpo (al que vivió atado, fascinado durante veinticuatro años) pero no siendo él cuerpo, queriendo poseer ese cuerpo, como se quiere poseer la juventud. Su recepción estuvo marcada por esta impronta de Gombrowicz al profetismo, a la búsqueda del cuerpo en donde encarnar.

Por otro lado, su recepción entre los grupos intelectuales locales se vio dificultada por lo que supone la valoración de una obra cuando no se tiene un prestigio aquilatado y los jueces no están muy seguros de sí mismos. ¿Qué es valioso artísticamente? Tomemos como ejemplo al mismo Gombrowicz, cuando arremete contra la poesía: afirma que nadie gusta en realidad de la poesía y que esta se sostiene porque supone un gran prestigio que se impone y por lo tanto se dice que sí, que se gusta de la poesía, es decir, que se simula. Semeja la poesía a un plato de azúcar, algo excesivo, que podría gustar si se agrega un poco a algo, un café con leche. Pero nadie se come un plato de azúcar, afirma. Pero extendamos esto a la prosa. ¿Cuántos leen el texto y cuantos leen a Borges a Coetzee o, por el contrario, a Rubén González, oriundo de Tapalqué? Quiero decir, Gombrowicz no tuvo un gran prestigio internacional hasta los años 60 y el medio local se sentía muy inseguro de sí mismo como para ser juez (no muy distinto pasó con Borges).

Hasta los 60, la actitud de los intelectuales locales era: ¿Es tan bueno? No sabemos. ¿Hay que leerlo? No sabemos. Luego de los 60 se van esfumando las dudas (Europa lo consagra) y se convierte en un polaco al cual tironeamos para que sea argentino. O sea, llega el éxito, la expansión de los ferdydurkianos. Se crean las condiciones para que el sufrido, el desesperado Gombrowicz llegue, como él decía, a la alegría ajena desde la propia tristeza. En un hombre como Gombrowicz, me parece, llegar a la alegría ajena es

el viaje de una vida. Pero no llegó, creo. No llegó porque se murió muy pronto, en el 69. Pero fundamentalmente no llegó, supongo, porque no hay ninguna alegría ajena a la cual llegar.

¿DE QUÉ HABLÓ WITOLD GOMBROWICZ EN EL TEATRO DEL PUEBLO?

Jerzy Jarzębski

Traducción: Pau Freixa Terradas

El 28 de agosto de 1940 Gombrowicz, invitado por su director Leónidas Barletta, pronuncia en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires la conferencia titulada “Experiencias y problemas de la Europa menos conocida”. La charla viene precedida por una entrevista concedida por el escritor al periódico de la emigración polaca en Argentina *Kurier Polski* (Gombrowicz, 1996: 299-302) que contiene, no obstante, una muy modesta descripción de la problemática que el autor pretende abordar. Sin embargo, el momento en el que iba a tener lugar la conferencia (dos meses después de la rendición de Francia y la entrada de los ejércitos de Hitler en París), es tan importante que este mensaje del escritor dirigido a los argentinos inevitablemente adquiere una especial relevancia. Más aún si tenemos en cuenta que –como sabemos– la charla provocó un gran escándalo entre los polacos de la Argentina y condenó a Gombrowicz a largos años de ostracismo en el seno de la emigración polaca.⁴

Pero entonces, ¿de qué les habló Gombrowicz a los argentinos? Echemos un vistazo a la entrevista:

Decidí (...) hablarles de lo que recientemente se ha engendrado y ha ido fermentando en la psique polaca y en general en la psique de las naciones de Europa del Este, que se encuentran entre el bolchevismo y el nazismo. Me propuse hablar con franqueza, ya que, aparte del deber elemental de equidad, esta audiencia está muy bien informada, de modo que cualquier embellecimiento artificial de la realidad no hubiera podido inspirar otra cosa que un sinsabor. Antes que nada me gustaría destacar que nuestra cultura más reciente es un fenómeno positivo, dinámico, que dirige sus pasos hacia nuevas formas políticas y que precisamente estas dificultades son un factor muy fructífero. No es la primera charla que doy aquí sobre temas polacos en el medio artístico y me he convencido de que el punto que más desacredita a Polonia a los ojos de los argentinos es la convicción de que somos una nación anacrónica, atrasada, que vive del pasado y carente de originalidad. Me parece que a la audiencia del Teatro del Pueblo se le debe presentar ante todo un problema específico, pero desde el punto de vista de la cultura polaca. He elegido como tema las transformaciones y fermentos de nuestra psique bajo la influencia de la llamada regresión cultural de los últimos tiempos, desarrollándose a gran velocidad por la cercanía de la guerra. Son estas cuestiones muy difíciles de asir, porque

⁴ La relación más amplia de las circunstancias en torno a la charla y sus consecuencias la encontramos en el capítulo titulado “Antypolska robota, czyli odczyt w Teatro del Pueblo” (“Un trabajo antipolaco, o la charla en el Teatro del Pueblo”) del libro de Klementyna Suchanow (2005: 31-46).

hasta la fecha no han encontrado expresión en el arte y la literatura oficiales, aunque descubren, tengo la impresión, inmensas perspectivas para el futuro. No comparto la opinión de esos pesimistas que dicen que en Polonia recientemente “no ha pasado nada”, por el contrario, creo que los polacos probablemente nunca experimentaron un período tan fértil, tan esencialmente revulsivo para la esencia misma del hombre, como últimamente. Solo alguien muy superficial que mida la vida espiritual de un país por la cantidad de libros producidos, de conciertos interpretados o, en definitiva, por el llamado “nivel”, puede no apreciar estos choques inauditos, experiencias, aventuras, que hemos pasado en las últimas dos décadas. (Gombrowicz, 1996: 300-301)

¿“Choques inauditos, experiencias, aventuras”? Por supuesto los veinte años de entreguerras no fueron para los polacos un tiempo para lamerse tranquilamente las heridas tras el final de la Primera Guerra Mundial. Inmediatamente después de la rendición de Alemania y la desintegración de Austria-Hungría, Polonia tuvo que defender su independencia recién recuperada en una guerra contra la Rusia soviética. Gombrowicz, que contaba entonces con dieciséis años, sintió en su propia piel la dura presión de la opinión pública, que exigía incluso a los menores como él involucrarse en la lucha, hasta el punto de unirse al ejército con una partida de nacimiento falsa. Por su lado, el futuro escritor sentía a la perfección que la aventura bélica no era para él, por lo que tampoco intentó alistarse al ejército, pero esta leva de alguna forma la vivió psíquicamente. En el volumen de cuentos con el que el autor debutó encontramos una obra muy importante titulada “Krótki pamiętnik Jakuba Czarnieckiego” (“Las breves memorias de Jakub Czarnecki”) (Gombrowicz, 1933), en el que se narra el destino de un chico, hijo de un aristócrata polaco venido a menos y de la hija de un rico banquero judío, que tiene problemas esenciales para definir su propia identidad y, por consiguiente, con la aceptación y comprensión del así llamado “lenguaje del misterio”, es decir, el conjunto de mitos irracionales y valoraciones producidas por una nación en particular o incluso por grupos sociales destinadas a identificar a individuos y asociarlos a estas comunidades. Así, el protagonista, portador de un nombre significativo (Jakub: nombre judío; Czarnecki: apellido del caballeresco *hetman* polaco, héroe de la guerra contra Suecia del siglo XVII),⁵ siente que nació como un hombre sin atributos, sin los rasgos definidos y las cualidades para quien cada identificación es como una pieza de guardarropía que no le va bien puesta encima por casualidad.

Por lo tanto Gombrowicz, que desde el comienzo del período de entreguerras vive en conflicto con el patriotismo tradicional polaco, les hablará a los argentinos acerca de lo

⁵ En la edición de posguerra del tomo, Gombrowicz cambió el título del cuento que pasó a llamarse “Pamiętnik Stefana Czarnieckiego” (“El diario de Stefan Czarniecki”) (en Gombrowicz, 1986), para que se identificara al protagonista en nombre y apellido con el *hetman*.

que en Polonia considera moderno, aunque peligroso, porque de alguna forma está cerca de las premisas de la educación social de los regímenes totalitarios, los cuales, por otra parte, empujaron deliberadamente a Polonia y a los polacos al anacronismo, subrayando su atraso (la propaganda soviética definía a los polacos como “señores” cargados de supersticiones feudales, que la revolución tarde o temprano iba a aniquilar; la nazi se burlaba de la *Polnische Wirtschaft /Desgobierno polaco/*, otorgando a los polacos en el futuro como máximo el papel de trabajadores no calificados en el nuevo imperio hitleriano). En Polonia se creía más bien en los valores asociados al sostén de las tradiciones patrióticas y católicas, lo que a Gombrowicz no gustaba demasiado. Su descripción de la conferencia puede dar fe de que –rechazando diversas versiones del anacronismo atribuido a los polacos– buscaba algo que pudiera introducirles en el seno de lo que en aquel momento era moderno. Y lo encontró, aunque el patrón se mostró de inmediato como algo extremadamente peligroso. Estamos en el año 1938: tras el éxito de *Ferdydurke*, Gombrowicz visita brevemente Italia. De camino a Venecia conoce a varios jóvenes aviadores italianos, partidarios de Mussolini. Quedan en la Piazza San Marco, empiezan a hablar de política, Gombrowicz pregunta: –¿Y si el *Duce* os ordenara bombardear todo esto? (con un ademán señala las maravillas de la arquitectura veneciana). –Entonces –responde el mayor de ellos– ¡no quedaría piedra sobre piedra!⁶ Esta conversación es significativa porque muestra un nuevo modelo de hombre, criado por uno de los sistemas totalitarios en boga en la Europa de aquel entonces. Un hombre capaz de cualquier crimen y *barbarie* en nombre de la obediencia al Líder y a la “verdad colectiva”. Muchos años después de la Segunda Guerra Mundial, en Berlín Oeste, Gombrowicz dirá que los alemanes que asesinaban sin piedad a “enemigos” y a “infrahumanos” no eran en absoluto monstruos: el crimen fue un producto de la colectividad, no de los individuos.⁷

Año 1947: Gombrowicz escribe un prólogo para la edición argentina de *Ferdydurke*. Allí dice:

El héroe de *Ferdydurke*, infantilizado primeramente por el temible Pimko, se ve arrastrado en el proceso de mutua inmadurización que constituye el gran goce secreto de la humanidad, su diversión más dulce y su dolor más terrible. ¿A qué tipo de psicología nos lleva este proceso? Los personajes de *Ferdydurke* no tienen ideales ni dioses, sino “mitos inmaduros” que

⁶ Gombrowicz describe su viaje a Italia y su encuentro con los aviadores en sus *Recuerdos de Polonia* (1984: 218). En mi trabajo “Odejście człowieka ferdydurkicznego” (“La partida del hombre ferdydurkista”) (Jarzębski, 2013: 117-125) le dedico más espacio a los cambios en la percepción del hombre que experimenta Gombrowicz al final de los años 30.

⁷ Stefan Chwin (2012) le dedica al problema de la culpa de los alemanes según Gombrowicz un ensayo esencial.

podríamos definir como un ideal adaptado al nivel de la auténtica realidad íntima del hombre (mito del peón, de la colegiala, de la tía, etcétera). Ellos no hacen lo que quieren ni tampoco sienten según su propia naturaleza, sino que la mayoría de sus sentimientos y actos les es impuesta desde el exterior. Se empujan mutuamente hacia actitudes, situaciones, sentimientos o pensamientos ajenos a su voluntad y solo después se adaptan psíquicamente a lo que se les ha ocurrido cometer buscando *ex post* una justificación y explicación... siempre amenazados por el absurdo y la anarquía. Sus dos rasgos característicos más destacados son los siguientes: primero, el aparato de las formas maduras de la cultura no es para ellos nada más que un pretexto para entrar en contacto entre sí –y para gozar y excitarse recíprocamente– y para armonizarse en sus dolorosos, inmaduros juegos. Lo importante para ellos es bailar; qué baile bailan, no les importa. Segundo: ellos sin cesar producen la forma, pero nunca la logran. No tienen creencias, ideales, convicciones, aptitudes, sentimientos, sino se los fabrican según sus necesidades y las necesidades de la situación. A cada momento se fabrican entre sí sus personalidades –uno crea al otro. (...) Parecidos a alguien, que temiese su propia desnudez, echamos mano a cualquier vestimenta a nuestro alcance, aun la más grotesca, y así se crea ese mundo hecho de indolencia, insuficiencia, no-seriedad e irresponsabilidad, mundo de la subcultura, de las formas caducas, malogradas, desviadas e impuras, donde se desarrolla nuestra vida íntima. (Gombrowicz, 1947: 9-10)

Fijémonos: la conciencia de Gombrowicz en el año 1947 se diferencia ya claramente de su conciencia del año 1937, cuando apareció la primera edición polaca de *Ferdydurke*. Después de la guerra, el escritor se centra no tanto en la lucha contra la forma y en el gesto inútil, repetido en múltiples ocasiones, de desenmascarar, como en el hecho de que el mundo contemporáneo se convierte cada vez en mayor grado en producto de las masas sociales que adolecen de una inmadurez crónica, a consecuencia de lo cual crean formas monstruosas. Estas formas se convierten precisamente en nuestra casa y al mismo tiempo en objeto de manipulación. No se pueden rechazar con un gesto soberano, ya que son precisamente estos los materiales con los que se construye nuestra identidad. La nota sobre los trajes grotescos en los que estamos atrapados representa una introducción a las complejas imágenes de la locura del sistema que aparecen apenas veinte años después en “Opereta”. Por otro lado, no hay nada de qué asombrarse: “Opereta” se escribió a lo largo de más de una década, fue transformándose y madurando, y en los primeros bocetos de los años cincuenta no era tanto –como en la versión definitiva– una obra sobre la locura de la historia, como una historia sobre el envejecimiento de las personas y sobre la peculiar relación que se establece entre viejos y jóvenes. Los primeros quieren poseer eróticamente a los jóvenes y al mismo tiempo dirigirlas, en cambio, los segundos curiosamente aceptan esta situación de subordinación y explotación, ya que sin ella no tienen una identidad distintiva. Albertynka y Albert de “Opereta I”, quienes han sucumbido a los “viejos”, mantienen

cierto lejano parecido con los aviadores italianos listos para bombardear en nombre de Mussolini y de su propia juventud, inocentemente criminal. No es de extrañar, por tanto, que en el trasfondo de este drama comience a pudrirse y a derrumbarse el viejo mundo, cuya culminación tendrá lugar de una vez por todas tan solo en la versión definitiva de la pieza.⁸

En la horquilla que va de sus experiencias con la juventud de los años treinta a las reflexiones de antes de su muerte en los años sesenta sobre la vejez y el colapso del viejo mundo donde el escritor creció, la obra de Gombrowicz resulta sorprendentemente homogénea, entregada a la cuestión de la crisis de la cultura europea que nace de la peculiar alienación que tuvo lugar entre los audaces proyectos de convertir en cenizas las estructuras del *ancien régime* de antes de la Primera Guerra Mundial y los medios sociales que los reformadores y los alborotadores lanzaron con el objetivo de hacer realidad sus ideas. Un papel destacado en todo esto lo desempeñó la juventud fanática educada en las organizaciones que operaban bajo regímenes totalitarios. Gombrowicz describe algo similar en el capítulo sobre el zapatero Pietrasiński y su seguidor Piekosiński suprimido finalmente de la primera redacción de *Ferdydurke*.⁹ Pero los efectos de ese auténtico “embrutecimiento” creciente en los años treinta sobre los que Gombrowicz escribe en *Recuerdos de Polonia* (Gombrowicz, 1984: 168), también son visibles en Polonia, otorgándole rasgos paradójicamente modernos, aunque bastante –en el contexto de la guerra que se avecinaba– aterradores, ya que anuncian una inevitable hecatombe. Luchando contra la imagen lanzada principalmente por los alemanes de los polacos como anacrónicos e impredecibles, atacando tanques con lanzas medievales, Gombrowicz les quería modernizar a los ojos de los argentinos, pero sin hacer referencia al modelo de la nueva y pragmática civilización americana, tan popular en la Polonia de entreguerras.¹⁰ Su héroe prototípico era un joven ingeniero, presente también en muchas películas polacas de entreguerras. En Gombrowicz los ingenieros (el Juventón de *Ferdydurke*, el Ludwik de *Cosmos*) se muestran –debido a sus limitaciones mentales– ridículos e impotentes ante el desafío de los oscuros misterios del espíritu humano y los acontecimientos del *theatrum social*, que los superan.

⁸ Comparar con mi texto sobre la primera versión de “Opereta”, reconstruida a través de los manuscritos (Jarzębski, 1996a y 1996b).

⁹ Impreso en la revista de entreguerras *Skamander*, el fragmento sobre Pietrasiński y Piekosiński se puede leer en la edición crítica de *Ferdydurke* de Włodzimierz Bolecki (Gombrowicz, 2007: 283-287).

¹⁰ Krystyna Iłłakowicz-Lipińska (2014) escribió recientemente sobre la popularidad del modelo americano de mujer en el período de entreguerras. Los estereotipos americanos gozaban de popularidad también entre los hombres, de lo que es testimonio, entre otros, el tomo de “nouvelles Dzień jak noc” (“El día como la noche”) al que Gombrowicz dedicó uno de sus primeros folletines literarios (1935: 142-144).

Gombrowicz define la modernidad de la juventud polaca (y europea) de una forma paradójica, a través del concepto de regresión, “embrutecimiento”. Esto le resulta necesario para explicar la inaudible irracionalidad de la guerra y la carnicería omnipresente, que antes puede explicarse por ciertos rasgos atávicos de la naturaleza humana que por un intelecto educado según los ideales de la modernidad. Por esta razón, el error de esta civilización parece residir no tanto en ciertas aberraciones de la política o la ideología como en la creación de determinadas formas extremadamente peligrosas de relaciones interpersonales y las dependencias que dan vía libre a una acción libre de todo sentido de responsabilidad personal de los individuos por sus propios actos, su disolución en una particular (no)responsabilidad colectiva que está dispuesta a aceptar cualquier crimen en el culto casi religioso a unos “líderes” a quienes se otorga el derecho a decidir –sin el control de ninguna instancia– sobre la forma del mundo entero.¹¹

De la entrevista citada más arriba que anunciaba la conferencia de Gombrowicz no se desprende que el tema de la guerra ocupase en el texto leído en el Teatro del Pueblo un lugar particularmente destacado. Tal vez el autor consideró que en aquel momento dado este tema estaba demasiado manoseado. Sin embargo, todo lo que escribió más tarde lleva la huella de la reflexión sobre la guerra y las nuevas formas de poder y de organización social; además, la guerra y la ocupación juegan un papel importante en “El casamiento” y *Pornografía*, y también –de distinta forma– en “Opereta”. Así que puede suponerse que también la conferencia estaba de alguna manera imbuida de esta problemática. Da fe de ello el hecho de que Gombrowicz tuviese previsto hablar de las transformaciones espirituales de los jóvenes y la revolución de las costumbres. El hecho de que justo después de su llegada a Buenos Aires diera una charla sobre cuestiones de costumbres y sobre el “amor a la europea” a un grupo de colegialas argentinas, colegas de Chinchina Capdevila, y que después escribiera un ciclo de artículos en la revista *Viva cien años* comparando las costumbres eróticas de Europa y de América del Sur, demuestran la importancia que el autor otorgaba a estos temas.¹²

¹¹ He aquí una cita del *Diario 1957-1961* que describe bien esta cuestión: “Hitler fingía ser más valiente de lo que era para forzar a los demás a unirse a ese juego, pero el juego provocó una realidad y creó hechos. Las masas, evidentemente, no captaron esta mistificación, juzgaron a Hitler por sus actos, y es así como una nación de muchos millones de habitantes retrocede atemorizada ante la aplastante voluntad del jefe. El jefe se vuelve grande. Es una grandeza extraña. Es un agigantamiento de unas proporciones increíbles, algo infinitamente asombroso, donde la palabra, el acto, la sonrisa, la cólera, sobrepasan el alcance normal del hombre, retumban como un trueno...” (Gombrowicz, 2005: 425).

¹² Gombrowicz recuerda esta charla en el *Diario 1953-1956*. También allí deja constancia de la conferencia que pronunció en casa de Antonio Berni, que constituía sin duda alguna una introducción a la lectura ofrecida en el Teatro del Pueblo: “¿De qué hablé? De la regresión de Europa y de cómo y por qué Europa sintió el deseo de salvajismo, y de cómo esta inclinación

Ya se sabe que el erotismo está estrechamente vinculado a la política y las cuestiones de poder, que la estructura de la familia, que constituye siempre un intento de templar e institucionalizar el erotismo, tiene por otro lado mucho en común con la estructura y el orden de toda la sociedad. Por eso, la temática de las sucesivas obras que Gombrowicz escribió después de la guerra oscilará siempre entre los temas del erotismo y el drama familiar. Será así en “El casamiento”, *Trans-Atlántico*, *Pornografía*, *Cosmos*, “Historia” y “Opereta”. Pero otro motor de la acción igual de importante será en estas obras un particular “embrutecimiento” de la juventud, su sometimiento a un control externo, los misterios relacionados con la ejecución de proyectos drásticos que han llegado a concretarse de una forma no del todo clara: “entre la gente”. De esta manera –inspirado por Enrique–, el Pepe de “El casamiento” se suicida; así mismo la fábula *Trans-Atlántico* casi termina de forma sangrienta; cosa que sí sucede en *Pornografía*; así en *Cosmos* muere Ludwik y solo una lluvia torrencial salva de la muerte a Lena; por contra “Historia” y “Opereta” se cierran con un cataclismo: la Historia en sí misma. Cada una de estas fábulas produce un punto álgido sangriento de manera excéntrica, de acuerdo con una lógica que no es la tradicional: la lógica de un mundo que se ha deshecho de las normas vigentes hasta entonces. En “El casamiento” se llegan a ejecutar estas reglas a través de la evolución del poder que imita los procesos que han tenido lugar en la historia política del siglo XX; en *Trans-Atlántico* es la lucha de la *Filiatria* contra la Patria la que conduce al doble crimen, una lucha que, por lo general, se refiere a la sustitución de los valores tradicionales por la fascinación erótica por la juventud. En *Pornografía* y en *Cosmos* el acontecimiento clave es el colapso de la iglesia tradicional y la sustitución del culto a Dios por la fascinación del hombre por otro hombre. De ahí sale la escena entre Fryderyk y la moribunda Amelia y los acontecimientos posteriores, de ahí también la “misa negra” de León. “Historia” y “Opereta” se liberan de una forma similar del orden tradicional de poder y erotismo, y en su lugar nace un nuevo sistema de dependencias interpersonales. Todas estas obras pueden interpretarse según el omnipresente fenómeno de las transformaciones, pero no disponemos del tiempo suficiente para tratar estos temas en el estrecho marco de esta ponencia. Una cosa parece clara: todas las drásticas transformaciones de la realidad social fueron anunciadas en textos escritos en los años cuarenta y puede suponerse que nacieron de ideas contenidas ya en la conferencia del Teatro del Pueblo.

Imaginemos una vez más a aquel Gombrowicz en el Buenos Aires del tiempo de la conflagración recién iniciada. A él le parece que algo ha entendido de los graves

enfermitza del espíritu europeo puede aprovecharse para la revisión de una cultura demasiado alejada de sus propias bases” (2005: 194).

acontecimientos que se suceden, que quizás él –un *outsider* del otro lado del Atlántico, prácticamente desconocido para todos– puede decir algo importante acerca de la plaga que asola las mentes de los europeos a la gente del Nuevo Mundo. Habla pues de la experiencia polaca, pero trata esta experiencia como algo universal e intenta, consecuentemente, librarse de una perspectiva puramente nacional y referirse a las transformaciones de la naturaleza humana que anuncian la guerra y una nueva evolución de las sociedades. Pero la sala está llena de compatriotas... y de sus feroces enemigos pertenecientes a las minorías nacionales maltratadas por las autoridades polacas en el período de entreguerras. Nadie entiende nada de la conferencia (“¿La juventud se desenfrena? ¿Y dónde están los éxitos de la educación de entreguerras!”),¹³ los ponentes en cambio quieren encontrar en la charla antes que nada un pretexto para declarar sus verdades y pretensiones particulares que precisamente la Historia acaba de fulminar.¹⁴ Pero ¿quién hubiera podido comprender algo de todo aquello!? En la sala del Teatro del Pueblo siguen peleándose el Barón, Pyckal y Ciumkala, y con altivez en nombre de la Nación dictan sentencia el ofendido señor cónsul y su séquito. Este alboroto ahogó eficazmente la reflexión que Gombrowicz quería transmitirnos a todos nosotros. Da la impresión de que casi todo lo que escribió más tarde está de alguna forma relacionado con ello. Pero cómo fue en realidad, probablemente ya no lo sabremos nunca.

Bibliografía

- Chwin, Stefan (2012). “Gombrowicz i Niemcy” (“Gombrowicz y los alemanes”), en *Witold Gombrowicz nasz współczesny*. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w stulecie urodzin pisarza. Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 22-27 marca 2004. Kraków: Ed. J. Jarzębskiego, Universitas. Págs. 100-115.
- Gombrowicz, Witold (1933). “Krótki pamiętnik Jakuba Czarnieckiego” (“Las breves memorias de Jakub Czarnecki”), en *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. Warszawa: Wyd. Rój.
- (1935). “O zakres i granice powieści popularnej” (“Sobre el alcance y los límites de

¹³ Gombrowicz comentó los malentendidos en torno a la charla en el *Diario 1957-1961* (2005: 488). Stanisław Pyzik, presidente de la Unión de los polacos en Argentina, le reprochaba a Gombrowicz no haber reflejado en su conferencia los éxitos de la educación polaca.

¹⁴ La política polaca en los confines orientales dejó de ser un problema cuando el Ejército Rojo –como se ha demostrado, de forma duradera– arrebató estas tierras a Polonia. Por lo demás, a consecuencia del Holocausto cambia drásticamente la situación de los judíos en Polonia y la forma de las relaciones judeo-polacas.

- la novela popular”), en *Kurier Poranny* № 43. Pág. 6.
- (1947). *Ferdydurke*. Buenos Aires: Argos.
- (1984). *Recuerdos de Polonia*. Barcelona: Versal.
- (1986). *Bakakai*. Barcelona: Tusquets.
- (1995). “Proza. Reportaże. Krytyka 1933-1939” (“Prosa. Reportajes. Crítica 1933-1939”), en *Dzieła (Obras)*, tomo XII, *Varia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- (1996). “Witold Gombrowicz o swoim odczycie w Teatrze del Pueblo” (“Witold Gombrowicz sobre su conferencia en el Teatro del Pueblo”), en *Kurier Polski* № 23 VIII 1940. Pág. 5. Reproducido en “Publicystyka, wywiady, teksty różne 1939-1963” (“Periodismo, entrevistas, otros textos”), *Dzieła*, tomo XIII: *Varia (Obras)*, tomo XIII, *Varia*. Kraków: Wyd. Literackie. Págs. 299-302.
- (2005). *Diario (1953-1969)*. Barcelona: Seix Barral.
- (2007). *Pisma zebrane (Textos completos)*, tomo 2. Edición crítica de Włodzimierz Bolecki. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jarzębski, Jerzy (1996a). “Operetka jako garderoba duszy” (“Opereta como guardarropía del alma”), en *Odra* № 9. Págs. 58-66.
- (1996b). “Rozmowa z Jerzym Jarzębskim o odnalezieniu pierwszej wersji *Operetki* Witolda Gombrowicza” (“Conversamos con Jerzy Jarzębski sobre el descubrimiento de la primera versión de *Opereta* de Witold Gombrowicz”), en *Zbigniew Dominiak, Tygiel Kultury* № 2. Págs. 62-66.
- (2013). “Odejście człowieka ferdydurkicznego” (“La partida del hombre ferdydurkista”), en *Przestrzenie Teorii* № 20. Págs. 117-125.
- Iłłakowicz-Lipińska, Krystyna (2014). *Miss America Goes Shopping: Perceptions of American Women in Poland in the 1920s and the 1930s*, en Fifth World Congress on Polish Studies, Warszawa, 20-23/7/14.
- Suchanow, Klementyna (2005). *Argentyńskie przygody Gombrowicza / Las aventuras argentinas de Gombrowicz*. Kraków: Wyd. Literackie.

GOMBROWICZ, ESCRITOR DE LA DIALÉCTICA

Guillermo Martínez

Quiero empezar mi exposición con una cita típicamente modesta de Gombrowicz (y ya en sí misma un buen ejemplo de la dialéctica de la cantidad y la calidad):

Finalmente tengo que formular (pues veo que nadie lo hará en mi lugar) el problema fundamental de nuestro tiempo, aquel que domina por entero toda la episteme occidental. No es el problema de la Historia, ni el de la Existencia, ni el de la Praxis, o de la Estructura, o del Cogito, o del Siquismo, ni ninguno de los otros problemas que han ocupado el campo de nuestra visión. El problema capital es: **CUANTA MÁS INTELIGENCIA, MÁS ESTUPIDEZ.** (Gombrowicz, 2011: 815)

No se trata solamente de una humorada; Gombrowicz argumenta con agudeza que esto es así, porque “no hay un lenguaje para expresar su ignorancia”, y por lo tanto “deben expresar siempre y exclusivamente su conocimiento, su ‘dominio de la materia’”. Y todavía agrega:

Cuando se sientan en el estrado y toman la palabra, la suerte está echada: tienen que saber, no pueden no saber o saber más o menos, no pueden indicar, ni siquiera con un gesto, con un guiño, que su conocimiento está lleno de lagunas y es muy aproximado...

Desde el campo de todas las discusiones que absorben la *episteme* occidental, no llegará una sola voz que empiece por “no sé exactamente..., no conozco..., no lo he leído a fondo..., quién pudiera recordarlo todo...,” no hay tiempo para leer..., sé algo pero no muy bien...” Y sin embargo, ¡habría que comenzar por ahí! (817)

De manera que sentado ocasionalmente en este estrado me apuro a declarar:

No sé exactamente

No lo he leído a fondo

Sé algo pero no muy bien

O, más precisamente: aquí hay algo de lo que encontré (mucho más de lo que hubiera imaginado) al recorrer la obra de Gombrowicz con esta clave dialéctica.

Introducción. La dialéctica/muchas dialécticas

¿A qué me refiero exactamente al hablar de dialéctica? Después de todo, como muestra

Fredric Jameson en el primer capítulo de su libro *Valencias de la dialéctica*, no hay “una” dialéctica sino varias, entre ellas:

- La dialéctica como forma o método de pensamiento (ya presente en Aristóteles y la filosofía antigua).
- La dialéctica como sistema filosófico (materialismo dialéctico), con sus leyes (Marx-Engels).
- La ley de la transformación de la cantidad en calidad y viceversa.
- La ley de la interpenetración de los opuestos.
- La ley de la negación de la negación.
- La dialéctica como movimiento de los conceptos (Hegel-Adorno).

Según Adorno (en *Introducción a la dialéctica*): “Un método que se refiere a la manera del pensar, pero se diferencia al mismo tiempo de otros métodos en la medida en que intenta una y otra vez no quedar detenido” (Adorno, 2013: 34). Y también, en su tentativa de una definición:

Un pensar que no se conforma con el orden conceptual, sino que lleva a cabo el arte de corregir el orden conceptual a través del ser de los objetos. Por un lado debería tratarse de un procedimiento del pensar, que puede aprenderse, pero por el otro *de algo que ocurre en la cosa misma*. (34-35)

En vez de intentar una definición que tome en cuenta y abarque estas variantes, prefiero dar los rasgos principales con que aparece el pensamiento de tipo dialéctico en la obra y en la argumentación de Gombrowicz:

- La consideración (en su tensión) de pares de opuestos (dialéctica de las oposiciones).
- El movimiento y transformación de un término en su opuesto (lo no importante en importante, lo accidental en necesario, la huida en acometida, la muerte natural en crimen).
- La contradicción que aparece y se manifiesta bajo examen detenido: el ser inestable de todas las cosas.
- La contradicción en uno mismo: el *espíritu de contradicción*.
- La transformación de cantidad en calidad, pero también la degradación de la calidad por la cantidad.
- El principio de contradicción interna del pensamiento y las cosas.
- La nostalgia de totalidad en la búsqueda de lo que suprime cada afirmación y que aportan o restituyen los opuestos dialécticos.

El resto de mi exposición, a partir de aquí, es un recorrido por la obra de Gombrowicz a través de una colección de citas donde aparecen distintas inflexiones de este pensamiento dialéctico. Creo que la cantidad de ejemplos que pude encontrar (y que de ningún modo es una lista exhaustiva) prueba que la dialéctica no es un rasgo meramente accidental o esporádico en el pensamiento de Gombrowicz, sino un elemento constitutivo, insoslayable, tanto en la articulación de sus reflexiones, como en sus procedimientos narrativos. Para mostrar hasta qué punto esto es así, dividí las citas en las siguientes secciones:

- La dialéctica en su pensamiento filosófico.
- La dialéctica en su concepción literaria.
- La dialéctica en su obra.
- Su variante personal de la dialéctica de la cantidad y la calidad.
- La dialéctica en su crítica literaria.
- La dialéctica en su sensibilidad.

La dialéctica en el pensamiento de Gombrowicz

La dialéctica como pensamiento de época

La idea no era seguramente nada que pudiera asombrar a un intelectual moderno –sobre todo después de Hegel–, no era desde luego descubrir las Américas, sino más bien una consecuencia natural de nuestro pensamiento actual, que se inclina con tanta pasión hacia el movimiento y el devenir, abandonando el mundo estático y determinado. (Gombrowicz, 2011: 354)

Sobre el patriotismo. Espíritu de contradicción

Descubriremos a ese otro polaco cuando nos volvamos contra nosotros mismos. De tal modo que el rasgo predominante de nuestro desarrollo debería ser el *espíritu de contradicción*. Deberemos abandonarnos a él durante muchos años, buscando en nosotros mismos precisamente lo que no queremos y ante lo cual nos resistimos. ¿La Literatura? Deberíamos tener una literatura justamente opuesta a la que se ha escrito hasta ahora, tenemos que buscar un camino nuevo en oposición a Mickiewicz y a todos los “reyes del espíritu” (...) Pero lo más doloroso será atacar en sí mismo el estilo polaco, la belleza polaca, crear una mitología y unas costumbres nuevas cuya fuente estará en aquella otra mitad nuestra, el polo opuesto; ampliar y enriquecer nuestra belleza de manera que el polaco pueda gustarse a sí mismo en dos imágenes contradictorias: como el que es actualmente y como el que destruye en sí mismo al que es. (165)

Sobre las preguntas absolutas

No, no soy exigente. No pido respuestas a las preguntas absolutas, en mi miseria me conformaría aunque fuera con un pedazo dialéctico de la verdad, que engañaría momentáneamente el hambre. (265)

Sobre el existencialismo (dialéctica razón-vida, agudeza-tontería)

Porque aquí la razón se encuentra cara a cara con el mayor y más inaprensible de los escarnecedores, con la vida. La misma razón ha descubierto y ha definido a este enemigo; podríase decir que han pensado durante tanto tiempo que han acabado por inventar algo de lo que ya no pueden pensar. Por eso, ante los productos de esta razón desnaturalizada, nos sentimos avergonzados, ya que aquí, por la magia de no se sabe qué malicia o perversión repugnante, la grandeza se convierte diabólicamente en una gran ridiculez, la profundidad conduce al fondo de la impotencia, la agudeza da directamente en la tontería y en el absurdo. ¡Y horrorizados vemos que todo esto, cuando más serio es, tanto menos serio! (270)

Sobre su recorrido propio hacia el pensamiento dialéctico

Pero, en este caso, ¿quizá me oponga al río del proletariado agitado basándome en unas razones absurdas, como Dios o las deducciones de la razón abstracta? No, esta roca desapareció de debajo de mis pies, los absolutos se mezclaron con la materia y, en el movimiento dialéctico, el pensamiento se volvió impuro, dependiente de la existencia. (278)

Dialéctica de la dialéctica en el comunismo

Un argumento perfecto y totalmente acorde con mi concepción del hombre, ya que sé con seguridad –y he intentado miles de veces expresar esta seguridad artísticamente– que la conciencia, el alma, el yo, son la resultante de nuestra situación en el mundo y entre los hombres. Ésta es probablemente la idea central del comunismo, que yo divido en dos puntos, ambos convenientes. Primo, que el hombre es un ser plantado entre los hombres, es decir, que de su postura ante el mundo decide su postura ante los hombres. Secundo, que no nos podemos fiar de nosotros mismos, que lo único que puede asegurarnos la personalidad es precisamente la más aguda conciencia de las dependencias que la forman.

Pero, ahora, ¡atención! ¡Sorprendámosles con las manos en la masa! Comprobemos las cartas con las que se juega..., y descubriremos el insólito truco por el que toda esta dialéctica se convierte en una trampa. Porque este pensamiento dialéctico y liberador se detiene justo a las puertas del comunismo: se me permite poner en duda mis propias verdades mientras estoy del lado del capitalismo; pero este mismo autocontrol debe callar en el momento en que me encuentro en las filas de la revolución. Aquí la dialéctica cede el paso al dogma, de repente, a causa de un giro asombroso, ese mundo mío relativo, móvil, confuso, se convierte en un mundo estrictamente definido, del que se sabe prácticamente todo, un mundo preciso. Hace un momento era problemático –pero ellos me han hecho así solo para que saliera más fácilmente de mi piel–, ahora que estoy con ellos,

debo volverme categórico. (282)

Dialéctica del hombre abstracto y del hombre concreto

(Sobre las tentativas del hombre de salirse de sí mismo: estética pura, estructuralismo puro, religión o marxismo.)

El hecho de alcanzar los confines de lo humano tiene que ser equilibrado de inmediato por una precipitada retirada a la humanidad normal y a la mediocridad humana. Uno puede sumergirse en el abismo humano, pero a condición de volver de nuevo a la superficie. (807)

Dialéctica de la conciencia pura

Y cosa curiosa, esta contradicción fundamental (objetivismo-subjetivismo) se revela también cuando intentamos reflexionar sobre qué es la conciencia en sí, la conciencia pura, porque justamente se trata de eso, de que la conciencia siempre tiene que ser la conciencia de algo, es correlativa; yo puedo tomar conciencia de la forma de esta mesa o del movimiento de aquella vaca, pero la conciencia desligada del objeto es inconcebible puesto que es justamente esto: la toma de conciencia de algo. Así que en este caso el principio de identidad que dice que A es igual a A falla; de nuevo topamos con una contradicción esencial de nuestro pensamiento... (854)

Dialéctica de ideas y realidad

Hitler, Hitler, Hitler... ¿De dónde habrá salido Hitler? En la confusión de mi vida, en ese caos de acontecimientos, he advertido desde hace tiempo cierta lógica en el desarrollo de las tramas. Cuando una idea llega a ser dominante, empiezan a multiplicarse los hechos que la nutren desde el exterior; es como si la realidad exterior comenzara a colaborar con la interior. (422)

Dialéctica de las reglas

¡Modestia...! Me apresuro a preveniros que conozco esta regla tanto en su aspecto mundano como en el moral. Pero ¿no ha dicho el príncipe Ypsilanti que quienes saben que no se debe comer pescado con cuchillo pueden comer pescado con cuchillo? (603)

La dialéctica en su concepción literaria

Dialéctica entre concepto aristocrático y democrático de la obra

Y, sin embargo, confío en que hoy en día haya lugar en nosotros para una idea más personal y creativa del arte. En efecto, hemos estado sometidos sucesivamente a la influencia de dos conceptos: uno de ellos, aristócrata, obliga al receptor a admirar algo que no puede ni sentir ni comprender, mientras que el otro, proletario, obliga al creador a fabricar algo que desprecia, que es inferior a él y que solo puede servir a las gentes simples y a los pobres de espíritu. La lucha entre estas dos escuelas enemigas tiene lugar en nuestras propias carnes, y es tal la fuerza con que se destruyen mutuamente, que se ha creado en nosotros un vacío; ¿lograremos algún día escapar de ese baño purificados y capaces de llevar a cabo un acto creativo propio y particular? (51)

Dialéctica del aristócrata y el plebeyo

Y mi juego le gustó precisamente porque revelaba la sanguinaria, cruel y al mismo tiempo tan disimulada esencia de la aristocracia; de modo que poco a poco se dejó atraer por este juego que por mi parte consistía en acentuar cada vez más las diferencias entre nosotros; así, de una forma imperceptible, logré despojar a esos aristócratas de todas sus máscaras, dejarles al desnudo, hacer que la Aristocracia dejara de mantener oculta su verdadera naturaleza. (...) Bah, si me arrodillo ante los príncipes, no es para sucumbir ante ellos... *Arrodíllate, Ricardo, para ser superior.* (84)

Sobre Ferdydurke (pero también sobre Cosmos)

Dialéctica de lo casual y la forma

No voy a negar que existe la dependencia del individuo en relación a su medio; pero lo que para mí es más importante, artísticamente más creativo, psicológicamente más profundo, filosóficamente más inquietante, es que el hombre también es creado por el individuo, por otra persona. En un encuentro casual. A cada momento. Por el simple hecho de que yo soy siempre "para otro", calculado para ser visto por otro, de que puedo existir de modo definido solo para alguien y por alguien, y de que existo, en tanto que forma, a través de otro. De manera que no se trata de que un medio me imponga los convencionalismos, o como decía Marx, de que el hombre sea producto de su clase social; se trata de mostrar el contacto del hombre con el hombre y el carácter casual, directo y salvaje de este contacto, de demostrar cómo de estos vínculos casuales nace la Forma, a menudo imprevista y absurda. (342)

Dialéctica juventud-madurez. Sobre Pornografía

El mundo está escrito para dos voces. La juventud completa la Plenitud con la No-plenitud: éste es su cometido genial. De esto precisamente hablo en *Pornografía*.

Considero como uno de mis cometidos estéticos y espirituales capitales

encontrar un modo de tratar a la juventud más agudo y más dramático del que es usual actualmente. ¡Empujarla hacia la madurez! (Es decir, desvelar sus vínculos con la madurez). (557)

Dialéctica valor-subvalor. Sobre *Pornografía*

La autenticidad y la inauténticidad de la vida me resultan igualmente preciosas; mi antinomia está construida por un lado por el Valor y por el otro por el Sub-valor... La Insuficiencia..., el Subdesarrollo... Esto es mi aportación más importante, personal y específica. La falta de seriedad es, en mi opinión tan importante para el hombre como la seriedad. Si el filósofo dice que "el hombre quiere ser Dios", yo añadiría: "el hombre quisiera ser joven".

Según mi juicio, uno de los instrumentos de esta dialéctica Plenitud-No-plenitud, Valor-Sub-valor, son las diferentes edades del hombre. Por eso atribuyo un papel tan incommensurable y tan dramático a la edad inicial, a la juventud. Y por eso mismo mi mundo está degradado: es como si usted agarrara al Espíritu por el cogote y lo sumergiera en la ligereza, en la inferioridad... (563)

Dialéctica de lo insignificante-significativo. Sobre *Cosmos*

Todavía en relación con *Cosmos*: de entre la infinidad de fenómenos que me rodean, extraigo uno. Reparo, por ejemplo, en un cenicero en mi mesa (el resto de los objetos de la mesa desaparecen en la nada).

Si consigo justificar por qué me he fijado justamente en el cenicero ("quería hacer caer la ceniza de mi cigarrillo"), todo está en orden.

Si reparo en el cenicero por casualidad, sin ninguna intención, pero no vuelvo a reparar más en él, también todo está en orden.

Ahora bien, si tras haberte fijado en este fenómeno insignificante, vuelves a él por segunda vez... ¡Maldición! ¿Por qué te has fijado de nuevo en él si carece de importancia? Ah, ¿entonces es que significa algo para ti, si has vuelto a él...? He aquí cómo, por el mismo hecho de haberte detenido ilícitamente en este fenómeno un segundo más, el objeto ya comienza a destacar, se carga de sentido... No, no (te defiendes), ¡es un cenicero normal y corriente! -¿Normal y corriente? ¿Por qué te defiendes de él si es normal y corriente?

He aquí cómo un fenómeno se convierte en una obsesión. (782)

La dialéctica en su obra

Dialéctica de lo casual y lo necesario

4. Filifor forrado de niño (prefacio)

Por fin, ¿somos nosotros los que creamos la forma o más bien es ella la que nos crea? Bah, bah, conocía hace años a un escritor al cual, al comienzo de su carrera literaria, le salió un libro heroico en sumo grado. Por pura

casualidad, ya en sus primeras palabras golpeó la tecla heroica, aunque hubiese podido igualmente empezar de modo escéptico o, por ejemplo, lírico; pero las primeras frases le salieron heroicas, en vista de lo cual, y teniendo en cuenta la armonía de la construcción, ya era imposible no intensificar y graduar el heroísmo hasta el final. (...) En vano el desgraciado héroe de su heroísmo se avergonzaba y se ocultaba, tratando de zafarse de esa partícula suya; la partícula, tras haberlo agarrado bien, ya no quería soltarlo, y tuvo que adaptarse a su partícula. (Gombrowicz, 2003: 96)

Dialéctica de la cantidad y la calidad

5. Filifor forrado de niño

Tuve, por ejemplo, una paciente enferma de timidez. No pude curarla con audacia porque no la asimilaba, pero le apliqué una dosis tan fuerte de timidez, que no la pudo aguantar. Y, como no pudo soportar la timidez, se animó y volvióse de pronto locamente audaz. (121)

Dialéctica del análisis y la síntesis. Dinero, cantidad convertida en calidad. La lucha entre el analista y el profesor de síntesis

Solo después de colocados 97 zlotys advertimos los primeros síntomas de extrañeza, y al llegar a 115 su mirada, que hasta ese momento se posaba en el doctor Poklewski, en el docente y en mí, comenzó a sintetizarse algo sobre el dinero.

Al llegar a cien mil, Filifor jadeaba pesadamente, Anti-Filifor empezaba a inquietarse un poco y hasta ese momento heterogénea cortesana consiguió cierta concentración, miraba, fascinada, el montón creciente, que en rigor dejaba de ser montón; trató de contar, pero ya los cálculos no le salían bien. La suma dejaba de ser suma, convertíase en algo inabarcable, inconcebible, en algo superior a la suma, hacía estallar el cerebro por su enormidad, como el firmamento. (122)

Interpenetración de los contrarios

11. Filimor forrado de niño (prefacio)

La tortura del desarrollo no desarrollado, el dolor de la forma no formada. La analítica tortura de la síntesis, y la sintética tortura del análisis. La tortura de la espantosa interdependencia, del mutuo debilitamiento, de la compenetración recíproca de todas las torturas y todas las partes.

Construcción del personaje del Sr. Cieczowski: la negación permanente de lo que se afirma

Creo que es el personaje más extraño que he conocido en toda mi vida. No estoy tan loco como para opinar nada en estos tiempos, o como para no opinar. Pero ya que te quedaste aquí, dirígete enseguida a la Legación o no lo hagas. Preséntate allá o no te presentes, porque es igual si te presentas

que si no te presentas. Te podrás exponer o no exponer a graves riesgos.
(Gombrowicz, 1986: 16)

Construcción del personaje del Ministro Feliks Kosiubidzki

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 también la nariz Delgada y Gordita, el ojo turbio, los dedos Finos y Gorditos, y también la pierna Delgada y Gordita un poco gruesa; tenía una bella calva como de Bronce que cubría con una cabellera negra y rojiza. (21)

Comida

Me sirvió Cerveza Caliente; pero era cerveza y no era cerveza, porque aunque Cerveza parecía condimentada con vino; y el Queso no era Queso, porque aunque Queso parecía que no fuera Queso... (105)

Dialéctica de la huida transformada en acometida

Y entonces el archigenio de aquel estadista se reveló una vez más en todo su archipoder... en efecto, LA IGNOMINIOSA HUÍDA DEL REY SE TRANSFORMÓ EN UNA CARGA DE INFANTERÍA, y ya no se sabía si EL REY HUÍA o si EL REY DIRIGÍA EL ASALTO. ("El banquete", en Gombrowicz, 2000: 17)

Dialéctica ficción-realidad, conjetura versus evidencia

Con el resto de mis fuerzas confiaba en que mi obstinación y perseverancia serían recompensadas, que mi pasión llegaría a dar cuenta de la resistencia que se le oponía, con tanto empeño y tantas expresiones faciales distintas que finalmente no pudiera ya la situación mantenerse y que, al llegar al punto máximo, se resolviera de alguna manera y diera nacimiento a algo, a algo ya no en el reino de la ficción, sino a algo real. ("Crimen premeditado", en Gombrowicz, 2000: 177)

Su versión personal de la dialéctica de la cantidad y la calidad

Degradación de la calidad por la cantidad

-Ah, sí, ¡la Biblioteca! -dijo Gonzalo-, la Biblioteca; pero qué de problemas me da, qué de conflictos me produce. Contiene las Obras más preciosas, las más veneradas, escritas por los máximos genios, por los espíritus más selectos de la Humanidad; pero de qué me sirven, señores, si se muerden, se muerden una a otra, y también, debido a su número excesivo se devalúan, su excesiva abundancia las Abarata... (Gombrowicz, 1986: 103)

La calidad también se convierte en cantidad

Pregunté al bibliotecario, el señor Gueri, un modelo ideal de funcionario, vestido de negro, con cuello blanco y corbata, si era capaz de decirme qué porcentaje de volúmenes de su biblioteca multimilenaria estaba en circulación y qué otro descansaba en la paz eterna, *requiescat in pace*. Me miró con desconfianza y me dio una respuesta evasiva. Pregunté si el gobierno estaba ya preparando medidas para afrontar la llegada inminente del desbordamiento total, cuando las bibliotecas hagan estallar las ciudades, cuando haya que entregarles no solo edificios, sino barrios enteros, cuando los libros y las obras de arte acumulados inunden los campos y los bosques desbordándose de las ciudad llenas hasta reventar.

-No olvidemos -añadí- que al mismo tiempo que la cantidad se convierte en calidad, la calidad se transforma en cantidad... (Gombrowicz, 2011: 173)

Dialéctica de la cantidad y la moral

Crítica a *El hombre rebelde*, de Albert Camus:

El acto más horripilante se vuelve fácil cuando el camino que lo atraviesa es un camino ya abierto: así, en los campos de concentración el camino hacia la muerte estaba ya tan allanado que el burgués incapaz de matar una mosca en su casa asesinaba con facilidad a la gente. De modo que lo que hoy en día nos consterna no es este o aquel problema, sino, para decirlo de alguna manera, la disolución de los problemas en la masa humana, su aniquilamiento bajo la acción de los hombres.

Yo mato porque tú matas. Tú y él y todos vosotros torturáis, pues yo también torturo. Lo he matado porque vosotros me habréis matado de no haberlo matado yo. Tales son la conjugación y la declinación de nuestro tiempo (...) En todo el libro de Camus no encuentro esta sencilla verdad: que el pecado es inversamente proporcional al número de gente que lo comete. (74)

Dialéctica de la cantidad y la moral

Sobre los escarabajos en la playa:

Yo, el gigante, inaccessible para él por mi inmensidad, inmensidad que me hacía inexistente para él, contemplaba esa agitación... y, tendiendo la mano, lo saqué de su suplicio. Se puso en camino inmediatamente, devuelto en un segundo a la vida. Apenas hube hecho esto, cuando vi un poco más lejos un escarabajo idéntico, en una situación idéntica. Y también agitaba las patitas. Yo no tenía ganas de moverme... Pero ¿por qué salvar a uno y no a otro? ¿Por qué aquél... cuando éste...? ¿Has hecho feliz a uno y el otro ha de sufrir? Cogí una ramita, alargué la mano y lo salvé. (...) Pero sabía que aquello no podía

durar eternamente; al fin y al cabo no solo esa playa, sino toda la costa, hasta donde alcanzaba la vista, estaba sembrada de escarabajos, de modo que tenía que llegar el momento en que diría “basta” y tenía que haber un primer escarabajo al que no salvaría. Pero ¿cuál? ¿Cuál? ¿Cuál? A cada momento me decía: “éste”, y lo salvaba sin poderme decidir a esa arbitrariedad terrible casi abyecta, pues ¿por qué razón éste, por qué precisamente éste? (...) ¡La cantidad! ¡La cantidad! Tuve que renunciar a la justicia, a la moral y a la humanidad, porque me venció la cantidad. (382)

Dialéctica de la cantidad y la forma

Adoración del hombre cuando falta Dios:

Para que esto sucediera solo deberías reparar en cierta característica de la humanidad que consiste en que ésta tiene que estar formándose constantemente. Es como una ola compuesta de mil millones de partículas caóticas, pero que a cada momento adopta una forma determinada. Incluso en un pequeño grupo de personas conversando libremente advertiréis esa necesidad de armonizarse en una u otra forma que se crea por casualidad e independientemente de su voluntad, por la mera fuerza de una adaptación mutua...; es como si todos juntos asignasen a cada uno por separado su lugar, su “voz” en la orquesta. (420)

Dialéctica del exceso en la desnudez

Gran sensualidad de la playa, pero como siempre socavada, trunca... a derecha e izquierda muslos, pechos, espaldas, caderas, pies de muchachas, mujeres sacadas de sus escondites y flexible armonía de los muchachos. Pero el cuerpo mata al cuerpo, el cuerpo resta fuerza al cuerpo. Estas desnudeces dejan de ser un fenómeno, se disuelven en su exceso; el sol, la arena, el aire, las aniquilan y las convierten en algo ordinario. (Gombrowicz, 2006: 77)

La dialéctica en la crítica

Crítica a Mascolo (Dionys Mascolo: *Le communisme. Relation et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*):

¿Dónde estamos, pues? ¿En el país de la fuerza, de la luz, de la precisión, o bien en el sucio reino de la insuficiencia?

Fuerza Debilidad

Claridad Oscuridad

Método Caos

Triunfo Derrota

¡Qué próximas resultan estas dos letanías, como dos hermanas! Y lo que extraña e inquieta aún más es que es por el exceso de virtud que el

pensamiento se precipita en el pecado. Resulta estúpido por el exceso de sabiduría. Débil por el exceso de fuerza. Oscuro porque desea demasiado la claridad. (Gombrowicz, 2011: 134)

Crítica a Proust

Lo admiramos porque detrás de ese Proust contaminado, raro, descubrimos la desnudez de su humanidad, la verdad de sus sufrimientos y la fuerza de su sinceridad. Pero, ¡ay!, cuando examinamos mejor volvemos a descubrir detrás de la desnudez a Proust en bata, en frac o en camisón junto con todos los accesorios, la cama, las medicinas, los bibelots. Es un juego a la gallina ciega. No se sabe aquí qué es lo definitivo, si la desnudez o la vida, la enfermedad o la salud, la histeria o la fuerza. Por eso Proust es un poco de todo, profundidad y superficie, originalidad y banalidad, perspicacia y candor... cínico e ingenuo, exquisito y de mal gusto, hábil y torpe, entretenido y estudiioso, ligero y pesado. (165)

Dialéctica en su sensibilidad

Contradicciones

Estoy sentado, tranquilo, miro por la ventana, observo a la mujer sentada frente a mí, de manos menudas y pecosas. Y al mismo tiempo estoy allí, en el seno del universo. Todas las contradicciones se dan un *rendez-vous* en mí: la calma y la locura, la sobriedad y la embriaguez, la verdad y la patraña, la grandeza y la pequeñez. (287)

Dialéctica de lo accidental y lo dominante

Tomaba un café, comía unos croissants. Y algo más. Cuando el camarero se acercó para preguntar qué deseaba, su mano pendía, silenciosa, encogida, secreta -y desocupada- hasta que, sin saber en qué pensar, pensé en un arbusto que había estado observando un día en no sé qué estación, desde la ventanilla de un tren. Esa mano me asaltó de repente en el silencio que se interpuso entre nosotros...

(...) 10:45 hs. (en casa)

La mano del camarero había desaparecido y ya no estaba allí. Pero de pronto una idea de Nietzsche volvió a inyectarle una dosis de existencia majestuosa.

(...) ¿Qué hará ella allí, mientras yo estoy aquí?

11:30 hs.

Si yo no volviera a la mano del camarero, ésta se disiparía con facilidad en la nada... Pero ahora volverá a mí porque yo he vuelto a ella. (506)

Sobre París y sus habitantes

Pero yo diría que se ha producido una especie de doloroso equívoco entre la ciudad y sus habitantes, y es que a ellos este genio se les transforma en antigenio, diríase que la propia audacia les intimida, el valor les asusta, la rebeldía les hace pusilánimes, la originalidad les empuja hacia la mediocridad..., y se ocupan de su Espíritu como unos mozos de sus vacas, a las que solo hay que limpiar, ordeñar e ir luego a vender la leche... París es un palacio, pero los parisinos me dan la sensación de ser solo el servicio palaciego... (713)

Sobre el Jardín de las Tullerías

... a la luz de la noche me vi rodeado por la desnudez de esas estatuas, una desnudez mullida y sinuosa, elástica y flexible, ágil, fina y delgada..., solo que de piedra, petrificada en frío; una paradoja, lo confieso, porque el movimiento era inmóvil, la vida estaba muerta, la molicie era dura, el calor, frío y todo eso vivía mortalmente en plena noche lunar... Me pregunté qué prodigo era ése, qué paradoja... pero la paradoja se hinchaba y se intensificaba superándose a sí misma..., y pensé que era mejor no quedarme mucho tiempo en esa paradoja, entre las estatuas, y que era mejor marcharse... (713)

Dialéctica vida-muerte

En los senderos que parten de la falda existe un límite donde terminan las luces de las casas y hoteles y empieza la oscuridad del espacio, quebrado en montículos, un espacio enano, como inválido y envilecido. A ese límite lo llamé, por Conrad, "La línea de la sombra", y cuando por las noches lo atravesaba, dirigiéndome a Valle Hermoso, sabía que entraba en la muerte, una muerte delicada, insignificante y lenta, pero en todo caso una agonía... y que yo mismo era el envejecimiento, una muerte viva, que imitaba a la vida, que todavía andaba, hablaba, hasta se divertía, pero que en realidad solo era vital por ser la realización gradual de la muerte. (Gombrowicz, 2006: 52)

Dialéctica de lo insignificante-significativo

Conferencia en Santiago del Estero:

Mientras tanto el indio (pues tenía mucho de esta sangre) me servía el agua con el gesto esmerado del esclavo, con sus manos llamadas a servir y desprovistas de orgullo, desprovistas también de importancia. La explosión de esas manos silenciosas era tanto más terrible cuanto más silenciosas eran... porque ese chango, como todo sirviente, era *quantité négligeable*, era "aire", pero precisamente por eso mismo, por su insignificancia, ¡se volvía un fenómeno de otro registro, aplastante en su marginalidad! Su no-importancia, lanzada fuera del paréntesis, allá, fuera del paréntesis, ¡se volvía importante! (Gombrowicz, 2011: 720)

Finalmente, quiero terminar con una última cita, una verdadera declaración de

principios, solo en parte irónica, sobre lo que Gombrowicz consideraba su “misión histórica”:

Desgraciadamente se repite la vieja historia de los tiempos en que la derecha veía en mí un “bolchevique”, mientras que para la izquierda yo era un anacronismo insopportable. Pero de alguna manera veo en ello mi misión histórica: ah, entrar en París con desenvoltura ingenua, como un conservador-iconoclasta, un terrateniente-vanguardista, un izquierdista de derechas, un derechista de izquierdas, un sármata argentino, un plebeyo aristócrata, un artista antiartístico, un maduro inmaduro, un anarquista disciplinado, artificialmente sincero, sinceramente artificial. Eso os hará bien... ¡y también a mí! (775)

Bibliografía

- Adorno, Theodor (2013). *Introducción a la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gombrowicz, Witold (1982). *La seducción*. Barcelona: Seix Barral.
- (1986). *Trans-Atlántico*. Barcelona: Anagrama.
- (2000). *Bakakai*. Barcelona: Tusquets.
- (2003). *Ferdydurke*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2006). *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2011). *Diario (1953-1969)*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Jameson, Fredric (2013). *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

FERDYDURKE: LA ACTUALIZACIÓN DE LA OBRA MAESTRA

Łukasz Garbal

Traducción: Anna Araszkiewicz

Gombrowicz, en su reacción a críticas desfavorables, se pone a escribir *Ferdydurke*: esta es la opinión que ha permanecido en la leyenda de Gombrowicz, creada por el mismo autor en su *Testamento*.¹⁵ Esta leyenda en gran medida coincide con la verdad, o aun más: las reacciones de los lectores influían directamente en el contenido de la novela, la recepción influía en la edición, por lo menos en polaco (Garbal, 2010). En mi libro, donde analicé esta cuestión, intenté encontrar otra fuente de información que *no fuera* el mismo Gombrowicz y que pudiera dar versiones que se alejaran de los hechos reales: o por la pasión por la autocreación, tan característica en él, o por la simple falta de memoria (por ejemplo, el constante error en datar, por su parte, su propia obra, *Yvonne, princesa de Borgoña*). Busqué respuesta en la comparación de los textos. Este análisis fue posible con las ediciones de *Ferdydurke* en polaco, ya que en este idioma existen dos ediciones de la novela. La primera de ellas es la edición de 1937, la otra apareció diecinueve años más tarde (1956). En la segunda, el autor incluyó cambios en comparación con la primera edición (en la colección del Museo de Literatura se encuentra la corrección de autor de esta edición).¹⁶ Aun más: también existen textos que constituyen un vínculo entre la primera obra de Gombrowicz –la colección de historias cortas *Memorias del tiempo de la inmadurez*– y la versión final de la primera edición. Estos textos son, en particular:

1. La versión original de “Filimor forrado de niño”, en el texto titulado “El mecanismo de la vida” (Gombrowicz, 1935a: 10), en vez de –como aparece después– “Campesino de París” aparecía el “Campesino de Vilna”.
2. “Tośka” (Gombrowicz, 1935b: 8 y 1935c: 556-557), publicado en dos fragmentos, que constituía la versión original de *Ferdydurke*.

¹⁵ “Como si me hubieran bailado encima de la cara. Retrocedí, atontando en mi temor. Una especie de confusión... Por primera vez experimenté en mi propia piel la crítica literaria que, por desgracia, en su porcentaje preponderante es y seguirá siendo un rebuzno, *notabene* un rebuzno a través del megáfono (de la prensa). De repente toda la peor chusma intelectual y artística de Varsovia –unas decentes tías culturales, unos maestros, unos conocedores, unos sabelotodos y ‘guardias de los valores’, todo esto pagado a tanto la línea– empezó a imponerme sus juicios, precipitados, superficiales, bondadosos y tonticos. **Fui objeto, no podía defenderme**”, escribía Gombrowicz (negritas mías).

¹⁶ Museo de Literatura Adam Mickiewicz de Varsovia, ref. 5460.

3. Fragmentos de *Ferdydurke* publicados en la prensa (Gombrowicz, 1935d; 1935e; 1936a; 1936b y 1937: 4).
4. Críticas.
5. Cartas (“Algunos fragmentos de sus cartas se podrían incluir en las primeras páginas de Ferdy. Son como sacados de allí”, escribía su amigo escolar, Kępiński, 1974: 213).

Gracias a la presencia de estos textos es posible reconstruir la historia de la creación de *Ferdydurke*, sin creer del todo en los recuerdos del autor, tampoco rechazándolos *a priori*. Se trata de confrontar estos textos.

En el caso de las ediciones polacas de *Ferdydurke* podemos probar el hecho de una tendencia continua del autor a introducir modificaciones, ya que disponemos de fragmentos impresos de la novela. Esta tendencia la defino como *la actualización*.

Concepto de actualización de una obra literaria¹⁷

Fue Wolfgang Iser quien definió este proceso de lectura como “actualización” (Iser, 2006: 74). Recordando que uno de los lectores es el mismo autor –¡un lector específico, ya que tiene la posibilidad de cambiar el texto de la obra!– se puede entender la actualización del texto literario como un tipo de cambio por parte del autor en el texto, efectuado bajo la influencia del paso del tiempo o de un nuevo grupo de lectores, de manera que permita mantener más bien las ideas que construyen la obra que las formulaciones concretas. En otras palabras, el escritor actualiza su obra cuando realiza su adaptación a un definido y modificado grupo de lectores. Cambia el lector virtual, cambian las alusiones, la conciencia general circula por otros caminos: el autor efectúa la actualización de su obra, por ejemplo, modernizando el lenguaje, así como modificando las situaciones que describe. Muy a menudo se somete a actualizaciones un texto considerado “obra maestra”, aunque de manera parecida se tratan los manuscritos que siguen sin ser publicados.

Creo que *Ferdydurke* se considera precisamente una “obra en progreso”, un texto sometido a actualizaciones (adaptadas a un contexto actual, también extraliterario, por ejemplo, político), una obra que el autor adaptaba a las circunstancias actuales, un texto

¹⁷ Una idea parecida acerca de esta interpretación está presente en uno de los trabajos que se está elaborando en el Instituto de Estudios Literarios de la Academia Polaca de Ciencia, la tesis doctoral de Teresa Winek, dedicada a las ediciones de *Pan Tadeusz*. De manera independiente, dedicándonos a las obras literarias de otras épocas, hemos llegado a similares conceptos metodológicos.

actualizado bajo la influencia de las polémicas.

Actualmente estas polémicas nos pueden resultar poco legibles; a veces las podemos ver allí donde no estaban y, en cambio, no percibir referencias en aquella época evidentes. Michel Foucault observó que la recepción de un discurso no tiene por qué ser idéntico a su recepción en las épocas anteriores (Foucault, 1998). De un lado, cambia el estilo de los que escriben, de otro, cambia el convencionalismo (Marzec, 2002: 43), el modo de leer.

Lotman escribió sobre esta situación:

Estudiamos la literatura, leemos libros (...) (pero) al mismo tiempo en gran medida los actos de los protagonistas nos resultan completamente incomprensibles o -lo que es aún peor- se entienden de una manera incorrecta, no del todo. (Lotman, 1999: 9)

Para poder entenderlos es necesario entrar en el contexto de la época en la que fue creada la obra. El semiólogo ruso escribía:

Para poder entender el sentido de la actuación de personas vivas y protagonistas literarios del pasado, es necesario conocer su cultura: su vida habitual y corriente, sus costumbres, su concepto del mundo, etcétera. (Lotman, 1999: 9)

Esta observación se refiere asimismo a las maneras de recepción de una obra de arte, porque “aunque hubiera podido ser enorme la influencia de la novela de Goethe, esta habría podido tener su papel solo porque expresaba las ideas que flotaban en el aire” (Lotman, 1999: 9). Esto decía Lotman sobre los motivos del éxito de *Las desventuras del joven Werther*.

De ahí, al escribir sobre *Ferdydurke*, no se puede omitir el contexto de su creación. Comparando los textos periodísticos de Gombrowicz de aquel tiempo con los fragmentos de *Ferdydurke*, con facilidad notaremos la semejanza, tanto de la argumentación como del estilo, o, incluso, ¡el traslado de frases enteras de los folletines a la novela! De hecho, la primera edición polaca de *Ferdydurke* constituyó una polémica de Gombrowicz con la realidad que le rodeaba. Creo que procuraba a que esta polémica no se volviera después una reliquia del museo, elaborada de nuevas circunstancias. Por lo tanto, adaptaba su contenido a nuevos lectores, también bajo la influencia de sus reacciones (en cartas privadas, como las de Schulz, o en las críticas).

Una de las razones del duradero arraigo de *Ferdydurke* en la cultura polaca fue su *actualidad* polémica, tanto en los tiempos de la creación de la primera edición como veinte años más tarde. Este hecho resultó, asimismo, de la estrategia del autor que

modificaba la obra de manera que fuera más actual y contemporánea posible, y que trataba de adaptarse al contexto del lector. Desde luego, este es el motivo por el que esta novela provocaba –y sigue provocando hasta hoy en día– fuertes polémicas, también políticas. Esta es una de las paradojas gombrowiczianas: su obra maestra es, de definición, siempre actual, pero Gombrowicz con perseverancia se esforzaba sumergir *Ferdydurke* en las circunstancias lo más contemporáneas para un lector dado, al menos un lector polaco. Me estoy preguntando en qué medida esta tendencia de actualizar *Ferdydurke* por parte de Gombrowicz esté presente en la edición argentina de la novela. Debe observarse que en Polonia, a pesar de algunas lecturas escolares de *Ferdydurke*, en la edición de 1956 Gombrowicz tacha el término *belfer* (maestro) que intuía como anticuado. En la primera edición trazaba los tiempos que le eran contemporáneos, presentando la excursión de Pepe con Polilla al campo, cuando del centro de Varsovia se alejan por la calle Grójecka (“En cada carro un campesino o un judío –campesino urbano o judío campestre–, no se sabe cuál es mejor” [*Ferdydurke*: 237]).¹⁸ Allí, “Los pañales se secan en las ventanas. La radio charla sin cesar, arde la instrucción pública...” (237), la sociedad está buscando “modelo de postura” (“Los propietarios de las tiendas coloniales se deleitan con la descripción de la vida de la clase alta, encontrada en un periódico barato” [238], quienes quieren darles “decenas de concepcionistas, doctrinarios, demagogos y agitadores” [238]). El deseo de la vida fuera del trabajo (el signo del tiempo es el eslogan del Partido Socialista Polaco, “8 horas de trabajo, 8 horas de dormir, 8 horas de descanso”) lo satisfacen con un entretenimiento barato: la radio, el periódico, el cine: “Emocionados por la noche de ayer con Marlene Dietrich” (238). El ejemplo para los jóvenes es Ginger Rogers y Fred Astaire (descripción del cuarto de la colegiala [181, 183]), el atributo inseparable del joven que sigue la moda es algún elemento del traje deportivo (¡el papel del deporte!), por ejemplo, “zapatilla de tenis” de Zuta Juventona (192), y la clase intelectual se jacta de su “higiene cotidiana y su ostentación en visitar el baño, hasta ahora ocultado” (158), al que la Juventona “iba con una especie de devoción, en nombre de la santa naturalidad y sencillez, y en nombre de la higiene matinal y racional. Antes de entrar en el baño se apartó por un momento, con la frente erguida, hacia el retrete” (196).

Las señales de contemporaneidad presentes en *Ferdydurke* están marcadas con una polémica pero, al mismo tiempo, en la novela no existen fórmulas bien elaboradas ni propuestas de soluciones.

¿Fueron estas señales de contemporaneidad observables, por ejemplo, en la imagen de la excursión por la ciudad, adaptadas al lector argentino del 1947? ¿En qué medida eran

¹⁸ Citas según la edición príncipe polaca de *Ferdydurke*.

polémicos los personajes de los Juventones y de Pimko?

Ferdydurke es una polémica en la que encontramos tanto la continuación de las polémicas anteriores como los inicios de las sucesivas.

“Filifor forrado de niño” provenía de “Jerónimo Humildad”; la “doctora de Wilcza” se convirtió en la “tía cultural”. El traspaso de los motivos de los folletines y polémicas a la novela (Garbal, 2010). Por ejemplo, en el “Prefacio al Filifor forrado de niño”, leemos:

Vuestra situación es falsa y, siendo falsa, tiene que engendrar frutos amargos, y ya dentro de vuestro gremio crece el mutuo desdén, la desestimación y la malicia; cada uno desprecia al otro y, además, a sí mismo; sois una hermandad de autodesprecio: al final, os desestimaréis a muerte. ¿En qué, pues, consiste la situación del escritor secundario, sino en un solo, gran repudiamiento? (*Ferdydurke*: 91)

Las aquí citadas frases de Gombrowicz nos dan la sensación de ser conocidas de alguna parte. De hecho, esta perspectiva crítico-literaria, sorprendente en la Polonia de antes de la Segunda Guerra, cercana a la *reader-response theory* de los representantes de la ciencia de la literatura contemporáneos (Bloom, Fish), no apareció en *Ferdydurke* sin previo aviso. Poco después de publicarse *Memorias del tiempo de la inmadurez*, Gombrowicz publica un texto de carácter de folletín que podemos interpretar como el primer acercamiento a la temática presente en el “Prefacio al Filifor forrado de niño”.

Este texto es “Del diario privado de Jerónimo Humildad”. Gombrowicz, ya en el primer texto de carácter de folletín conocido por los investigadores (un texto que rozaba la crítica),¹⁹ entra en el meollo de la cuestión que sería el hilo conductor de toda su obra: el tema de las relaciones interhumanas. La comparación del folletín de 1935 y del capítulo de la novela de 1937 demuestra rasgos característicos en común de estos dos textos: la autotemática, el autobiografismo, el polemismo, la presentación de la situación del artista en el mundo. La situación de Humildad consiste “en un gran repudiamiento”, así que es un “escritor secundario”:

Justo hoy he sabido que rechazaron mi folletín “Hombre-animal”. Han dicho: un pensamiento razonable, pero mal escrito. Ha dolido un poco, tal vez. ¡A mí, a mí me rechazan el folletín en un periódico! Embarazado del dolor, necesito parir las lágrimas. Pero, ¿yo mismo no sabía que estaba mal escrito? ¿No me agobiaba cada una de sus palabras? ¿Por qué entonces uno

¹⁹ Quiero evitar clasificaciones de las obras tempranas de Gombrowicz que se sitúan entre la literatura “pura” y el periodismo, ya que esto llevaría el curso de las reflexiones a las zonas distintas que las aquí analizadas; además, la misma clasificación genealógica de estos textos “minorum Gentium” desde el punto de vista de los análisis aquí desarrollados no tiene importancia. Muchos investigadores definen los textos tempranos de Gombrowicz, en su globalidad, como folletines, lo que despertó dudas de Michał Głowiński (2002: 137).

sin ser tonto, cuando le viene escribir, resulta tonto?²⁰

Observemos que en este texto aparece una formulación que después, transformada, encontramos en *Ferdydurke*: “Embarazado del dolor, necesito parir las lágrimas”: Humildad está forrado de dolor y da a luz a las lágrimas. Esta valoración desaparecería en la novela: Gombrowicz acepta que uno puede ser un “escritor secundario” y que no es motivo de vergüenza o dolor. La inmadurez de un niño es natural, no despierta vergüenza: así que Filifor y Filimor no estaban forrados de dolor, sino de niño.

Humildad requiere sinceridad en cada situación:

... ¿por qué, pregunto, en total, en la vida pública uno es diferente que en su vida privada? Una y la misma persona cambia completamente pasando del dormitorio al salón, y del salón al despacho de trabajo. Es distinta cuando se rasca detrás de la oreja y distinta cuando escribe un verso; distinta cuando expone su juicio sobre el decaimiento moral y distinta cuando se come su filete con patatas.

La imagen de falseamiento de la realidad, esta “exposición de juicios sobre el decaimiento moral comiendo sopa de patata y chuleta” volvería en *Ferdydurke* en la satírica descripción del comportamiento de los Juventones:

—Sírvete, Víctor, la sal —dijo alcanzando la sal al marido, en el tono de una fiel y verdadera compañera y lectora de Wells, y añadió, con la mirada fijada un poco en el futuro, un poco en el espacio, con acento de rebeldía humanitaria del individuo humano que lucha contra la infamia del mal social, de la injusticia y del abuso—.

—La pena de muerte es un anacronismo.

Y entonces Juventón, aquel europeo (sic!), ingeniero y consciente urbanista que había estudiado en París y de allí trajo su toque europeo negruzco en su modo de vestir negligente, en zapatos amarillos trenzados (sic!), nuevos, que se destacaban mucho en él, con el cuello de la camisa a la manera de Słowacki y con gafas de pasta, carente de prejuicios, pacifista vigoroso y admirador de la científica organización del trabajo, con chistes y anécdotas científicas y con chistes de cabaret, dijo, tomando la sal:

—Gracias, Juana. —Luego añadió con voz de un consciente pacifista, pero con una pizca de estudiante de la politécnica—: En Brasil hunden barriles enteros de sal mientras aquí un gramo vale 6 céntimos. ¡Políticos! Nosotros, los

²⁰ *Nota bene*, tal vez un acontecimiento real fuera impulso para que Gombrowicz escribiera el texto. Por aquél entonces el departamento literario de *Gazeta Polska* estaba dirigido por Juliusz Kaden-Bandrowski, cuya crítica de *Memorias del tiempo de la inmadurez* Gombrowicz la recordaba con disgusto. En la semana anterior a la publicación del texto de Gombrowicz una de las respuestas decía: “Z. G. Varsovia (...) si uno no sabe qué escribir, es difícil escribir bien; ya que no se sabe lo que se quiere escribir. Así que aconsejamos —sin entrar en la evaluación artística de los fragmentos recibidos— bien darse cuenta, detalladamente, de lo que quiere escribir usted. O, quizás, ¡usted no quiere escribir nada!”. Respuestas del departamento literario, *Gazeta Polska* Nº 77 (18/334). Pág. 9.

profesionales. La reorganización del mundo. La Liga de las Naciones (sic!).

Muchas de las polémicas de Gombrowicz con los críticos (incluidas dos primeras discusiones programáticas al margen de las reflexiones sobre el estilo de Zofia Nałkowska y “el debate sobre la doctora de Wilcza”) se desarrollaban simultáneamente con trabajo dedicado a escribir *Ferdydurke*. El traspaso de los temas de las discusiones mantenidas al contenido de la novela era, tal vez, comprensible desde el punto de vista psicológico: el escritor no podía encerrar la novela que estaba escribiendo en un tarro que protegiera su contenido contra la influencia de los acontecimientos actuales, no podía “dejar en el umbral de la novela” estas emociones que sentía en el curso de las polémicas. No obstante, esto podía ser una estrategia consciente del escritor, en particular como en el caso de Gombrowicz.²¹

Una de estas polémicas la encontramos en las cartas intercambiadas por Gombrowicz (1936c) y Schulz (1936). La lectura de estos textos (dos de Gombrowicz, uno de Schulz) la terminamos con la sensación de mirar a hurtadillas la creación de *Ferdydurke*. La “doctora de Wilcza” se transforma en la “tía cultural”, en la polémica aparecen algunas palabras clave, luego utilizadas en la novela (tales como “verdor”, “muslo”, “pantaloncitos cortos”, que en *Ferdydurke* “empequeñecerían” al “moderno” Juventón). La totalidad nos da la impresión de unos singulares “ejercicios de ideas” antes de la publicación (o, también, durante el trabajo) del *opus magnum*, de una “novela sobre la creación de la novela”, de *Ferdydurke*. La continuación de esta polémica podemos encontrarla también en el mismo contenido de *Ferdydurke*.²²

Este “traspaso” de motivos entre *Ferdydurke* y polémicas se desarrollaba en dos direcciones, y no solamente en polaco. Por ejemplo, en *Ferdydurke* podemos leer:

Por fin, ¿somos nosotros los que creamos la forma o más bien es ella la que nos crea? Nos parece que somos nosotros los que construimos; es un espejismo, en la misma medida estamos construidos por la construcción. Lo que has escrito implica el sentido ulterior, la obra no nace de ti, tú querías escribir esto, pero te salió una cosa completamente distinta. (*Ferdydurke*:

²¹ Analizando la creación autotemática de *Ferdydurke* podemos arriesgar la opinión de que estamos observando el germen del *Diario*.

²² La alusión a Schulz está, tal vez, escondida en los fragmentos que muestran la postura de Pepe hacia la colegiala:

“Su siervo y esclavo.

... Respondí inclinándome ante ella:

-Siervo de la estimada señora”.

En la polémica con Schulz, Gombrowicz escribía: “Dándote rienda suelta a tus inclinaciones masoquistas, te humillarás y te pondrás a los pies de la saciada esposa del médico. De esta manera, por lo menos, podrías utilizar a la mujer y obtener de ella un placer a su contra” (*Carta abierta*, pág. 210).

Entre otros, sobre esta figura en la obra de Schulz, véase: Panas y Bianki (2006).

Esta imagen Gombrowicz la utilizaría diez años más tarde, varios meses después de la publicación de la edición argentina de *Ferdydurke*, en la revista efímera *Aurora*, en el texto “Clarita frente a la perra vida”:

Otra costumbre muy aburrida es la de la excesiva Responsabilidad por la Palabra. (El autor) estaba escribiendo a máquina la primera frase de su novela “EL MUCAMO PREGUNTÓ A MATILDE SI HABÍA ORDENADO LLAMAR EL COCHE Y ELLA QUISO CONTESTARLE PERO” mas en vez de “pero” por un simple error salió “PERRO”... Otro literato con menos fuerza de carácter hubiese sencillamente corregido el error; no así Pereiro quien, consciente de su alta misión, no vaciló en aceptar la plena responsabilidad por la palabra (lo que conllevó la siguiente serie de caracteres): ¡Lococo! ¿¿Cococo! Cococococo... xcteiugbjndloemxevgzy % 35 muhsfeytrbolpit... Ya veis a qué conduce la excesiva Responsabilidad por la Palabra. (Gombrowicz, 1947)

“Obra en progreso”: la lectura influye en el que escribe

Para terminar me gustaría reflexionar sobre qué importancia tendría para los filólogos la demostración de la tesis de “retroalimentación” entre una obra literaria en concreto y los métodos de recepción de esta, lo cual conlleve modificaciones en el contenido de la obra bajo la influencia de la crítica. Asimismo, querría presentar una nueva perspectiva de investigación de *Ferdydurke*.

Si pudiera defenderse la tesis de que el autor de *Ferdydurke* entra en el diálogo con el lector, y de que este diálogo afecta al contenido de la novela; si admitiéramos que Gombrowicz empezó a escribir su sucesiva obra bajo la influencia de las críticas de la obra anterior y que realmente se puso a escribir *Ferdydurke* en reacción a la recepción de *Memorias del tiempo de la inmadurez*, en otras palabras: si hubiera actualizado el contenido de su obra literaria influenciado por las críticas y polémicas, entonces nos encontraríamos con una obra “en progreso” que siempre quedaba “no concluida” por el autor.

Tal situación conllevaría interesantes perspectivas de investigación, así como consecuencias para las ediciones de la novela.

Maria Prussak en su memoria elaborada para el Congreso de Polonistas en Cracovia en 2005 escribió:

Si (...) como base se elige la edición sucesiva, considerada como la mejor, o

bien la última edición de autor de una obra temprana, no se puede desatender la cuestión de cronología y de dinámica del desarrollo de la creación de un escritor, así como de su lugar en el mundo literario de sus tiempos. También habría que preguntar qué texto constitúa base de la recepción crítica (o, en su caso, histórico-crítica). Así pues no se puede evitar la pregunta si el editor es capaz de enfrentarse a la “obra en movimiento”, un texto existente en varias y bien distintas redacciones. (Prussak, 2005: 458-459)

En particular, tal situación se refiere a los textos que –como *Ferdydurke*– han despertado vivas reacciones:

Las obras publicadas en la vida del escritor entraban en la circulación literaria, originaban reacciones de los lectores y críticos, podían provocar al autor a responder, polemizar o explicar –escribía Roman Loth–. También podían influir en el desarrollo posterior de su creación: provocar palinodias, modificar juicios, inspirar comportamientos creativos. (Loth, 2006: 40)

Así fue en el caso de la primera edición polaca de *Ferdydurke*.²³ Sin embargo, me gustaría que presten su atención en la existencia de tal posibilidad también en la edición argentina de *Ferdydurke*. Desgraciadamente, aún no sé hablar español, solo conozco la leyenda de la traducción de *Ferdydurke* en un café. Me parece que la investigación de la influencia de la crítica (opiniones de los colaboradores de la traducción, reseñas y polémicas) en la forma definitiva del texto de la edición argentina, supervisada de alguna manera por el autor, traería una interesante perspectiva de investigación a los gombrowiczólogos, filólogos, teóricos de literatura o especialistas en literatura comparada.

Me gustaría falsificar mi hipótesis, limitada ahora solamente al alcance polaco: ¿actualizaba Gombrowicz el contenido de *Ferdydurke* según lo que le llegaba de las críticas y de los lectores? ¿Adaptaba la narración, los símbolos en ella presentes, las señas características y el vocabulario al lector argentino tal como al polaco? Como hemos visto, Gombrowicz efectuó tal actualización en la segunda edición polaca, publicada veinte años después de la primera edición, en circunstancias bien distintas, en una Polonia comunista. De ahí viene mi pregunta: ¿es posible demostrar la existencia de esta estrategia de autor en el caso de las ediciones de la novela de Gombrowicz en otros idiomas, elaboradas bajo su control (con su cooperación directa, como en el caso de la

²³ Aquí vemos que determinar la base editorial de la edición polaca de *Ferdydurke* –una obra marcada por polémicas, actualizada por parte del autor– es una tarea difícil, si no imposible al entender tradicional de la edición crítica. “La cuestión básica ya no se refiere a llegar a las intenciones creativas del autor –escribía María Prussak–. Ahora mejor preguntar, ¿cómo transmitir esta inestabilidad de la obra de manera accesible para el lector?, ¿cómo editar estas obras, para no borrar la dinámica de la creación del texto?“.

edición argentina, o en forma de instrucciones para los traductores a los idiomas que conocía, por ejemplo, al francés)?

Ferdydurke como obra en progreso, una polémica incesante, una obra maestra, pero con la intención del autor de hacer arraigarla en un mundo que el lector conozca directamente: ¿esta aspiración se nota solamente en las ediciones polacas, o también en las españolas y francesas?

Espero que mi texto abra una nueva perspectiva a la investigación de las obras de Gombrowicz.

Bibliografía

- Foucault, Michel (1998). *Vigilar y castigar*. Varsovia: s/e.
- Garbal, Łucasz (2010). *Ferdydurke. Novela biográfica*. Cracovia: s/e.
- Głowiński, Michał (2002). “Gombrowicz como joven crítico”, en *Gombrowicz y la literatura*. Cracovia: s/e.
- Gombrowicz, Witold (1935a). “El mecanismo de la vida”, en *Prosto z mostu* Nº 1. S/p.
- (1935b). “Apostillas a *Tośka*”, en *Wiadomości Literackie* Nº 6. S/p.
- (1935c). “*Tośka. Fragmentos*”, en *Tygodnik Ilustrowany* Nº 28, 14/7/35. S/p.
- (1935d). “*Ferdydurke. Fragmentos*”, en *Skamander* Nº 60. S/p.
- (1935e). “Filidor forrado de niño”, en *Gazeta Polska* Nº 49. S/p.
- (1936a). “Contaminar el encanto de un internado moderno. La novela *Ferdydurke*”, en *Studio* Nº 2, 5/36. S/p.
- (1936b). “Lecciones de América. Fragmentos de la novela *Ferdydurke*”, en *Czas* Nº 354, 24/12/36. S/p.
- (1936c). “Carta abierta a Bruno Schulz”, en *Studio* Nº 7. S/p.
- (1937). “Vista previa y posterior a una aventura en la Modernidad”, en *Wiadomości Literackie* Nº 43, 18/10/37. S/p.
- (1947). *Aurora, revista de la resistencia*. Buenos Aires, 6/10/47.
- Iser, Wolfgang (2006). “La estructura apelativa de los textos”, en A. Burzyńska y M. P. Markowski, *Teorías literarias del siglo XX*. Cracovia: s/d.
- Kępiński, Tadeusz (1974). *Witold Gombrowicz y el mundo de su juventud*. Cracovia: s/e.
- Loth, Roman (2006). *Conceptos y problemas básicos*. Varsovia: s/e.
- Lotman, Jurij (1998). *Cultura y explosión*. Varsovia: s/e.
- (1999). *La semiótica rusa*. Gdansk: s/e.
- Marzec, Jarosław (2002). *Discurso, texto y narración. Bocetos de la cultura posmoderna*.

Cracovia: s/e.

Panas, Władisław y Bianki, Willa (2006). *Pequeño Drohobycz: guía para los amigos*.

Lublin: s/e.

Prussak, Maria (2005). "Las consecuencias de la hipótesis y las decisiones editoriales", en *Construcción de la literatura polaca. Congreso de polonistas*, tomo 1, 22-25/9/04. Cracovia: s/d.

Schulz, Bruno (1936). "Witold Gombrowicz", en *Studio N° 7*. S/p.

TRANS-ATLÁNTICO: LA DESTRUCCIÓN DEL HÉROE MASCULINO Y NACIONAL

María Rosa Lojo

Desde su mismo título, *Trans-Atlántico* se propone como texto de cruce: tránsito del Océano, y tránsito cultural del *homoviator*.²⁴ Un libro-viático, que incluye la parodia del sentido religioso del término. El Viático, se sabe, es el último de los sacramentos: el que se administra a los enfermos para auxiliarlos en el viaje definitivo que los llevará de este mundo terrenal a ese Otro, invisible, que les promete la fe. El que sube a tal viático, en *Trans-Atlántico*, deja su mundo para ingresar en otro a la vez exóticamente distinto y peligrosamente parecido. Y termina desertando no solo de un país, su país, sino de todo credo nacional/nacionalista,²⁵ y de cualquier credo fundado en la visión heroica de Occidente.

Los peregrinos que arriban en el Chrobry no se ajustan demasiado a lo que anticipa el nombre del buque. “Chrobry” remite al rey *Boleslaw I Chrobry*: Boleslaw I, el Bravo, rey de Polonia, duque de Bohemia, gestor de la independencia polaca, gran guerrero y estadista. Pero la delegación que llega al Río de la Plata en vísperas de la Segunda Guerra Mundial está compuesta solo por algunos funcionarios políticos y dos “hombrecitos de letras”, “pobrecitos”, “apenas creciditos” (11): el narrador homodiegetico y otro literato, Czeslaw Straszewicz,²⁶ nombre que corresponde a un novelista polaco, compañero de travesía del autor Gombrowicz, cuyo nombre y apellido se mantienen en el personaje narrador.

La ruptura de este con los otros pasajeros de la misma nacionalidad se produce en

²⁴ La figura de la vida como viaje y del ser humano como peregrino y caminante, dentro del imaginario cristiano, se halla burlescamente citada ya al comienzo del libro: “¡Ay, cuánto mejor sería no llevármela a la Boca para evitar mi Condenación eterna, mi Humillación a lo largo del interminable camino de esta Vida mía, que asciende una montaña dura y fatigosa!” (Gombrowicz, 1986: 11). En los casos en los que se cite esta obra, de aquí en más, solamente se pondrá el número de página entre paréntesis.

²⁵ “... el problema se refiere no tanto a la relación entre un polaco y Polonia, sino entre un individuo y la nación a la que pertenece. Revisión, en fin, estrechamente ligada a toda la problemática moderna, ya que pretendo (como he pretendido siempre) reforzar y enriquecer la vida del individuo, haciéndola más resistente al abrumador predominio de la masa. Tal es la tónica que impera en *Trans-Atlántico*” (8-9).

²⁶ Vivió entre 1915 y 1962. A él se refiere el diplomático polaco destinado en Buenos Aires, Jeremi Stempowski (Rita Gombrowicz, 2008: 21). Fue Straszewicz quien tuvo la iniciativa del viaje y logró al parecer una invitación de última hora para Witoldo. Al hacerse inminente la guerra decide, al contrario de su amigo, volver a Polonia. Una fotocopia de la lista de pasajeros, donde ambos figuran, puede verse en goo.gl/H4510D. Nuevas informaciones en cuanto a los motivos del viaje a la Argentina de Gombrowicz (el deseo previo de su familia de alejarlo del escenario bélico) aparecen, según la nota de Néstor Tirri en el diario *Kronos*, hasta ahora solo accesible en polaco (goo.gl/8VvmGC).

Buenos Aires, cuando el estallido de la Segunda Guerra Mundial se revela inevitable. Mientras los demás deciden volver a Europa, Gombrowicz, que ha ingresado en el barco con dos maletas, como si fuera a viajar con ellos, vuelve a tierra sin mirar atrás mientras pronuncia una extensa “Maldición”:

¡Marchad a vuestra santísima y tal vez también Maldita nación! ¡Volved a ese Santo Monstruo Oscuro que está reventando desde hace siglos sin poder acabar de reventar! ¡Volved a ese Santo Engendro vuestro, maldito por la Naturaleza, que no ha dejado un solo momento de nacer y que, sin embargo, continúa Nonato! Marchad, marchad, para que él no os deje ni Vivir ni Reventar y os mantenga siempre entre el Ser y la Nada! (15)

Pero el autoexiliado no podrá desligarse de la “Maldita nación” por el solo hecho de haberse quedado en suelo argentino. Aquí verá reproducirse los ritos nacionalistas, cuyas máscaras se exhiben con despiadado relieve, en clave caricaturesca, deformadas como espejos de feria.

Héroes, padres y monstruos

Personajes polacos y argentinos conviven en la farsa delirante desarrollada en *Trans-Atlántico*. Más que individuos, la mayoría representa tipos y estamentos sociales. Aparecen el cuerpo diplomático y el empresariado polaco (el Barón, Pyckal y Ciumkala), los pequeños empleados a su servicio, los intelectuales argentinos, los “Muchachos”, proletarios y marineros, los servidores del rico Gonzalo. La Embajada, la Oficina, el Salón de baile plebeyo, el Parque de Diversiones, el Palacio y la Estancia son los escenarios donde desplegarán sus actuaciones.

La impostación, la exhibición, la retórica hueca, caracterizan el lenguaje corporal y verbal en los entornos de la Embajada y entre los intelectuales. La prepotencia y la vulgaridad dominan en el ámbito de los empresarios que invaden y hostigan, amedrentan y atormentan, en busca del verdadero poder sobre las vidas de los demás. Un poder que se terminará vinculando, de manera estrecha, con la retórica de la Patria y la necesidad de fabricar héroes a través de la crueldad.

El narrador, arrinconado en un hotel barato durante el día, humillado y maltratado por los Empresarios, exhibido por su Embajada en las recepciones nocturnas con el supuesto estatuto de Gran Escritor que debe mostrar superioridad frente a los nativos, se siente excluido de todo amparo y también de toda pertenencia. Después de un encuentro con celebridades locales de la cultura, que desfilan como pavos reales, el

escritor polaco huye del agasajo protocolar y se convierte en merodeante por las calles y las zonas de reunión plebeya que menciona especialmente Gombrowicz en su *Diario argentino*.

En este paseo nocturno comienza a sabotearse, de manera activa, el proceso de construcción del héroe masculino y nacional, mediante el surgimiento de un triángulo que se mantendrá como eje semántico durante el resto de la novela. En uno de los vértices está Gonzalo Andes: un argentino al que Gombrowicz ha visto ya en el cóctel de la Embajada y que se pone a caminar junto a él, provocando su vergüenza. Es que no se trata de un ser “normal”, sino de un producto de la “degradación de la Humanidad” (49), que contamina de escarnio a su ocasional compañero. Así se lo describe con humor revulsivo:

Aquel que a mi lado Caminaba y a cuyo lado yo Caminaba no era Toro, sino Vaca (...) Al ver aquellos labios que a pesar de ser Masculinos sangraban *rouge* femenino, no pude tener la menor duda de que el destino me había unido con un Puto. Y con él había yo Caminado, habíamos caminado juntos delante de todos, como si para siempre me hubiera esposado con él. (49)

Pero pronto aparecerá el verdadero objeto de deseo del Puto: un joven marinero, rubio y hermoso. En el tercer vértice del triángulo se ubica el Padre del joven, que en todo momento tratará de impedir la seducción del Hijo por parte de Gonzalo. Esa pugna proporcionará el combustible narrativo, así como el nudo simbólico del relato. Entre los tres puntos de la tríada oscilará continuamente el narrador, sin decidir del todo a quién comprometer su lealtad, aunque, presionado por Gonzalo, accede, en un principio, a desempeñarse ante el Hijo, como celestino o alcahuete del deseo homosexual.

La trinidad se deja leer, de manera muy productiva, desde el modelo metafórico propuesto por el sociólogo Enrique Gil Calvo en *Máscaras masculinas* para ilustrar “los diversos prototipos de masculinidad que predominan en las sociedades de tradición occidental, es decir, de origen grecorromano y judeocristiano” (Gil Calvo, 2006: 109): el triángulo del Patriarca (padre), el Héroe (hijo) y el Monstruo, que se corresponde a su vez con el triángulo culinario de Lévi-Strauss; por eso Gil Calvo lo llama (con una irreverencia que le hubiese gustado a Gombrowicz) triángulo “masculinario”. Al Patriarca se le asigna lo Cocido, al Héroe, lo Crudo, y al Monstruo, lo Podrido. El Patriarca, hombre en su plenitud consolidada, ahora dispone del capital material y simbólico, administra y ordena, concede y quita; el héroe aún no llega a la masculinidad cabal; tiene que probarse como varón. El Monstruo es un varón “degenerado”, echado a perder, fuera de las reglas y que (en su variante homosexual) transgrede la frontera de los géneros. Es el tercero en discordia entre el Padre y el Hijo; el héroe debe optar entre

ambos.

La hibridez y la excepcionalidad distinguen al monstruoso Gonzalo: ni Él ni Ella, descrito a menudo con metáforas animales, “tenía el aspecto de una Criatura Extraña y no de un ser humano” (54). No solo es inclasificablemente afeminado, sino que concentra significativos rasgos étnicos negados por el *ethos* argentino oficial del orden conservador. Aunque pertenece a la clase dominante, es un mestizo de piel oscura, “un Portugués nacido en Libia de madre persa o turca” (50) y oculta su fortuna de sus amantes ocasionales, viviendo y vistiéndose como si fuera su propio lacayo, para no correr el riesgo de ser despojado. En algún sentido ha logrado el ideal de “confraternizar con el peón”, anhelado por Polilla en *Ferdydurke*. El conflicto que se plantea entre el Padre y el Monstruo y cuyo trofeo es el Hijo tiene implicaciones en diversos planos. Si la seducción intentada por Gonzalo alcanza éxito, no solo el Hijo se transformará en otro Monstruo, sino que no podrá convertirse en Héroe nacional. En efecto, la intención del Padre es que el Hijo se embarque lo antes posible hacia el terreno de la guerra.²⁷

Como Jesús, Ignacy es el Hijo Unigénito de su Padre y también será sacrificado según el mandato del Filicidio que, para Rascovsky y otros, se halla en la base de nuestra cultura: “Todos los mitos referidos a héroes los muestran inicialmente condenados por sus padres o sustitutos a un destino fatal” (Rascovsky, 1973: 60); “Por ello hemos afirmado que desde los tiempos más remotos la guerra representa ‘la pira sacrificial en la que se consuma la matanza de los hijos’” (Rascovsky, 1973: 62).

Frente al Filicidio establecido, Gonzalo proclama la Filiatria (75), que abomina del honor y del Padre en pro de los derechos del Hijo, y descarta la vieja Patria, en nombre de lo Desconocido (74)²⁸ y de lo Nuevo. La “desviación” del “Monstruo” es mucho más que sexual. Replantea, desde sus bases, el orden de la cultura. Significa el verdadero “Progreso”.

Sé que me consideras un Monstruo –me dijo–, pero voy a lograr que tomes partido por mí contra aquel Padre y que consideres a todos mis iguales como la Sal de la Tierra. Dime, ¿no aceptas ningún Progreso? (...) ¿Cómo puedes aspirar a algo Nuevo mientras pones toda tu fe en lo Viejo? Así el Viejo Padre deberá mantener siempre a su hijo joven bajo su látigo paterno. ¿Y debe aquel joven obedecer eternamente todo lo que le ordene su Señor Padre? Dadle al Joven un poco de respiro, soltadlo, dejadlo que brinque libremente! (73)

²⁷ “El Viejo me dijo que iba a enviar a su Único Hijo al Ejército y que si no lograba llegar hasta la Nación, se enrolearía en Inglaterra o Francia para darle zarpazos al enemigo aunque fuera por ese lado” (64).

²⁸ “Hay que liberar a los Muchachos de la jaula paterna, que corran un poco por tierras sin caminos, que visiten también lo Desconocido!” (74).

¡El hijo, el hijo es lo único que interesa! ¿Para qué sirve la Patria? ¿No es mejor la Filiatria? ¡Sustituye la Patria por la Filiatria y verás lo que es bueno! (74)

Cómo se fabrica un héroe

La visión del héroe que *Trans-Atlántico* propone se halla muy lejos de su dimensión mítica como figura creadora y salvadora de la comunidad, que pusieron de manifiesto estudiosos como Joseph Campbell, o de la concepción de los héroes como delegados del espíritu divino y motores de la Historia, exaltada por el romántico Carlyle (1999).

En las antípodas del mito y de la épica patria, el héroe exhibido y denunciado por Gombrowicz es en realidad un asesino muerto de miedo, al que se entrena mediante la (auto)represión masoquista y la tortura de los demás.

El “heroísmo” del guerrero se intenta cultivar y practicar en la novela según dos modelos fundamentales. Uno proviene de la vieja tradición caballeresca embellecida por la leyenda. Es el Duelo, al que desea recurrir Tomasz, padre de Ignacy, para proteger el honor de su hijo, amenazado por el asedio del Monstruo y su llamado a la libertad del Deseo.²⁹ Como señala Gil Calvo:

... el duelo a espada o pistola es la institución heroica por antonomasia, cuyo apogeo coincide con el declive del Antiguo Régimen que puso fin al barroco absolutismo heroico... (Gil Calvo, 2006: 154)

La intención de batirse a Duelo aparece en Tomasz en el Salón de baile, ante los reiterados brindis de Gonzalo dirigidos hacia su mesa, que tienen como destinatario al Hijo. Pero su mismo rival se convierte en obstáculo para la contienda, revelándose, según los cánones patriarcales, como indigno e inepto: ablandado (*sic*) por el miedo, Gonzalo bebe ya “solo por puro terror” (67), y, en una escena paródica de gran comicidad, se va convirtiendo en “Mujer”, colocándose de este modo fuera de todo duelo posible con un Hombre, hasta que arroja a la cabeza de Tomasz el tarro vacío de bebida y abandona el Salón. La cabeza del viejo sangra, evocando en el narrador la sangre que se está vertiendo en la verdadera guerra, más allá del Océano.³⁰

Imposible no pensar, por otro lado, en el culto del coraje gauchesco y arrabalero que por aquellos años Borges se dedicaba a mitificar y que alcanza probablemente su apogeo literario en el antológico cuento “El Sur” (*Ficciones*, 1944). No es, por cierto, el primero

²⁹ El Monstruo, insiste Gil Calvo, es de algún modo el “buen salvaje” y el “perverso polimorfo” infantil freudiano: lo quiere todo, y ahora (Gil Calvo, 2006: 121).

³⁰ “¡Ah, cómo me pesaba la sangre de Tomasz, cómo me aterrorizaba su relación con aquella otra sangre que se derramaba allá lejos! Sacudido por el dolor en mi cama, presentía que la sangre derramada aquí, engendrada en otra sangre, me conduciría a una sangre aún más aterradora...” (69).

ni el último de los duelos que Borges construye en su poesía y en su narrativa, y no está de más recordar que los intentos de seducción de Gonzalo, dirigidos hacia la mesa donde se encuentra su efebo, comienzan exactamente del mismo modo que las provocaciones burlonas de los gauchos, apuntadas al soñador Juan Dahlmann:

Y dale llamar al camarero, darle palmadas amistosas, pedir más vino y hacer y también disparar bolitas de pan, saludando con risas estentóreas aquellos caprichos tuyos. (57)

A la mañana siguiente, ante la necesidad de tapar el escándalo, el indignado padre decide desafiarlo formalmente:

... no me queda otro remedio sino batirme con él a tiros, para que el asunto quede arreglado virilmente entre Machos. ¡Yo voy a hacer de él un Macho, para que no digan que un Puto anda detrás de mi hijo! (70)

Hay que nombrar padrinos, y Gombrowicz personaje, otra vez mediador, recurre a los venales y también brutales empresarios: el Barón, Pyckal y Ciumkala. Aunque al principio se niegan a ser padrinos en un duelo donde interviene un Puto, finalmente aceptan ante la perspectiva de ventajas económicas, ya que, por pedido de Gonzalo, el duelo será fingido, sin balas. Luego la misma Embajada toma cartas en el asunto y el combate se convierte en la representación de la causa nacional, en la gran oportunidad de demostrar el Heroísmo polaco, y de vencer a las Potencias Infernales (82). Todos se trasladan a la estancia de Gonzalo, que se ha fijado como sitio del lance de honor.

Pero el falso duelo, que es “a primera sangre”, se prolonga indefinidamente, ya que no hay balas auténticas. Cuando el narrador termina revelando la verdad a Tomasz, este decide lavar la ofensa matando a su propio hijo. Se desnudan, entonces, sus verdaderos motivos; es que,

... al haber disparado contra el Puto con su revólver vacío se convertía en un Viejito Vacío, o tal vez en un Viejito infantil al que lo más adecuado sería darle papilla a la hora de comer, o encargarle que despioje a los niños (...) Y al matar a su Hijo, al cometer aquel horrible Filicidio, quería matar en sí al Viejecito Vacío y convertirse en un Viejo sanguinario, Terrible, y con aquel Viejo quería Aterrorizar, Espantar. (112)

El miedo a la propia debilidad, a la vulnerabilidad secreta, es lo que oculta la máscara terrible del héroe masculino. Sin embargo, el Puto, aparente Monstruo, es capaz de otra heroicidad altruista que no consiste en el exterminio del otro, sino en la salvación de la vida del amado. Así sucede cuando Gonzalo se enfrenta a una jauría que ataca a Ignacy,

logrando entonces, por corto tiempo, una tregua con el Padre.

El otro modelo de construcción de la heroicidad nacional heteromasculina ya no apela al *glamour* nobiliario del duelo singular. Sus referentes son el calabozo y el campo de concentración, y su laboratorio se halla en el sótano de la estancia. Sus regentes son los tres empresarios, que llevan espuelas atadas a las botas, y que son manipulados por el antes bondadoso Contable de la empresa. Witold, torturado primero por los cofrades, ahora forma también parte de la grotesca Orden de Caballeros de la Espuela, cuya misión es mantener bajo control a los que van cayendo en el sótano tarde o temprano. Pero todos están presos sin llaves ni cerrojos, aun los dominadores, que se agredean mutuamente con las espuelas ante el menor intento de fuga.

La llamada Trampa de la Espuela ha sido idea del antes anodino e inofensivo Contable, para autoconstruirse como héroe poderoso.

El Contable me dijo que cuando estalló la guerra, en medio del fragor de los Disparos, del Trueno de los cañones y los Gemidos, los Gritos, la Matanza y el Saqueo, su propia Bondad, así como la Debilidad, la Mezquindad de todos los Compatriotas le llegaron a parecer tan repugnantes que se propuso realizar una Unión por el Dolor y el Sufrimiento, el Martirio y el Horror (...) ¡Oh, Poder, Poder, Poder, necesitamos ser Poderosos! Decidí caer también yo en esta Trampa, y ahora sufro y me asusto de mí mismo, me violento a mí mismo..., me transformo de Contable en Gigante ¡Oh el Poder, el Poder, el Poder! ¡Que tiembla la Naturaleza, que tema el Enemigo! ¡Hemos violentado la Naturaleza, nos hemos violentado a nosotros mismos, y al Destino y al mismo Dios para que todo cambie! ¡Para que nadie se aproveche ya de nuestra Bondad debemos ser Terribles! Por eso os atrapé y caí de propia voluntad en la Trampa, y os torturo y no dejaré de Torturar porque me es imposible... (129)

Aquí otra vez parece inevitable volver a Borges; ahora por las teorías expuestas en “Deutsches Requiem”, cuento publicado en *El Aleph* (1949), donde el presunto “hombre superior” de la cultura aria, solo puede llegar a serlo aniquilando su propia piedad y autoaniquilándose. Por otro lado, la tesis de la heroicidad como fruto de la cobardía se formula detalladamente en el *Diario argentino* de Gombrowicz, con relación al nazismo. Hitler “no hubiese sido héroe de no haber sido cobarde. La violencia más alta fue la que se infligió a sí mismo transformándose en Poder... imposibilitándose la debilidad... cortándose la retirada” (185). Una masa de seguidores íntimamente aterrorizados, guiados por un jefe que no lo está menos, avanza sin retorno, cruzando todos los límites, hundiéndose en la残酷 “como una prueba definitiva de la capacidad para vivir” (184). Al igual que los entrampados en el sótano, nadie puede salir de la trampa ideológica que el líder ha construido.

Del asesinato a la risa

Pero en *Trans-Atlántico*, que es una farsa sobre la Historia, y no su tragedia, sí es posible escapar mediante el deseo y la risa. El deseo por el Hijo lleva a Witoldo a inventar ardides para salir al exterior. Lanza la propuesta del Filicidio: matar al Hijo, sin causa alguna, y al Contador le parece lo suficientemente “infernal” como para salir a realizarla. Finalmente Witoldo se deshace del Contable y queda libre para buscar al Hijo.

Encuentra a Ignacy y a su doble, el joven Horacio, jugando a la pelota en un interminable Bum-Bam. El plan, ahora inverso y tramado por Gonzalo, en favor de la Filiatria, es que el Hijo mate al padre sin darse cuenta, con uno de los golpes de la pelota, mientras que el Padre sigue aún pensando en perpetrar el Filicidio. Sin embargo, ninguna de las dos cosas sucede.

En las escenas finales el Embajador polaco llega a la estancia con un grupo de invitados, en un festejo absurdo que no hace sino ocultar la derrota sufrida por Polonia en la guerra. Los empresarios y el Contable, montados unos sobre otros, espoleándose mutuamente, acechan en los matorrales, con la intención de atacar a los que celebran. En medio del baile general, sigue oyéndose el Bum-Bam de la pelota y Tomasz, el Padre, cae al suelo. ¿Va a consumarse por fin, el crimen esperado, esta vez como Parricidio?

Pero no hay crimen. Hay risa. Una risa impersonal que se apodera de todos y que llena el “Vacío” atroz de la falta de sentido muchas veces mentado en la narración. El Hijo es libre, tanto del Padre, como de Gonzalo. Ni Héroe ni Monstruo, libre en su bella, despreocupada inmadurez, entregado al Juego. Lo terrible se neutraliza, carnavalescamente, con las máscaras que ríen sin cesar, “bumbameando” en el vaivén de la pelota.

Así, en *Trans-Atlántico*, Gombrowicz destruye la sublimidad y la legitimidad del mito heroico que sustenta el orgullo de las naciones, y justifica el envío de los varones jóvenes a los mataderos del combate para esconder el miedo devastador de sus líderes a la vida. A la visión por momentos fatal y romántica del culto del coraje viril que recorre, ambivalente, las ficciones de un Borges destinado a consagrarse como el máximo escritor argentino, el polaco exiliado de su guerra y de todas las guerras opone la parodia más cáustica donde las únicas chispas de lirismo se encienden, a veces como pequeñas luces o guiños amables, en homenaje a los derechos del Hijo y a la amplitud posible de su deseo.

Bibliografía

- Campbell, Joseph (1999). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Carlyle, Thomas (1999). *De los héroes.* En Carlyle, Emerson. *De los héroes. Hombres representativos.* Estudio preliminar de Jorge Luis Borges. México: Conaculta/Océano, 1999. Págs. 1-219.
- Gil Calvo, Enrique (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos.* Barcelona: Anagrama.
- Gombrowicz, Witold (1986). *Trans-Atlántico.* Barcelona: Anagrama.
- (2001). *Diario argentino.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Gombrowicz, Rita (2008). *Gombrowicz en Argentina 1939-1963.* Buenos Aires: El Cuenca de Plata.
- Rascovsky, Arnaldo (1973). *El Filicidio.* Buenos Aires: Orión.
- Santiesteban, Oliva (2003). *Tratado de monstruos. Ontología teratológica.* México/Barcelona: Plaza y Valdés Eds./ Universidad de Baja California Sur.

TRANS-ATLÁNTICO: GOMBROWICZ DE LA NOVELA AL TEATRO

Mariana Cerrillo

Introducción: de la palabra al cuerpo

La obra “Trans-Atlántico”,³¹ transposición de la novela homónima, a cargo de Adrián Blanco y Hugo Dezillio, estrenada en el Teatro Nacional Cervantes en 2009, es un planteo rico y múltiple sobre la figura de Gombrowicz. Las problemáticas tratadas en la novela, el estilo del escritor y su propia figura parecen ser los tres pilares de interés para Blanco, quien escribe un texto dramático a partir de fuentes diversas que logran aportar un giro más completo a la construcción de un nuevo Gombrowicz, sin perder de vista el texto fuente.

El personaje, un poco real, ficcional y mítico, en definitiva, esquivo, se materializa en la heterogeneidad de recursos y aspectos de la obra, que traen a cuenta no solo la palabra narrativa sino el cuerpo en la escena, un cuerpo vivo que aglutina el híbrido textual, y que constituye una novedad, un plus, respecto de la novela.

¿Cómo logra Blanco dar cuerpo no solo al personaje de Gombrowicz, sino también recrear plásticamente el estilo narrativo y la estética del autor? ¿Cómo llega *Trans-Atlántico* a volverse acto y presencia en sus múltiples y desbordantes dimensiones?

La transposición de la novela al teatro

El concepto de “hipertextualidad” propuesto por Gerárd Genette en *Palimpsestos* señala que a partir de ciertas operaciones de transformación sobre un texto A o hipotexto se produce o deriva un texto B o hipertexto, que entra en relación con el texto fuente pero que es distinto de él. Entendemos que la transposición es una de las formas de la hipertextualidad, puesto que se trata de “operaciones de pasaje entre literatura y teatro” (Fernández Chapo, 2009), es decir, una relación de reescritura entre textos de diferente género (a diferencia de la adaptación que se trata de una reescritura intragenérica). Son

³¹ Transposición: Adrián Blanco, Hugo Dezillio. Actúan: Norberto Amato, Manuel Bello, Diego Benedetto, Pablo De Nito, Raúl Alejandro Deymonnaz, Gustavo Manzanal, Alejandro Molina, Omar Sucari. Diseño de vestuario y escenografía: Marta Albertinazzi. Diseño de luces: Leandra Rodríguez. Musicalización y música original: Carlos Ledrag. Asistencia de dirección: Adriana Pizzino. Dirección: Adrián Blanco.

muchos los aspectos que posicionan a la novela *Trans-Atlántico* como texto base o hipotexto (la explicitación de la fuente en el programa de mano y de la intencionalidad del director respecto de trabajar sobre la textualidad de la novela; la conservación del nombre; la enorme similitud entre ambas obras, entre otros), pero no por ello dejamos de considerar que la obra teatral “*Trans-Atlántico*” dispuso de sus propios procedimientos creativos específicos del ámbito teatral y es en sí misma, independientemente de la novela, un producto artístico acabado y autónomo que produce sus propias significaciones.

La obra teatral está creada a partir de la novela *Trans-Atlántico*, escrita en 1949/1950 y publicada en 1951. En ella el personaje principal, llamado Gombrowicz, llega a la Argentina y decide, tras la ocupación nazi en Polonia, quedarse. La novela, a la que podríamos catalogar de autoficción por los estrechos contactos con la vida real del escritor, desarrolla ciertas peripecias que el protagonista vive en su estadía en el país, a partir de las cuales se translucen sus principales preocupaciones temáticas y filosóficas: la conflictiva relación entre el individuo y la idea de “Nación”, la afirmación de la identidad, y el tema de la inmadurez y la forma. Pero además, en el proceso de reescritura, Blanco ha recurrido a otro tipo de materiales como el prólogo de la novela y el *Diario*, especie de autobiografía que Gombrowicz traza incluso durante sus años en Argentina, señalando reflexiones, críticas y vivencias personales.

En la versión teatral de *Trans-Atlántico*, la autoficción y la autobiografía³² se rozan creando una zona mítica donde nace una nueva figura de Gombrowicz, esta vez construida por la mirada y el cuerpo del otro. Blanco recorta, reescribe, reinterpreta; Manzanal encarna, le presta su cuerpo a ese Gombrowicz ficcional/real que devino teatral. Además, no solo se rescata del hipotexto al personaje, sino también al escritor, ya que hay una clara intención por parte de Blanco de llevar la estética de la novela a la escena y las particularidades de su discurso narrativo, recreando así una nueva dimensión del autor.

La construcción de la figura/personaje de “Gombrowicz” en la escena

Nos detendremos, ahora sí, en el análisis de la construcción del personaje en *Trans-Atlántico*, es decir, en la figura de Gombrowicz.

De la literatura al teatro, el personaje de Gombrowicz sufre una transformación central

³² Ver al respecto el texto de Alberto Alberca (2009).

que tiene que ver con la especificidad de cada área artística: pasa de la palabra al cuerpo. Y en una nueva realidad tridimensional, otros recursos se ponen en juego que dan vida al personaje de una manera particular. Expresa Dubatti:

... el teatro acontece históricamente en las coordenadas espacio-temporales de la empiria cotidiana, pero su *medio expresivo* (en términos aristotélicos, *Poética*) son las acciones corporales, físicas y físicoverbales, generadas por alguien con su cuerpo ante otro que observa (percibe, no solo mira) esas acciones en presencia de él. Cuerpo y percepción. El teatro es acontecimiento corporal empírico en acto, hecho histórico de la vida que puede atestiguar quien lo observa. (Dubatti, 2007: 34)

Este acontecimiento puramente corporal cuenta con otros recursos que no son los recursos de la literatura al momento de la creación del hecho artístico. Explica Fernández Chapo acerca de las relaciones entre literatura y teatro:

La literatura dice, describe y narra. El teatro indefectiblemente muestra, ofrece la experiencia viva. Se pasa de la dimensión única del código lingüístico de la literatura a la espesura de códigos que representa el teatro. El objeto escénico es tridimensional. El código lingüístico es tan solo uno de los muchos que interactúan en la producción semiótica del acontecimiento teatral, junto con el cuerpo de los actores, el vestuario, la escenografía, la iluminación, la musicalización, el maquillaje, la utilería, etcétera. (Fernández Chapo, 2010: 19)

Nos preguntamos entonces cómo se transforma una creación literaria en una creación de pura corporeidad y cómo logra Blanco llevar a la escena un nuevo personaje redimensionado, que tuvo su origen en la palabra escrita, pero que sobre el escenario se vuelve otro, más rico, más significativo.

Gombrowicz: Ser en un cuerpo

El cuerpo es la esencia de la teatralidad. Sin actor, no hay presencia. Sin presencia, no hay teatro. *Trans-Atlántico* es una obra que por su trama autoficcional está construida sobre la figura de un personaje eje: Gombrowicz. Dicho personaje en la puesta de Blanco es encarnado por el actor Gustavo Manzanal, quien pareciera haber establecido un vínculo muy cercano y natural con el personaje.

Relata el actor que al momento de componer su personaje realizó un acercamiento a Gombrowicz desde sus diversas facetas, que tan intrincadas están en la construcción de la subjetividad de esta figura particular. La lectura de la novela fue una de las diversas puertas de acceso, además de haber viajado a uno de los lugares donde Witold solía

descansar y contactarse con su gente, tanto como entrar en contacto con su viuda por intermedio del director de la obra, y reunirse a leer el *Diario* del autor, como un modo de acceder a una visión más completa. Es que Gombrowicz escritor construye de sí mismo una figura compleja y confusa donde autor, narrador y personaje parecieran ser uno, en cuya intersección se debate el hombre, y a partir de este entretejido de roles nace una obra ficcional con vetas autobiográficas, que es su novela, y que corre paralela a una autobiografía ficcionalizada que es su *Diario*. El mismo Blanco señala que hay en Gombrowicz un germen de teatralidad enorme donde él actúa más como personaje que como hombre real –si es que es válida la expresión–, y construye su subjetividad en las fronteras de humo entre la ficción y lo real.

En primer lugar, ya nos encontramos con un parecido físico sorprendente entre el actor y el personaje (quien, a su vez, es el propio autor ficcionalizado) que nos sumerge de lleno en el mundo gombrowicziano. El cabello, el rictus del rostro, el porte, la postura corporal, sumados al vestuario que recrea la estética de los años 50, nos dan como resultado un personaje que entra en correlato con esa ficción-realidad que el mismo Gombrowicz propone en su novela y que Blanco rescata y enriquece en su puesta en escena.

La contradicción, la altivez, el histriónismo, el grotesco que atraviesan a Gombrowicz se traslucen en la expresividad corporal del actor, quien a veces con gesto de zozobra, de burla y hasta de soberbia se enfrenta a sus colegas y los interpela a lo largo de la obra reflejando de manera vívida los matices de una personalidad rica y oscilante.

También sus desplazamientos físicos retratan dichas características. Dubitativo o seguro, avasallante o cobarde, de acuerdo con las circunstancias, se mueve Manzanal en el espacio escénico materializando la postura de Gombrowicz ante la esencia del conflicto que está atravesando en cada circunstancia. Cambios de una velocidad y una profundidad expresiva sorprendentes que el actor logra de manera eficaz y ajustada.

La puesta de Blanco es una puesta muy dinámica que surge del estilo mismo que Gombrowicz escritor imprime en su novela y que la obra teatral materializa de forma notable. El personaje de Gombrowicz es el eje central de esta aventura caótica y rítmica que nuclea una infinidad de situaciones contradictorias y absurdas que van sucediéndose de forma vertiginosa como una cadena inevitable de malos entendidos y deseos malogrados. En este contexto, el cuerpo del actor debe plasmar la versatilidad de climas y conflictos. Y así sucede.

Manzanal, a través de los señalamientos propios de Blanco para la puesta, despliega un enorme abanico expresivo desde lo corporal. Aborda espacios diversos de la escena a partir de la vectorización arriba-abajo (sobre muebles o en el piso), dando la espalda al

público o interpelándolo de frente; adopta elocuentes posturas de acuerdo con los conflictos, entrando en relación con los otros cuerpos presentes en el espacio (ora seductor, ora de rodillas, estilizado y orgulloso, esmirriado y acobardado, etcétera) y modula su caudal de voz y su expresión mostrando matices que van desde la voz quebrada y dubitativa hasta el grito seguro y potente de “Soy Gombrowicz” al momento de afirmar su identidad ante los colegas polacos.

El cuerpo del actor está presente de manera permanente en la obra, pues el personaje es el hilo conductor de la pieza. A veces de manera activa, a veces como simple observador, su cuerpo no se aparta de la expresividad ni aun en los márgenes de la acción, donde agazapado y atento sigue los diálogos del resto de los personajes. Omnipresente, su corporeidad atraviesa todas las situaciones aun cuando no es parte activa de ellas, marcando una fuerte impronta, con su sola presencia, como motor irremplazable del conflicto dramático.

Por último, el ritmo y la ampulosidad de la pieza teatral están dados en los cuerpos de Manzanal y de Pablo de Nito, quien representa a Gonzalo, personaje en permanente tensión con Gombrowicz funcionando en una típica relación gombrowicziana de contrariedad: se repelen y se atraen, se expulsan y se convocan, se identifican y se oponen, se necesitan y se traicionan.

De esta manera, la interacción de estos dos cuerpos (alianzas, acosos, vacilaciones, alejamientos, réplicas verbales, etcétera), principalmente, es la que imprime el tempo de la obra que se transmite al espectador, generando un clima dinámico y por momentos caótico, propio de la narrativa del autor y que Blanco retoma.

La palabra a través del cuerpo

El personaje no es solo una entidad gestual, sino que también se construye en la dimensión verbal, tanto del texto que le es asignado como la forma en que se expresa por medio del cuerpo dicha textualidad.

Si tomamos en cuenta la forma de distribuir los parlamentos, notamos que la transposición de Blanco se realiza sobre la idea de contigüidad respecto de la novela y la importancia de Gombrowicz como personaje central. Por esto mismo, la preponderancia del personaje puede verse en la enorme cantidad de texto que le es asignado, los monólogos que desarrolla y en los cuales es el único personaje que rompe la cuarta pared, y que, además, es su discurso el que ordena la historia narrada, la cual se aborda desde dos planos discursivos: el plano de la evocación, llevado a cabo por Gombrowicz, y el plano de lo evocado, que son el puro presente, la acción dramática y lineal

representada en la interacción de los diferentes personajes.

El texto de la transposición fue realizado por Blanco y Dezillio sobre la base de tres fuentes muy diferentes: la novela en sí, el prólogo de la novela y el diario del escritor. Este hecho refuerza la fusión del carácter real y ficcional en la construcción del personaje de la obra que a su vez se corresponde con la construcción de la figura real-histórica de Gombrowicz. En consecuencia, el personaje de Gombrowicz se construye y enuncia desde un lugar múltiple: desde la ficción (novela) y desde lo real (prólogo y diario).

Por otro lado, la fuerza del personaje está dada por ser el portador de un discurso ordenador, con momentos de reflexión a partir de los monólogos que desarrolla frente al público, a modo de recapitulación y explicitación de una postura ideológica ante el mundo, dichos que ayudarán al espectador a comprender las motivaciones del personaje cuando se vuelva al plano del discurso evocado, es decir, a la acción misma que desarrolla la trama.

Estos monólogos se caracterizan por ser momentos de gran intensidad dramática. Las declamaciones son ampulosas y trágicas, develan un matiz más profundo y humano que contrasta con el tono superficial y despreocupado con que actúa el personaje en el resto de la obra. La oscilación entre el tono intimista e inseguro y el tono histriónico y de convicción en los que se mueve el monólogo nos retrotrae al cambiante mundo emocional que hace de Gombrowicz un personaje en constante conflicto ético y subjetivo.

Como ya hemos mencionado, el actor que encarna el personaje despliega una serie de recursos expresivos al momento de “hacerlo hablar”. Su declamación está atravesada por el ritmo: la velocidad de algunas réplicas, el alargar palabras de manera grotesca, la modulación histriónica, la lentitud con que a veces se demarca cada palabra en la enunciación general; una musicalidad notable y una extrañeza que nos lo descubre como múltiple y escurridizo, nunca es demasiado serio ni demasiado burlón, nunca demasiado dubitativo ni demasiado seguro, etcétera, o al menos no como condiciones sostenidas en el tiempo. El personaje, mediante el cuerpo del actor, murmura, grita, seduce, repele, crece o se empequeñece mostrándonos una vez más su riqueza compositiva.

Todo se complejiza aún más cuando observamos que, con frecuencia, el discurso declamado y su tono o expresión no se condicen con la gestualidad del cuerpo que lo emite. Vemos, así, un Gombrowicz desafiante discursivamente que retrocede físicamente ante la amenaza de sus colegas, o un tono áspero de resistencia ante la tentación del deseo en un cuerpo totalmente entregado y receptivo.

Pero, como señala Bentley (1971), el personaje dramático no es una suma de cualidades

abstractas, ni puede definirse solo por el gesto ni lo verbal, sino que se construye mediante el diálogo y la acción, en la interacción con los otros personajes. Palabra y acción. Veamos, entonces, cómo se construye el personaje de Gombrowicz a partir de la relación con el resto de los personajes/actores.

Ser a partir de los otros

Según Sanchis Sinisterra (2002), en la transposición de la literatura al teatro, al momento de dar cuerpo a los personajes y reorganizar el material literario es necesario tener en cuenta una serie de aspectos ordenadores. Dos preguntas surgen en el proceso creativo: qué sujetos de la fábula se hacen cargo de su concretización y qué jerarquía organiza su interacción, destacando a quién.

En la transposición realizada por Blanco, los personajes que llevan adelante la acción dramática se reducen a once, entre los que se destacan, por orden de jerarquías, Gombrowicz y luego Gonzalo. Como sostuvimos anteriormente, Gombrowicz es el personaje eje de la puesta, al igual que en la novela, y Gonzalo es la contrapartida del primero, complementándose, y sosteniendo la tensión dramática. Veamos cómo se construye, entonces, el personaje a través de la relación con los otros.

Podemos distinguir a grandes rasgos –y a los fines de este análisis– dos grupos de personajes que entran en relación con el personaje principal y entre ellos a través de este, ellos son:

- El grupo cuyo núcleo de motivación es la “polonidad”: todos aquellos personajes cuyo actuar esté dado por la identificación con su nacionalidad polaca y sea esta la motivación de su accionar. Son los que intentan conservar el orden establecido. Por ejemplo: Hombres polacos, Ministro, Podsracky y los que representan la comitiva dirigida por el Ministro. En algunos casos, hay personajes oscilantes que entran o salen de esta categoría según prime una u otra motivación en su actuar, como el grupo de los tres comerciantes polacos Ciunkala, Pickal y el Barón.
- El grupo cuyo núcleo de motivación es el deseo y la subversión del orden establecido: todos aquellos personajes cuya motivación está ligada con un deseo vinculado, en primera instancia, con lo sexual pero que se enraíza en el deseo de subversión del orden tradicional. Encontramos aquí a Gonzalo, Horacio e Ignacy, aunque este último sea un caso complejo, pues si bien es conducido hacia este campo de motivación casi pasivamente, al ser justamente el objeto de deseo,

paradójicamente, lleva hacia él a los otros personajes.

Estos serían los dos grandes bloques que se debaten con Gombrowicz como centro, tironeado éticamente por ambos extremos. Pero también cabe aclarar que cada personaje, o grupo de personajes (en algunos casos), tiene sus motivaciones individuales, que complejizan y enriquecen la trama de la obra, así encontramos como motivación la legitimación intelectual y la concreción del deseo homosexual, por ejemplo.

Ante este panorama general podemos decir que Gombrowicz es el eje aglutinante pues es el personaje que más presencia escénica tiene, además de ser el que polariza las tensiones de la acción dramática y que centraliza la atención del resto de los personajes como medio para conseguir sus fines. Gombrowicz es “el mediador” de los asuntos personales del resto, necesitan su favor y su acción para conseguir un objetivo, asuntos que lejos de ser individuales tienen una contracara más profunda: no se trata de un individuo y su micromundo, sino de todos y el orden político-social por el que están atravesados.

En el interés de los demás, por otra parte, Gombrowicz se juega sus propios intereses, por lo que es en él en quien se debaten los virajes de las acciones como resultado de sus decisiones y de sus actos. Por lo tanto, el personaje es lo que la “dinámica de las relaciones” lo lleva a ser, es el resultado de la tensión entre su propia subjetividad y la de los otros, y en esta dualidad contradictoria y constante entre ser/no ser y acceder/no acceder se materializa la esencia compleja y múltiple de este, y del propio autor real, sin duda, que deja algo de su huella en su autoficción: una perfecta rueda en que los personajes son los radios y el personaje de Gombrowicz el buje que los reúne y los pone en movimiento.

Pero esta compleja red dramática se vuelve cuerpo en la escena, y se traduce en una dinámica corporal. Explica Pavis:

En efecto, el actor solo tiene sentido en relación con sus compañeros de escenario: por lo tanto, hay que señalar cómo se sitúa frente a ellos, si su interpretación es individualizada, personal o típica del grupo, cómo se inscribe en la configuración (en inglés, *blocking*) del conjunto. (Pavis, 2000: 78)

El cuerpo/personaje se acerca y se aleja constantemente de los otros, los busca y les rehúye, se amolda a ellos y comparte sus espacios cuando se pliega a sus intereses, y observa de lejos y permanece distante cuando algo conspira contra los suyos. En general es un personaje que tiende a estar estático, pero que entra en movimiento cuando el resto de los personajes acciona el hilo invisible de las motivaciones individuales. Cuando

esto sucede, es arrastrado y acosado por una vorágine ante la cual suele dejarse someter, hasta que otro personaje se impone y lo capta para sí.

Vemos entonces que es seguido por Gonzalo en una larga caminata y que luego es él quien seguirá a Gonzalo en su camino hacia el parque japonés, a partir de donde se recrudecerán los conflictos respecto del debate entre ambos órdenes. Pero lo observará inmóvil y lo rechazará luego con su gestualidad cuando este último le narre entre movimientos frenéticos y grotescos cómo matará al padre de Ignacy.

Por otro lado, vemos en la interacción de Gombrowicz con Ignacy una polaridad que va desde la entrega al rechazo de la seducción. Gombrowicz siente la necesidad de acercarse al joven en dos oportunidades mientras duerme, lo ronda, lo envuelve, lo toca levemente, se entrega a pecho abierto y de manera elocuente a los acercamientos de Ignacy, pero rechaza con su rostro y su discurso aquella tentación que lo debate entre la ética del viejo orden tradicional y el joven orden subversivo. Finalmente pareciera que se deja someter hasta que el grito que clama “filiatría” de Gonzalo lo despierta de su trance y lo arrastra hacia una nueva acción.

Con sus compatriotas, en cambio, mantiene relaciones estratégicamente equilibradas, los cuerpos rotan en el espacio enfrentados, cuando se acercan se rechazan y cuando algo los aleja demasiado vuelven a juntarse. Ejemplo interesante de destacar es la organización de la cacería en la que el Ministro y Posdrocky se suben a las sillas y a la mesa declamando violentamente mientras Gombrowicz cae, paralelamente, de rodillas escuchando la conversación a un costado de la escena central. Simétricamente, cuanto más altos los otros personajes, más bajo cae él. El movimiento, el ritmo y la simetría que se genera en algunas escenas mediante la interacción de los cuerpos ilustra visualmente lo que el escritor logra construir con la palabra en la novela: una estructura rítmica, que tiende al caos pero que nunca llega a desmoronarse, sino más bien a rearmarse constantemente virando hacia una nueva forma. Basta con ver la escena en la Casa polaca, o la escena del duelo donde la distribución de los cuerpos en escena y sus movimientos son de una organización prácticamente coreográfica. Ni lejos ni cerca, más bien, en un vaivén constante.

Este es quizás un aspecto central en la puesta de Blanco. La utilización del espacio escénico en relación con los cuerpos descubre de forma visual lo que la literatura solo logra con recursos verbales. He aquí la peculiaridad del teatro ante la literatura, la posibilidad de mostrar en tres dimensiones y el desafío creativo que implica dar vida a personajes de un relato con recursos propios que exceden a la palabra y que hablan tanto como ella.

El Ser aquí y ahora: Gombrowicz en el espacio escénico

El desplazamiento de los cuerpos en el espacio escénico genera una red discursiva tanto como lo hace la palabra. La ubicación de cuerpos y objetos y la forma en que estos se relacionan dicen mucho al espectador.

Como mencionamos con anterioridad, el personaje de Gombrowicz permanece en escena casi toda la obra, recorre todos los espacios, incluso el extraescénico que se encuentra detrás de un cortinado rojo que cae frente al espectador casi al fondo del espacio escénico, desde donde escuchamos su voz, y en el final su risa.

Se desplaza y recorre dicho espacio de maneras diversas. Camina, corre, danza, se mueve lentamente o con rapidez de acuerdo con la circunstancia, lo atraviesa, lo circunda. Gombrowicz llena el espacio todo con su presencia, y hasta es quien decide y pone en marcha la acción y la reorganización de ese espacio en el momento del duelo al declamar con seguridad: "Es preciso moverse", orden que es acatada por el resto de los personajes corriendo objetos y desplazándose en el espacio todos a su alrededor.

Por otro lado, el espacio dramático se construye en esta obra mediante algunos muebles y objetos que recrean algunos lugares físicos (Parque japonés, Casa polaca, casa de Gonzalo, etcétera) y objetos que remiten a un espacio dramático simbólico, el espacio de la reflexión, donde no opera el tiempo lineal de la narración, sino el orden de la evocación o la recapitulación, dado por los monólogos en los que Gombrowicz comunica sus propias opiniones y contradicciones éticas directamente al público. En estos casos, el espacio escénico, recortado por la luz y por la presencia de un mapamundi trasladable en algunos casos, una valija, o a veces junto a un personaje en particular que yace dormido (Ignacy), se reduce a un pequeño ámbito despojado, poblado por un actor que hace su soliloquio de manera intimista, en contraste con las escenas que le continúan, generalmente con varios actores y dinámicas, en las que el espacio se multiplica y crece con los tránsitos y la presencia visible del resto de los objetos presentes en él.

El personaje también juega con los límites del espacio escénico, justamente en sus propias situaciones límite: al momento de observar al resto sin ser descubierto, o cuando se arrodilla y suplica por trabajo al Ministro que lo atiende casi escondido detrás del rojo cortinado que marca el comienzo del área extraescénica. También se da esta circunstancia cuando está al límite de ceder ante la tentación del cuerpo de Ignacy, reposando sobre una cama/mesa dispuesta en un rincón y al fondo de la escena.

Ocupa los lugares centrales cuando personajes pertenecientes a grupos antagónicos están interactuando en escena, reforzando corporal y espacialmente su rol de mediador,

o más bien de “médium”,³³ y termina saliendo de escena al final de la obra por el costado izquierdo hacia el fondo, justamente por los márgenes, lugar que el personaje encuentra como vía de resolución de un conflicto perturbador: se retira como un observador agudo y burlón, siendo el único que queda de pie y riendo mientras todos yacen en el piso sumergidos en el caos.

El Ser a través de la mirada: la estética de lo visual

El cuerpo del actor no entra en relación significante solo con el espacio, sino también con otros elementos vinculados directamente con lo visual y que aportan sentido en la construcción del personaje. De esta manera, la escenografía, los objetos presentes en escena, el vestuario y las luces nos hablan sobre él y lo hacen ser de una determinada manera.

Con un criterio de poética realista, el vestuario y los muebles que forman parte de la escenografía recrean la estética de la época de los años 50, momento en el que está anclada temporalmente la obra. Por otro lado, existe una relación muy estrecha en cuanto a la escenografía, el cuerpo de los personajes y las acciones, ya que esta puesta tiene la particularidad de generar los espacios escénicos a partir de lo que Francisco Javier llama “cinetismo escénico”, explicando que:

Hay que dejar bien claro que se trata de una mutación que pertenece al dominio de la puesta en escena, que se realiza a la vista del público y que altera tanto la organización general del espacio como el sentido de la situación dramática, o los dos... (Javier, 1998: 70)

Se desprende de aquí que el hecho de que los actores mismos muevan los diversos dispositivos escenográficos y alteren ellos mismos las coordenadas espacio-temporales influye notablemente en la construcción de sentido y la estética de la pieza. El ritmo que imprimen los cambios constantes de escenografía y los cuerpos involucrados refuerzan la sensación de puesta coreográfica, y materializan el caos, la multiplicidad y la mutación permanente que atraviesan los personajes y la historia misma como una sucesión de acciones que deviene vertiginosamente, desnudando la crisis de las formas.

Incluso, tal como los personajes mismos, los muebles van transformándose y vinculándose con los cuerpos con diferentes sentidos: sillas que son sillas, pero luego tarimas, sillones y hasta caballos; un atril que es pizarra, caballete para obra de arte,

³³ Entendiendo aquí “médium” como canal que sirve a modo de vía de concreción de algún objetivo o deseo.

estandarte de Polonia y Coronel; mesa que es mesa, trinchera, cama, escaparate y podio de triunfadores, etcétera.

Algunos objetos particulares se integran a la escena de manera simbólica. Gombrowicz conduce la atención de sus colegas hacia el relato que va a evocar a partir de un barquito de papel que pasea por las narices de los hombres hasta depositarlo sobre el mapamundi, ambos símbolos de la travesía del propio personaje llegado en barco desde Polonia a una Argentina que le es hostil y a la que trata de amoldarse. Vestidos de mujer vacíos que danzan en los brazos de enmascaradas figuras o cubriendo el cuerpo de Ignacy, quien se transformará en un joven homosexual al final de la pieza. Paraguas que resguardan de la lluvia al trío de polacos comerciantes mientras que desprotegen al propio Gombrowicz, o sirven como herramienta de ataque entre ellos, el cual terminará cayendo sobre aquel. Todos los elementos y sus diversas manipulaciones generan un relato visual vinculado con la construcción del personaje, incluso la significativa valija que Gombrowicz empuña al final de la obra, como símbolo de su partida –o retirada indemne del conflicto–, y que a su vez nos remite a la instancia de enunciación inicial del relato, es decir, al tiempo de la evocación.

También el vestuario resulta un aspecto significativo en la pieza. Solo tres personajes visten de tonos claros: Gombrowicz, Gonzalo e Ignacy. El resto posee ropas de colores más oscuros. Este hecho destaca la importancia del particular triángulo que dará razón de ser a la obra y pondrá en marcha la acción. A su vez, la claridad de la ropa permite que la luz genere efectos más contrastantes respecto del resto, sobre todo en Ignacy y en Gombrowicz. Sobre el final, ambos vestuarios (despojado y fresco el del joven y serio recargado el del mayor) contrastan con el femenino y barroco vestido de Gonzalo, quien corretea alrededor de ambos con un látigo en la mano y amplias faldas, ante la inquietud de sus observadores. En sus ropas está todo dicho.

Por último, y como hemos mencionado anteriormente, la luz crea espacios, genera atmósferas y destaca de una manera particular a los personajes. Predomina el contraste entre la luz blanca y la amarilla, dejando traslucir un clima denso y agobiante, por momentos intimista, que contrasta con los blancos en escenas centrales como el duelo o la cabalgata. Breves apagones indicaban el cambio de escena en algunos casos y permitían a los actores reorganizar el conjunto escenográfico.

Ser Uno en la multiplicidad: la aventura del cuerpo

A esta altura del análisis, Gombrowicz se transforma para nosotros en un triple desafío

constructivo: por un lado, un hombre de carne y hueso que construye de sí una figura entre literaria y real; por otro, esa figura que se vuelve parte de una historia novelada que conserva un poco de la huella humana –¿real?– del Gombrowicz escritor; por último, un personaje ficcional de narrativa que se transpone a un personaje teatral, y vuelve a ser, paradójicamente, un cuerpo vivo que encarna una ficción con anclajes extraficcionales, materializados en sus dichos y en su estética.

Pareciera que Blanco, de la mano de Manzanal, vuelve a Gombrowicz a la vida retratándolo a partir de los recursos propios del teatro para que renueve una y otra vez su relato y la fuerza ética y estética encerrada en la personalidad enigmática, original y contradictoria de Gombrowicz.

Volver a ser Gombrowicz en un cuerpo a partir de una multiplicidad de elementos que lo construyen, rescatando lo vivo que hay del autor real en su propio personaje, llevando la aventura a su punto de partida. Este fue, creemos, el camino que intentó trazar Blanco en su transposición de *Trans-Atlántico*; camino que el cuerpo del actor en escena nos señala y que, sin duda, consideramos que fue ampliamente logrado.

Bibliografía

- Alberca, Manuel (2009). “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción”, en *Rapsoda Revista de literatura*, Nº 1. goo.gl/juEqpz
- Bentley, Eric (1971). “Personaje”, en *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós.
- Blanco, Adrián y Dezillio, Hugo (2009). “Trans-Atlántico” (adaptación, inédito).
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Fernández Chapo, Gabriel (2009). “Las prostitutas de Caravaggio. Problematisaciones acerca de los tránsitos entre literatura y teatro”, en AA.VV.: *Concurso nacional de ensayos teatrales “Alfredo de la Guardia”*. Buenos Aires: Inteatro – Instituto Nacional del Teatro.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gombrowicz, Witold (1986). *Trans-Atlántico*. Barcelona: Anagrama.
- Javier, Francisco (1998). *El espacio escénico como sistema significante*. Buenos Aires: Leviatán.
- Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Sanchis Sinisterra, José (2002). *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque.

Críticas acerca de la obra teatral

Redacción Artez (2009). "Hugo Dezillio y Adrián Blanco presentan 'Trans-Atlántico' en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires", 26/11/09. goo.gl/W3MvOu

Apolo, Ignacio (s/d). "Sobre Trans-Atlántico de Witold Gombrowicz". goo.gl/CTfqFQ

Cosentino, Olga (s/d). "La identidad y sus trampas", en *Noticias*. goo.gl/rEZMYI

Gari, Facundo (2009). "Le gustaba jugar con la ambigüedad", en *Página 12*, 13/11/09. goo.gl/ZwUhUN

Gato, Teresa (2009). "Trans-Atlántico", en *Leedor*, 17/11/09. goo.gl/Gzdj8K

Méndez, Mercedes (2009). "De la guerra al naufragio", en *La Razón*, 13/12/09. goo.gl/cNCbnI

Pacheco, Carlos (2009). "El rescatista de Gombrowicz", en *La Nación*, 30/10/09. goo.gl/NrZcfc

Pacheco, Carlos (2009). "Otro Gombrowicz en la cartelera porteña", en *La Nación*, 13/11/09. goo.gl/CUIHDg

Santillán, Juan José (2009). "Todo por Gombrowicz", en *Clarín*, 5/11/09. goo.gl/GsTNDW

Urite, Silvia (s/d). "Ir más allá de los límites". goo.gl/65MRCV

PORNOGRAFÍA Y LA POLÍTICA ÉTNICA DE LA PERVERSIÓN SEXUAL

Takayuki Yokota-Murakami

Traducción: Amanda Bouillet

Es sabido que Gombrowicz mencionó alguna vez que el título de la novela *Pornografía* era suficientemente provocativo, cuando fue publicada en 1958, como para dejarlo satisfecho; pero que desafortunadamente perdió esa provocación con el tiempo. *Pornografía* es, de hecho, un término moderno que apareció recién hacia la segunda mitad del siglo XIX en Inglaterra y en otras culturas occidentales de Europa. Originalmente, indicaba escritos sobre prostitutas en general. Por supuesto, era impensable usarlo para describir relaciones amorosas con mujeres “comunes”. Por lo tanto, se asume que para cuando Gombrowicz publicó *Pornografía*, la polémica despertada por la palabra “pornografía” estaba abierta, más aun porque la novela estaba destinada a un público polaco.

Gombrowicz, sin embargo, infunde más elementos escandalosos en su obra. Para comenzar, existe una idea de infidelidad o relación extramatrimonial representada por Henia, quien está comprometida con el abogado Vaclav pero se siente atraída hacia su amigo de la infancia y está aparentemente involucrada en algún tipo de relación amorosa con él. Curiosamente, el narrador-autor, Witold, considera que esa infidelidad debería dirigirse, en realidad, hacia Karol: “Esa fue una traición, su traición básica, estaba acurrucándose con el abogado, mientras que (el muchacho), a quien ella debería serle fiel, había sido expulsado de su ámbito...” (*Pornografía*, s/d: 56). Esta subversión del concepto normal de adulterio hace que el romance sea aun más escandaloso.

Y este escándalo no concierne meramente a la moralidad: Gombrowicz también introduce abundantes referencias a problemas más tangibles (patológicos) que las perversiones sexuales; por ejemplo, el tema de la homosexualidad. La orientación gay de Gombrowicz es bien conocida, y en el texto de *Pornografía* el narrador-autor Witold insinúa su deseo homosexual con relación al personaje de Fryderyk:

¿Dónde estaba Fryderyk? ¿Qué estaba haciendo? Él estaba con los alemanes. ¿Estaba realmente con los alemanes? ¿Debería buscarlo en otro lugar, junto al estanque, donde habíamos dejado a nuestra chica? (...) ¡Ahí estaba! ¡Seguramente era allí en donde estaba! Había ido allí para espiar. Pero en ese caso, ¿qué fue lo que vio? Una envidia hacia todo lo que él podía ver se apoderó de mí. (55)

Otro indicio de una forma de perversión sexual se revela con la ninfomanía. Esta es representada por la mujer mayor, Madame María, quien inesperadamente demuestra un deseo incontrolable hacia Fryderyk y Karol en su lecho de muerte:

Entonces sucedió algo que fue tan escandaloso que a pesar de toda su sutileza pareció un golpe... La moribunda, apenas tocando la cruz con sus ojos, volvió su vista hacia Fryderyk y se unió a él con la mirada –esto era increíble, nadie habría pensado en la posibilidad de que ella evitara la cruz que ahora, en las manos de María, se convertía en algo superfluo. (102)

La satiriasis (ninfomanía) también es sugerida por Karol, Henia y Vaclav hacia el final de la novela cuando parecen desarrollar cierta noción de unión poligámica. El deseo sexual de María expresado en un momento inapropiado, es decir, durante un momento serio y religioso, es indicativo de la ninfomanía. Pero es otra forma de perversión sexual también, ya que es un apetito sexual en la etapa tardía de la vida: la parodoxia.

Observamos parodoxia en Karol también, que muestra un deseo erótico constante hacia las mujeres de edad avanzada, a quienes se les sugiere sexualmente en público (por cierto, el acto de muestra pública de deseo sexual es en sí mismo una forma de exhibicionismo). Ahora, el interés obsesivo en las diversas formas de perversiones sexuales en la obra de Gombrowicz naturalmente dirige nuestra atención a la conexión del novelista al discurso sexológico; asimismo, la influencia de Freud en las primeras obras de Gombrowicz está bien documentada. La traducción al polaco de la *Introducción al Psicoanálisis* fue publicada en 1935 y Gombrowicz la estudió cuidadosamente (por supuesto, hay una buena probabilidad de que Gombrowicz tuviera acceso al libro o a otro escrito de Freud en alemán).

Sin embargo, se sabe que su entusiasmo inicial por la teoría de Freud desapareció pronto. *Pornografía* sugiere una familiaridad de Gombrowicz con el conocimiento sexológico. Pero la novela no revela particularmente un importante compromiso con la teoría de Freud; conceptos freudianos fundamentales, tales como la represión, la libido, inconsciente, etcétera, al parecer, no encuentran eco en el orden diegético de la novela. Por el contrario, Gombrowicz demuestra una fuerte inclinación a presentar tantas y tan variadas formas de perversión como le es posible. Tal esfuerzo por una taxonomía era característico de la sexología temprana.

La clasificación y categorización de las perversiones fue más meticulosamente realizada por la monumental *Psychopathia Sexualis* (publicada por primera vez en 1886) de Krafft-Ebing. Ya sea que Gombrowicz estuviera familiarizado con *Psychopathia Sexualis* o si tenía algún conocimiento en absoluto sobre la sexología temprana no ha sido determinado aún; el origen de esta conexión es desconocido. Tampoco he sido capaz de

establecer si *Psychopathia Sexualis* fue alguna vez traducida al polaco, y si lo fue, en qué año (por supuesto, una vez más, Gombrowicz podría haber leído el libro en ediciones alemanas). Cualquiera haya sido el caso, otro gran hombre de letras, el compatriota de Gombrowicz, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, pudo haber sido el canal.

El período más productivo de Witkiewicz, 1919-1924, coincide con los años de juventud de Gombrowicz, quien lo estaba leyendo activamente. En 1914 la prometida de Witkiewicz se suicidó y para superar el trauma, este estudió psicoanálisis. Más significativamente, Witkiewicz expone su comprensión taxonómica de la sexualidad humana en su tratado sobre el uso de drogas, *Narcóticos*, de 1932. El tratado fue obviamente estudiado cuidadosamente por Gombrowicz y utilizado en su tratamiento de los fenómenos eróticos en *Pornografía* y evidenciado en su tendencia por la clasificación y la categorización.

Me he cerciorado de que Gombrowicz (junto con Witkiewicz) fue más influenciado por el enfoque taxonómico de la sexología temprana que con los métodos psicoanalíticos de Freud, a pesar de que dicho orden de influencia es anacrónico e invertido. ¿Cuál es el significado de este hecho? Después de todo, cuáles son las diferencias entre la sexología temprana y el psicoanálisis freudiano más allá de que, como ya se ha señalado, el primero enfatiza la clasificación y categorización de los síntomas, mientras que el último destaca la interpretación semiótica, es decir, la comprensión de la profunda capa causal que subyace a los fenómenos.

Una de las diferencias es que la sexología temprana tenía la intención de patologizar las enfermedades sexuales (a través de la clasificación), mientras que el interés de Freud era la comprensión de la causa del trastorno mental/sexual y su cura. Esto no quiere decir que Freud creyera en un estado “normal” o saludable de la sexualidad; para él, fuera lo que fuera la sexualidad, como tal, era esencialmente perversión, ya que se basa en el complejo de Edipo y es, por lo tanto, una violación del tabú del incesto. La sexualidad nunca está libre de represión y la tarea del psicoanálisis es lograr que la enfermedad sea relativamente adecuada –y llegue a un acuerdo– con la realidad social (ya que el tabú del incesto es sociocultural). Por el contrario, el objetivo de la sexología temprana era relegar perversiones sexuales al margen o al exterior de la normalidad y de mantenerlos en separación, aislamiento y cuarentena.

Una característica muy excéntrica del tratamiento que Gombrowicz le da al tema de las perversiones sexuales es que las relaciona con las cuestiones étnicas. La actitud problemática y, de alguna manera, traumática de Gombrowicz hacia su propia identidad nacional polaca es bien conocida. Era muy ambigua y en esa ambigüedad, en *Pornografía*, da a entender que la perversión sexual es una enfermedad polaca. Esto se

expresa, por ejemplo, en la caracterización de Vaclav, que se describe por primera vez como el modelo polaco: "(Su madre es) inusualmente reflexiva. Honesta e íntegra. De moral excepcionalmente pura. Él se parece a su madre. Una mujer admirable, de profunda fe, casi una santa –de firmes (comprometidos) principios católicos" (36), quien, sin embargo, posteriormente desarrolla una tolerancia hacia formas perversas de sexualidad. También se expresa en referencia a la propensión al consumo de licor fuerte, que parece ser una metáfora de las costumbres sexuales desviadas de los protagonistas polacos.

No hay tiempo ahora para profundizar en la compleja relación de Gombrowicz y su propia identidad polaca y en la importancia literaria y cultural de esta; pero dada esta relación (entre la perversión sexual y la identidad polaca), tiene perfecto sentido que Gombrowicz se haya basado en los modelos sexológicos iniciales para su descripción de los escándalos sexuales en *Pornografía*, más que en el psicoanálisis freudiano (aparte del hecho de que al momento de escribir *Pornografía*, él ya se había desilusionado con el freudismo).

Al igual que la propia aberración sexual es una condición esencial del trastorno mental, de quienes están separados de manera irrevocable del ámbito de la normalidad, la identidad nacional (polaca) es una enfermedad incurable y una desviación de la normalidad, puesto que sea cual sea la posición que se adopte, no se puede borrar o deshacer el origen étnico de uno mismo. Polonia, que lo acusaba de homosexualidad, era en sí misma, por lo tanto, una perversión sexual para Gombrowicz.

LA TRADUCTIBILIDAD DEL CAOS EN *COSMOS*: PLIEGUES Y DESPLIEGUES PARA ORDENAR EL LENGUAJE DESPUÉS DE BABEL

Verónica Paula Gómez

Presentación

Mucho se ha debatido sobre la tarea de traducir y no solo de aquella dada *entre* lenguas sino de la traductibilidad *intralingüística*. De allí que toda comunicación posea, en su forma y contenido, algún fulgor que traduce un aspecto de lengua primera. Al respecto, en este trabajo nos concentraremos en las disquisiciones sobre el mito de Babel, en el que una lengua primigenia y original se vio sujeta a una gran confusión, como castigo divino, y de ello devino una fragmentación en variados dialectos ininteligibles entre sí. Es por eso que algunas perspectivas hallan en el traductor una posición de compromiso frente a la recuperación de algunos destellos al poner juntos los fragmentos de la vasija rota, para usar la metáfora benjamíniana. Desde tiempos milenarios, la utopía de una lengua común a todo el género humano ha sido una obsesión. Hablar de traducción significa necesariamente actualizar estas cuestiones ligadas a la búsqueda de la lengua perfecta.

En este trabajo nos proponemos indagar sobre esta problemática desde distintos enfoques teóricos a partir del análisis de la novela de Witold Gombrowicz titulada *Cosmos* (2002). El texto literario se guía por una pregunta que entendemos que es clave para pensar la traducción intralingüística: “¿Por qué razón si hemos salido del caos no podemos nunca entrar en contacto con él?” (2002: 39). Esta dificultad de la finitud de la lengua particular frente al caos que presentan los acontecimientos diversos posteriormente narrados devela la fragmentación producida por el orden de una lengua que intenta sin éxito traducir de determinada *Forma* la “masa informe” de “la realidad simultánea”.

Con este análisis literario se nos plantean interrogantes ligados a la tarea del narrador-traductor que, al desplegar su lengua en un sentido, pone pliegues a otras significaciones posibles con la sola elección de las palabras que utiliza esta “mirada” de la historia finalmente narrada. Al no poseer una lengua “perfecta y primera”, se ponen entonces en juego lo incompleto de la lengua, su imperfección y el intento por recuperar algo de aquel caos originario e informe en este cosmos lingüístico y reducido.

Reminiscencias del mito de Babel en la tarea del traductor

Según el mito de Babel, el origen de la diversidad lingüística y cultural en el Génesis es el castigo divino ante la comunicación de un solo pueblo con una sola lengua común que imaginó y comenzó a construir una torre que llegaría al cielo. Dios desciende a la tierra y observa la magnificencia de esa construcción. Ofendido ante tamaña empresa cercana a lo divino, decide entonces confundir los idiomas para que nadie pueda comprender el lenguaje del prójimo. Es así que aquella homogeneidad lingüística primera, poderosa y eficaz para proyectos comunes de los hombres, se transforma en una heterogeneidad que impone, a través del desorden, una distancia hacia lo divino. Se entiende entonces que la incomprendición mutua es un castigo de Dios hacia la arrogancia humana.

Frente a esta incomprendición entre lenguas, el hombre ha intentado vanamente la búsqueda de una lengua primera, que reponga el orden al caos en el que Dios lo sumió. En su texto “La tarea del traductor”, Walter Benjamin (1971) indaga sobre la finalidad de la traducción en textos literarios para recuperar los destellos de esta lengua primigenia. Dirá al respecto que la traducción no se trata de una función de “intermediación” de determinado contenido “esencial” entre lenguas. Por el contrario, “la traducción es ante todo una forma” (1971: 128). Según este autor, los idiomas tienen una íntima relación entre sí que se “representa” a través de la forma particular, en la misma línea en que lo problematiza Gombrowicz en *Cosmos*. La tarea de la traducción será hacer “sobrevivir” el parentesco a priori de las lenguas. De nuevo observamos cómo Benjamin recupera esta idea de la existencia de una lengua primera presente en la incompletud de cada idioma particular. Afirma el autor respecto de la traducción:

Tomadas aisladamente, las lenguas son incompletas y sus significados nunca aparecen en ellas en una independencia relativa, como en las palabras aisladas o proposiciones, sino que se encuentran más bien en una continua transformación, a la espera de aflorar como la pura lengua de la armonía de todos esos modos de significar (...) la traducción no es sino un procedimiento transitorio y provisional para interpretar lo que tiene de singular cada lengua. (1971: 134)

La novela de Gombrowicz que aquí analizamos pone justamente de relieve la labor de ordenar el caos en un cosmos comprensible pero siempre incompleto en donde se dejan ver algunos significados, aunque encorsetados en determinadas *formas* en detrimento de muchos otros que son silenciados por la imposibilidad de traducirlos en su totalidad. La búsqueda del autor polaco en esta novela es indagar sobre “los orígenes de la

realidad” para dar cuenta de la fragmentación del conocimiento humano y la incapacidad para conocer el “Todo”. Al igual que un traductor, sus personajes centrales intentan desentrañar un misterio, parodiando las novelas policíacas y dando cuenta de la dificultad de poner en palabras los hallazgos parciales a su paso:

¡Qué abrumadora abundancia de asociaciones, relaciones...! ¿Cuántas frases pueden formarse con las veinticuatro letras del alfabeto? ¿Cuántos significados podían extraerse de esos cientos de yerbajos, terrones y pequeños detalles? Inclusive del muro y de las tablas del cuarto brotaba el exceso y la abundancia. Me sentí fatigado. Me enderezé y miré la casa y el jardín, y esas grandes formas sintéticas, esos gigantescos mastodontes del mundo de las cosas, me devolvieron el orden. (Gombrowicz, 2002: 46)

Cosmos, según su propio autor en el prólogo, se trata de “un intento de organizar el caos. Por eso mi *Cosmos*, que me gusta llamar ‘una novela sobre la formación de la realidad’, será una especie de novela policial” (2002: 7. Énfasis del autor). El crimen que desata el relato es el de un gorrión. Sin embargo, a primera vista, las pistas que van encontrando parecen inconexas y los puntos de contacto que se establecen hacen explícito su carácter artificial. Los moldes preestablecidos no son suficientes. Los marcos son necesariamente traspasados a través del recurso de la enumeración o de la invención de neologismos. Se plantea un problema con la simultaneidad de las cosas que se suceden al mismo tiempo y la imposibilidad de contar todo. Para reponer ese “Todo” hay que elegir la particularidad de una lengua que “traduzca” la realidad en una de sus infinitas posibilidades. Poner algún orden en el caos es, justamente, darle una dirección entre una multitud de opciones posibles pero inabarcables: “... todo era demasiado, el laberinto crecía, un sinfín de objetos, de lugares, de acontecimientos. ¿Acaso no es cierto que cada vibración de nuestras vidas se compone de billones de pequeños destellos?” (Gombrowicz, 2002: 111-112).

La tan mentada metáfora de la vasija en el citado artículo de Benjamin encuentra aquí su correlato. Así como los personajes de *Cosmos* intentan poder traducir algunos de esos “billones de pequeños destellos” que componen nuestras vidas cotidianas simultáneamente para acercarse lo más posible a develar el misterio que los ocupa, así el traductor de literatura se halla frente a la misma tarea. Afirma Benjamin:

Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud, así también es preferible que la traducción en vez de identificarse con el sentido del original, reconstruya hasta en los menores detalles el pensamiento de aquel en su propio idioma, para que ambos del mismo modo que los trozos de una vasija, puedan reconocerse como

fragmentos de un lenguaje superior. (1971: 139)

En este intento, que Benjamin menciona como el deseo de completar el lenguaje a través de la traducción, se halla presente el compromiso que asume el traductor en su tarea mesiánica. Su objetivo, como señala Ricoeur, es “la universalidad recobrada” que “aspiraría a suprimir la memoria de lo extranjero” (2009: 27).

La traducción intralingüística novelada

En el capítulo “Entender es traducir” de *Después de Babel*, George Steiner analiza la traducción intralingüística: “En suma, *dentro o entre las lenguas, la comunicación humana es una traducción*. Un estudio de la traducción es un estudio del lenguaje” (Steiner, 2005: 69. Énfasis del autor). Ya desde el título de su libro Steiner se refiere al mito de Babel antes descripto, apelando no solo a la cantidad soberbia de lenguas en el mundo, formativas de nuestra humanidad, y cuya complejidad vuelve imposible su sistematización –discutiendo aquí con la gramática generativa chomskiana–, sino además a la traductibilidad que constantemente estamos practicando al hablar nuestra propia lengua.

Las innumerables problemáticas que se plantean en los actos mismos de comunicación que implican necesariamente un modelo de “traslado” o “transferencia” para expresarse (Steiner, 2005: 67), se ven ilustradas en *Cosmos*. Según la novela que nos ocupa, la insistencia en la parcialidad del microcosmos que podemos leer y habitar, nos remite también a la existencia de muchos otros microcosmos posibles, que viven todavía bajo el enmudecimiento y la oscuridad, en el terreno de lo desconocido, allí donde realmente es posible la experiencia: “Sonréí a la luz lunar ante la plácida idea de que la mente es impotente frente a la realidad que la supera, la anula, la burla... No existe una posibilidad irrealizable... Toda trama es posible” (Steiner, 2005: 206). La cita anterior ilustra el hecho de que la traducción existe porque, como decíamos al inicio, es necesaria frente a la diversidad de lenguas en el mundo posterior a Babel.

Es a partir de un suceso en particular que podemos observar lo “intraducible” entre los personajes principales que están detrás del caso policial que los aúna. Uno de ellos asesina un gato sin que nadie lo vea, mientras su compañero, Fucks, duerme. Al día siguiente, Fucks, junto al resto de la casa, no puede explicarse quién ha matado al gato. Ese asesinato, desde su mirada, se une a una serie de pistas diseminadas a lo largo de esos días. En cambio, Witold, el asesino, sabe que no es una pista más sino un suceso

aislado del resto de los acontecimientos, pero no puede confesarlo. De modo que todo tiene que ver con una combinatoria acertada según quien nomine y ordene el caos en un cosmos lingüístico particular:

Parece que la palabra “combinación” utilizada por Ludwick estaba en relación con las “combinaciones” que a mí me ocupaban; podía parecer una casualidad bastante singular el que Ludwick hubiese mencionado las combinaciones de soldados precisamente en el momento en que yo me sumergía en otras combinaciones. ¿Acaso no parecía aquello casi formular en voz alta lo que a mí me preocupaba? Oh, ese casi “casi”. ¡Cuántas veces se me había presentado ese “casi”! (Gombrowicz, 2002: 71)

Steiner señala que los seres humanos tenemos dos fuentes lingüísticas de base: la vulgata corriente y un diccionario privado. Es así como podemos pensar que si bien el lenguaje permite el desciframiento a partir de la traducción, perdura este “casi” que menciona el personaje de Witold en la novela de Gombrowicz. En ese “casi” se posa la incompletud del lenguaje propia de tiempos sin la lengua perfecta que nos unía en la construcción de Babel.

El ser humano se entrega a un acto de traducción, en el sentido cabal de la palabra, cada vez que recibe del otro un mensaje hablado. El tiempo, la distancia, la variedad de las referencias o los puntos de vista vuelven este acto más o menos difícil. Cuando la dificultad pasa de cierto grado, el reflejo se convierte en una conciencia técnica. Por otra parte, la intimidad, sea la del odio o la del amor, puede ser definida como una traducción confiada, casi inmediata. (Steiner, 2005: 68)

En la cita anterior Steiner hace hincapié en la incompletud que mencionábamos. Así, el acto de comunicación no es sino una traducción inexacta del sentido de las palabras con determinado grado de dificultad. Cuando esa distancia se ensancha, entonces sobreviene la incomprendición y allí entra a jugar la figura del traductor técnico, si es que se trata de una lengua traducible. En este mismo sentido, podemos leer el juego de palabras que se establece entre caos y cosmos en la novela de Gombrowicz, en donde incluso dentro del cosmos inicial, una manera de narrar entre infinitas otras, existe un microcosmos entre quienes traducen a partir de cada suceso, el *Todo* de determinada *Forma*.

La lengua perfecta traducida en imágenes

En el prólogo a *Cosmos*, Gombrowicz presenta su novela diciendo: “No me sorprendería que en el principio de los tiempos haya habido una asociación gratuita y repetida que

fijara una dirección dentro del caos instaurando un orden" (2002: 9). En la búsqueda por recuperar el principio de la "asociación gratuita y repetida" que dé un orden al caos, nos encontramos con la posibilidad de traducir en imágenes. En el capítulo siete, titulado "La lengua perfecta en imágenes", del libro *La búsqueda de la lengua perfecta*, Umberto Eco trabaja el mito de Babel desde la recuperación que hizo la Europa renacentista de los jeroglíficos egipcios como una sabiduría imaginaria, incluida la de una escritura sagrada. En esta historización, Eco señala:

La lengua jeroglífica se presentaba así como una lengua perfecta a los ojos de los últimos sacerdotes de una civilización que se estaba apagando en el olvido, pero parecía perfecta solo al que la interpretaba leyendo, y no al que por casualidad fuese todavía capaz de pronunciarla. (Eco, 1994: 130)

En el desarrollo de este capítulo el autor italiano describe la historia del descubrimiento de los jeroglíficos y el proceso posterior en busca de su traductibilidad en términos renacentistas:

Nos encontramos frente a un *enunciado* (el texto de Horapolo) que difiere muy poco de otros enunciados ya conocidos y que, sin embargo, la cultura humanística lee como si se tratase de un enunciado nuevo. Esto sucede porque ahora la opinión pública atribuye este enunciado a *un sujeto de la enunciación distinto*. (Eco, 1994: 133. Énfasis del autor)

Aquí Eco se refiere a que estas imágenes pasan a ser no ya paganas o cristianas sino fruto de divinidades egipcias, y, en tanto tal, *símbolos iniciáticos*.

Finalmente, la lengua perfecta de las imágenes jeroglíficas queda relegada por distintos autores en una fase más primitiva del desarrollo de la escritura, anteriores a los ideogramas que se convierten en una representación más abstracta y arbitraria de ideas, dentro del ámbito de lo icónico. Pero lo que resulta relevante de este artículo de Eco es poder repasar el intento de resolución que se hizo durante el Renacimiento para encontrar la lengua perfecta, previa a Babel. Este "leer en imágenes" no deja de resultar enigmático e incluso, como explica el autor, "todavía hoy en día existe una opinión generalizada que sostiene que las imágenes constituyen un medio de comunicación capaz de superar las diferencias lingüísticas".

En *Cosmos* también se describe una serie de acontecimientos ligados a una lectura en imágenes que manifiesta la parodia a la novela policial colmada de "pistas" visuales, al tiempo que problematiza el caos reducido a lenguaje verbal:

No obstante, era difícil fingir que no sabía de qué se trataba: un gorrión

colgado, un palito colgado; ese ahorcamiento de un palito en el muro reflejaba el que habíamos descubierto dentro de la maleza; era algo estrambótico y por ello aumentó de golpe la intensidad del gorrión (revelando hasta qué punto se hallaba grabado en nuestras mentes a pesar de las apariencias de olvido). El palito y el gorrión intensificado por el palito. Era difícil no pensar que alguien por medio de esa flecha nos había dirigido hacia el palito para que lo asociáramos con el gorrión. (Gombrowicz, 2002: 47)

Cada una de esas imágenes, además de combinarse para generar una mirada particular, presupone la polisemia mencionada por Eco en la historia de los jeroglíficos. Esa dificultad que desafió los primeros avances sobre el descubrimiento de la supuesta lengua originaria y perfecta, compone y despliega la inagotable descripción de los hallazgos que realizan Fucks y Witold en la novela que trabajamos:

Acumulación, torbellino, caos... demasiado, demasiado, demasiado, la presión, el movimiento, el estruendo general, gigantescos mastodones que todo lo cubrían y que en un batir de ojos se descomponían en un millar de detalles, de conjuntos, de masas, de quién sabe qué, en un caos que pugnaba por reunirse de nuevo, por englobar todos aquellos detalles en una forma suprema. (Gombrowicz, 2002: 128)

Las “pistas” puestas en palabras presuponen una dificultad para Witold, quien afirma al inicio de su relato: “No sé cómo contar esto” (2002: 139). En este sentido sucede que frente a la simultaneidad de imágenes, la opción de verbalizar de modo sucesivo la experiencia, trunca las posibilidades de una visión ampliada de los acontecimientos. De este modo pareciera que frente a un despliegue narrativo sobreviene la idea de una reducción del cosmos de imágenes en un microcosmos lingüístico, conversión ya señalada anteriormente.

La felicidad en Babel

Finalmente, traemos a colación una última perspectiva que dialoga con las de Benjamin, Steiner y Eco, entre otras, pero que recupera la “felicidad” de la traducción más allá del castigo de Dios que supuso Babel al causar el desastre³⁴ originario. Se trata de algunas observaciones de Paul Ricoeur a propósito del desafío de traducir, tanto entre lenguas como de modo intralingüístico, es decir, en la misma lengua como acto comunicativo de

³⁴ En el prólogo a la segunda edición de *Después de Babel*, George Steiner señala de modo optimista la etimología de la palabra desastre: “... el lance en Babel resultó un desastre y –es esta la etimología de la palabra *desastre*– una lluvia de estrellas sobre el hombre”.

traducción del mundo, según expusimos con anterioridad:

... el mito de Babel, demasiado breve y confuso en su instancia literaria, hace soñar hacia atrás en dirección de una presunta lengua paradisíaca perdida, y no funciona como guía para conducirse en ese laberinto. La dispersión-confusión es entonces percibida como una catástrofe lingüística irremediable. Sugeriré más adelante una lectura mucho más benévola de los humanos. (Ricoeur, 2009: 33-34)

Ricoeur propone leer la tarea del traductor “de la mano de la felicidad” (2009: 27) allí donde reconoce que una traducción perfecta –en el sentido de ser portadora de una equivalencia absoluta– no existe. Sin embargo, en su afán por acercar al lector el texto del extranjero, el traductor reconoce la distancia y, a la vez, la posibilidad de diálogo que establece con ese otro.

Así como Benjamin afirma que en todas las lenguas queda algo imposible de transmitir y si bien Ricoeur señala que se trata de un universal imposible tomado en esos términos, este último autor menciona que es posible pensar en la felicidad de la traducción a través del concepto de “hospitalidad lingüística”: “El placer de habitar la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero” (Ricoeur, 2009: 28).

En este sentido es que Ricoeur señala que toda lengua procura, por su propia vitalidad, una diseminación de sentidos posibles, una dispersión irreductible, un sentido inacabado que no puede ser “traducido”. Frente a la resignación de estos espacios vacíos de diálogo, Ricoeur sostiene que el traductor halla la felicidad allí donde se lo desafía a luchar, entender y trasladar el sentido de lo intraducible.

Para cerrar este trabajo, señalamos un pasaje de la narración de *Cosmos* en donde se produce un malentendido entre Witold, personaje principal de la novela, y uno de los habitantes de la casa en donde se hospeda. Esta escena que transcribimos a continuación sirve de ejemplo para pensar en aquello que resulta extraño en la propia lengua, palabras intraducibles que forman parte del diccionario “privado” de cada ser humano, según Steiner.

En esta ocasión su tarareo se hizo más fuerte, parecía una señal de ataque. E inmediatamente después:

—¡Berg!

Lo dijo con insistencia, en voz alta... para que no pudiera abstenerme de preguntarle qué quería decir.

—¿Eh...?

—¡Berg!

—¿Qué?

—¡Berg!

—Ah sí, entiendo, hablaba usted de dos judíos, de un cuento sobre judíos.
—¡Ningún cuento! ¡Berg! ¡Bergar un berg con el berg!, ¿me entiende?, bembergar un berberg... Tiru-lirulá —añadió malévolamente. (2002: 158)³⁵

Tal como sucede a lo largo de *Esperando a Godot*, el inconfundible texto de Samuel Beckett, esta conversación ilustra la intraducibilidad de los hablantes entre sí, aunque antes y luego de estas líneas retoman un diálogo sostenido y un mayor grado de mutua comprensión. Con respecto a la traducción dentro de una misma comunidad lingüística, Ricoeur retoma a Steiner y afirma que no puede pensarse en una única lengua perfecta. Por el contrario, ha de tenerse en cuenta que lo que existen son lenguas vivas y por lo mismo hay un malentendido intrínseco ejemplificado de manera paródica en la cita anterior de *Cosmos*. Allí, presos del caos de palabras que lo circundan, uno y otro personaje no pueden comprenderse y por ello se alejan del microcosmos sostenido a lo largo de la novela, dando cuenta de la importancia que adquiere la traductibilidad del caos en *Cosmos*.

Bibliografía

- Beckett, Samuel (2003). *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets.
- Benjamin, Walter (1971). “La tarea del traductor”, en *Angelus Novus*. Madrid: Edhasa.
- Eco, Umberto (1994). *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*. Barcelona: Crítica.
- Gombrowicz, Witold (2002). *Cosmos*. Barcelona: Seix Barral.
- Ricoeur, Paul (2009). *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.
- Steiner, George (1995). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.

³⁵ Entendemos que la traducción del polaco al español de este pasaje supone ya un reto en sí mismo a la tarea del traductor, aunque no indagamos sobre ninguna de estas empresas especialmente desafiantes entre las dos lenguas en esta monografía.

EL ACASO DE LAS FORMAS: ESTRATEGIAS ENUNCIATIVAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD EN *DIARIO ARGENTINO* DE GOMBROWICZ

María Cecilia Pardo

Identidad: ese “yo” que no existe, pero que no se puede ignorar

Diario argentino pone en primer plano al sujeto. Si bien esa característica se corresponde con los protocolos genéricos de las escrituras del yo, aquí no solo se trata de que este ocupe un lugar protagónico. *Diario argentino* piensa a la identidad y piensa al sujeto: qué es “yo” es una pregunta central que recorre el diario entero. Y ello se relaciona con el modo en que lo concibe: “Quiero ser yo mismo, sí, aunque sé que nada hay más ilusorio que este ‘yo’ inalcanzable, sé también que todo el honor y el valor de la vida consisten en esta carrera incesante tras él” (Gombrowicz, 2003: 96). Primer problema: hay un sujeto, pero que se pone en cuestión. Tensión constante entre un yo que se afirma (muchas veces, fuertemente, de un modo polémico), y una concepción del sujeto que socava los fundamentos de la identidad entendida de un modo tradicional –o sea, con atributos como la estabilidad, la coherencia, y en relación con categorías como la nacionalidad y la sexualidad–.

La operación a la que *Diario argentino* somete al concepto de “yo” recuerda cómo resuelve el dilema la crítica deconstruktiva: en lugar de reemplazar conceptos “inadecuados” por otros, emplearlos pero sometiéndolos a borrar, forzándolos para que ya no funcionen tal como en el paradigma en que se generaron. En vez de abandonar el concepto de “yo”, Gombrowicz lo utiliza, pero sin los atributos que suponía en un paradigma esencialista. No solo lo usa, sino que sostiene que es *necesario* utilizarlo:

Siempre me he visto obligado a afirmar mi yo en mi literatura con la mayor energía. En cuanto lo quería rechazar, volvía como un boomerang. ¡Nada que hacer! ¡Imposible! Sin el “yo” la cosa no funciona. Pero entonces, ¿qué es ese “yo” que no existe y que, sin embargo, nos acapara de tal forma? He llegado a la conclusión de que lo que sostiene mi “yo” es mi voluntad de ser yo mismo. No sé quién soy pero sufro cuando me deforman, eso es todo. (Gombrowicz, 2010: 31)

Hay un “yo” que *no existe*, pero que *no se puede ignorar*. Lejos estamos de la “muerte del hombre” o del autor. En ese sentido, Gombrowicz muestra distancia respecto de los planteos del primer Foucault:

Sí, el hombre desaparece, pero solamente para Foucault, en el estricto campo de su teoría (...) Foucault se propone destruir al hombre en la epistéme. ¿Pero por qué? Para afirmarse en su personalidad, para ganarles la batalla a los demás filósofos, para llegar a ser un hombre eminente (...) Mucho me temo que esa pequeña palabra “yo” no se va a dejar eliminar tan fácilmente, porque nos ha sido impuesta con demasiada brutalidad. (Gombrowicz, 2010: 30-31)

Resuenan aquí ciertos postulados nietzscheanos. La afirmación de la voluntad del sujeto, la voluntad de poder como finalidad de la acción, y el vínculo entre el “yo” y el simulacro –que, a su vez, es producto de una brutal imposición–. Simulacro o, mejor, desafío: a lo largo de *Diario argentino* se presenta una y otra vez el reto de pensar al sujeto en relación con una concepción de identidad distinta, no esencialista. Hay una suerte de proyecto en esa dirección, aunque se trate de un proyecto inacabado debido a los mismos fundamentos que lo sustentan.

Contornos difusos para un yo escurridizo

¿Cómo es, entonces, el sujeto que *Diario argentino* configura? Primero, sus atributos no son estables. Es un “yo” que se sabe contradictorio, su incongruencia se relaciona con la clara conciencia de que está marcado por el devenir y el perpetuo cambio: “... se es solo un presente que fluye continuamente” (Gombrowicz, 2003: 261). Un sujeto que es proyecto siempre inconcluso. Un sujeto que, al modificarse perpetuamente, no remite a una esencia o a cualidades estables que estén determinadas *a priori*: “Ser alguien es estar continuamente informándose sobre quién se es y no saberlo ya de antemano” (Gombrowicz, 2003: 126). Una concepción de identidad no esencialista, ni entendida como conjunto de cualidades predeterminadas, sino como construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad y la contingencia. En este sentido, es un sujeto que no cree ser dueño de sí, que se sabe ajeno a sí mismo:

Ningún animal, batracio, crustáceo, ningún monstruo imaginario, ninguna galaxia me son tan inaccesibles y ajenos como yo. Te has esforzado durante años en ser alguien, ¿y qué has llegado a ser? Un río de acontecimientos en el presente, un torrente tempestuoso de hechos fluyendo en el presente hacia el momento frío que padeces y que no logras referir a nada. (Gombrowicz, 2003: 262)

En tanto no hay tal cosa como una esencia del sujeto, la única manera de aprehenderlo es en forma relacional. En *Diario argentino* el espacio funciona como anclaje provisorio

del sujeto. La pregunta respecto de la ubicación geográfica aparece múltiples veces. Y además se trata de un sujeto que no sienta raíces en ningún lugar: "No hay sitio para mí. Estoy tan desprovisto de casa como si no habitara en la tierra sino en los espacios interplanetarios" (Gombrowicz, 2003: 12). El narrador no posee una morada propia, un *oikos* que funcione como referencia unívoca. Por eso, la identidad es concebida de modo relacional.

El dilema que aparece en el diario entre autenticidad e inautenticidad se relaciona con la conciencia de que, en tanto el yo se define relationalmente, es imposible que sea "auténtico" (es decir, perpetuamente idéntico a sí mismo):

Como el hombre está deformado por su cultura primero y luego por los demás, por las miradas de los demás, en el sentido sartreano, pues bien, no puede nunca ser verdaderamente auténtico. Por lo tanto, creo que solo hay una solución, y es ser plenamente consciente de su inautenticidad: todo lo que decimos y lo que hacemos nos traiciona en cierta forma, y para siempre. (Gombrowicz, 2010: 67-68)

En relación con la autenticidad aparece también la conciencia de que las instituciones y prácticas simbólicas constituyen y atraviesan al sujeto, y que no hay modo de escindirlo de estas. Hay una suerte de pugna en el diario por hallar una autenticidad que se sabe imposible:

Gombrowicz escribe para llegar a los hondones de la autenticidad, escapando a toda clasificación y sintiéndose perseguido por una innominada Inquisición. El diario sería el tipo de discurso más adecuado a este desujetamiento (...) La paradoja de la autenticidad es que, buscando lo propio, se halla lo ajeno. (Matamoro, 1989: 7)

Nos adentramos aquí en una cuestión central para Gombrowicz: la forma. Un problema vinculado a la representación que se plantea recurrentemente en *Diario argentino*.

Identidad y representación: las formas del *poseur*

Forma, identidad y actuación

La identidad –siempre provisoria y oscilante– se construye en el interior de determinadas formaciones y prácticas discursivas, y a través de estrategias enunciativas específicas. Por eso, las identidades se constituyen en el ámbito de la representación, requieren de un proceso de narrativización del sujeto, pero ese carácter ficcional no

socava su efectividad (Hall, 2009: 313). Gombrowicz percibe esta relación entre relato y subjetividad: “El verbo no me sirve únicamente para expresar mi realidad, sino para algo más, es decir: para crearme frente a los demás y a través de ellos” (Gombrowicz, 2003: 70). La escritura es un elemento clave para poder delinear los contornos del “yo”. Gombrowicz concibe la escritura de *Diario argentino* en este sentido y declara: “Debería tratar a este diario como un instrumento de mi devenir ante ustedes” (2003: 19).

Lo que Gombrowicz denomina “la Forma” es, a la vez, lo que otorga la posibilidad de nombrar (y de nombrarse) y de establecer identificaciones que moldean al sujeto; y lo que tiende a fijar al yo –la inmovilidad del concepto, que conduce a la inauténticidad y a pensar al sujeto en términos de esencia–:

Recuerdo que siendo todavía un niño ya sabía (era un conocimiento espontáneo) que no se puede ser ni “auténtico” ni “definido”. Puede encontrar esa íntima convicción en *Ferdydurke* (1937). ¿Cómo es el héroe de *Ferdydurke*? En su interior no es más que fermento, caos e inmadurez. Para manifestarse hacia el exterior y, sobre todo, frente a los demás hombres, necesita la forma (y entiendo por “forma” todas nuestras posibilidades de manifestación, como la palabra, las ideas, los gestos, las decisiones, actos, etcétera). Pero esa forma le limita, le deforma y le viola. Expresándome a través de un ritual ya establecido de actitudes y formas de ser, está siempre falseado y se siente actor. (Gombrowicz, 2010: 28)

Dos ideas fundamentales aparecen aquí: la forma como única posibilidad de manifestación del sujeto –modo que implica necesariamente la repetición de lo instituido–, y la concepción del hombre como actor. La forma equivale a aquello que atraviesa todas “nuestras posibilidades de manifestación” y que están determinadas por la tradición y la cultura. Implican la reiteración de lo dado. Por eso, constituyen la pesadilla del narrador, que anhela una autenticidad y originalidad que sabe imposible: “‘Lo definitivo’ me cerca por todos lados y es un acoso henchido de horror y fuerza” (Gombrowicz, 2003: 84). La tensión ineludible entre la formalización del discurso y las posibilidades de reconocerse en él constituyen una cuestión clave para el escritor:

Se me hace difícil escribir, difícil redactar, pues, como siempre, al intensificar en mí la franqueza aumenta también el riesgo de la exageración, de la pose, y entonces la estilización resulta inevitable. (Gombrowicz, 2003: 189)

Gombrowicz encuentra en la juventud un modo de resistencia ante la forma: muchas páginas de *Diario argentino* se dedican a elogiarla en tanto, desde su perspectiva, ella representa lo potencial y lo inconcluso. La juventud encarna también aquello que no está constreñido por la tradición y que por eso escapa a las definiciones

predeterminadas: "El sentido de la famosa inmadurez witoldiana es el rechazo de toda esencia anticipada" (1998: 30) sostiene Juan José Saer. La defensa de la juventud es, en definitiva, otro modo de reivindicar una identidad no esencialista y un sujeto como proyecto siempre inacabado. Ser joven equivale aquí a ser proyecto, a no saber con certeza quién es uno.

Retomemos en este punto la cita en la que se reflexiona sobre *Ferdydurke*. En cuanto a la concepción –que hemos apenas mencionado– del hombre como actor, Tamara Kamenszain plantea que Gombrowicz se presenta como un sujeto marcado por la teatralidad y el devenir:

... prismático, multifacético, el genial escritor polaco intentó cubrirse –máscara sobre máscara– del peligro de la personalidad definida, unilateral (...) Siempre estaba jugando un papel en el sentido teatral del término. (Kamenszain, 1976: 89)

César Aira también destaca el componente teatral del yo gombrowiczeano:

La acusación de *poseur* vuelve una y otra vez en Gombrowicz (...) ¿De qué se trata? De una cierta falta de naturalidad, un hueco inasible que se desplaza entre el sujeto y el objeto (...) Está diciendo que hay que ser muy tonto para seguir creyendo, a partir de cierta edad, en una naturalidad lisa y constante. Hay una visita, una conversación, una comida, un gesto, un crimen, un amor... ¿Son eso que parecen ser, o son su representación? ¿La vida está adherida a la vida en todos sus puntos, o hay una distancia? (...) El *poseur* es el hombre-imagen, el hombre que deliberadamente, por ansia de libertad, se hace imagen, crea mirada en los otros, y con ello produce libertad, al interrumpir el sentido social establecido y previsible. Al renunciar a su autenticidad, el sujeto se hace otro sujeto; nunca será "objeto" de nadie porque no se somete al juicio, sino apenas a la sospecha. En la comedia teórica del *poseur*, la representación se pone en trance de representación a sí misma (2004: 9-13).

Si Gombrowicz concibe la vida como actuación, si representa varios papeles sin atribuirle a ninguno el estatuto de verdadero, es porque su postura respecto de la identidad lo lleva a entender –y encarar– la vida como representación. El sujeto asume posiciones, se configura de determinado modo a partir de las prácticas discursivas, pero siempre tomando distancia. Como plantea Aira, habría una distancia, un hueco inasible entre sujeto y objeto. Gombrowicz, consciente de esa distancia –que él denomina “inauténticidad”–, opta por la pura representación. O, mejor, la pone en evidencia.

Y qué sería de un actor sin un público: Gombrowicz vuelve una y otra vez a enfatizar la importancia de la mirada del Otro en la constitución de la propia identidad. Las “poses” que asume se vinculan siempre con el interlocutor de turno: “Nada de lo que he dicho

aquí es categórico, todo es relativo. Todo depende, ¿por qué ocultarlo?, del efecto que puedan tener mis palabras" (Gombrowicz, 2003: 69). No habría fundamento, sino búsqueda de una reacción.

Gombrowicz: ser-entre la filosofía y la literatura

Las subjetividades se constituyen siempre en relación con un afuera constitutivo. Esta característica es especialmente evidente en Gombrowicz, un sujeto-entre por definición: nacido en Polonia, reside en Argentina durante muchos años **pero no se identifica plenamente con ningún país**. Por otro lado, consciente de la tensión entre forma/autenticidad, este escritor enfatiza la dimensión polémica a la hora de asumir cualquiera de sus poses, en un juego entre adhesión/identificación y distancia que remarca su cualidad *border*.

Pero podríamos plantear que la identidad de Gombrowicz se delinea en relación con dos prácticas: la filosofía y la literatura. El autor reconoce el influjo de dos corrientes de pensamiento en su propia constitución identitaria: el existencialismo y el marxismo. Pero Gombrowicz, como siempre, polemiza con aquello con lo que se identifica, estableciendo un perpetuo juego entre identificación y distancia.

En cuanto al marxismo, el escritor polaco plantea que el posicionamiento político del escritor no tendría que ver con el partido político que apoye o la clase social a la que pertenezca, sino con el tratamiento que haga del material (postura similar a la que Walter Benjamin sostuvo en "El autor como productor"):

Entonces, ¿por qué yo, teniendo a mano derecha el capitalismo cuyo cinismo soslayado también conozco y a mano izquierda la revolución, la protesta y la rebeldía, surgidas del sentimiento más humano, no me uno a estas últimas? Me importa mi arte y él necesita sangre generosa, cálida... el arte y la rebelión son casi lo mismo. Soy revolucionario por ser artista y en la medida en que lo soy. (Gombrowicz, 2003: 94)

El trabajo que Gombrowicz efectúa con los géneros literarios responde a esta lógica: solamente se puede ser revolucionario en la medida en que se trabajan las formas heredadas (el material propio del escritor) para forzarlas a decir algo nuevo. Por eso *Diario argentino* es y no es un diario: su inscripción genérica se vincula también con el ensayo, la poesía y la novela; y tiene particularidades como fragmentos en tercera persona, acontecimientos inverosímiles, está dividido en capítulos y es un proyecto signado por el deseo de publicación (y, en ese sentido, apela al lector constantemente), entre otras "anomalías" respecto del género. A partir de tal inscripción genérica,

múltiple y anómala, *Diario argentino* resuelve la paradoja de tener que inscribirse en un género para poder ser legible, y el deseo de evitar recurrir a las formas predeterminadas.

Por otro lado, y retomando la vinculación con el discurso filosófico, *Diario argentino* plantea una “crisis de universalismo” frente a la cual opone el componente situacional de su pensamiento. Esta crisis se vincula con su resistencia a la Forma, que representa al concepto (o lo conceptualizable), que es parte de la herencia cultural, y que imposibilita una percepción inmediata de lo real. Por un lado, Gombrowicz busca escapar de la tradición:

¿Acaso no tengo que separarme del pensamiento europeo contemporáneo, acaso no son enemigas mías las corrientes y doctrinas a las que me asemejo? Debo atacarlas para forzarme a ser diferente... y forzarlos a ustedes a confirmar tal diferencia. (Gombrowicz, 2003: 20)

Y también, a su vez, reniega del concepto, aquello que fija la percepción:

Ataco a la Poesía por la misma razón que ataco la Nación o ataco el mito de la Madurez: en nombre de la percepción inmediata de las cosas, en nombre de la espontánea humanidad. Ataco todas esas Formas que dejan de ser para el hombre un cómodo abrigo y se convierten en rígido y pesado caparazón. Ataco todo aquello que, contra nosotros, crece por sí solo, y para comprometernos. (Gombrowicz, 2009: 7)

Hemos mencionado a la filosofía como práctica fundante para Gombrowicz. Pero la literatura también lo es, y su relación con el campo literario es clave. Por un lado, se trata de un autor que no encaja: ni –programáticamente– en esos “moldes” que son los géneros literarios, ni en los circuitos literarios de la Argentina de la época: “Soy alérgico a los escritores en grupo en su aspecto gremial; cuando veo a colegas unos junto a otros, me mareo” (Gómez, 2004: 85). Además, plantea diferencias irreconciliables respecto de los literatos argentinos:

¿Cuáles eran las posibilidades de comprensión entre esa Argentina intelectual, estetizante y filosofante y yo? A mí lo que me fascinaba del país era lo bajo, a ellos lo alto. A mí me hechizaba la oscuridad de Retiro, a ellos las luces de París. Para mí la inconfesable y silenciosa juventud del país era una vibrante confirmación de mis propios estados anímicos, y por eso la Argentina me arrastró como una melodía (...) Ellos no percibían allí ninguna belleza. (Gombrowicz, 2003: 46)

Así como Blas Matamoro define su literatura como un “discurso-entre” (en los lindes donde se cruzan los géneros literarios, en el límite donde la ficción y lo autorreferencial

se vuelven indiscernibles), Gombrowicz es, también, un “ser-entre”. Entre lenguas, entre países, en tránsito por espacios y ciudades, alejado de los cenáculos de escritores célebres de la época.

Queda, por último, plantear una cuestión: ¿la obra de Gombrowicz forma parte de la literatura argentina? ¿Cómo pensar la obra de un escritor polaco que escribe en su idioma materno, pero que durante la época de mayor productividad en su escritura reside en Argentina? Hay quienes no solo lo piensan parte de la literatura argentina, sino que incluso lo consideran un elemento fundamental de esta. Aunque, quizás, la respuesta no importe. Especialmente cuando se trata de Gombrowicz, que (como hemos citado anteriormente) ataca al concepto de nación, reniega de los universales y las tipologías que no permiten captar el movimiento fluido y contingente de todo lo humano; que es un sujeto que se sitúa entre países e idiomas, como un *outsider* perpetuo que, orgulloso de serlo, no se siente preso de la repetición eterna de lo mismo y puede verdaderamente pensar; que concibe a su obra como un combate, sumida en la tensión entre la Forma y la búsqueda de autenticidad.

A modo de conclusión

La práctica discursiva permite configurar un espacio donde desplegar los contornos de un sujeto imposible de ser fijado de una vez y para siempre. Gombrowicz construye su subjetividad a partir de la escritura. Allí ensaya y asume los efímeros contornos de su “yo” y las variadas poses que adopta. Es ese el terreno de su lucha contra la Forma, a la vez que allí se encuentra con el límite de ese combate: en la tensión, en el borde entre formalización del discurso y autenticidad, concepto y fluidez de la realidad, cristaliza una voz, asume una pose para poder decir “yo”. Aunque sea por hoy, por ahora.

Bibliografía

Aira, César (2004). “Prólogo”, en Gómez, Juan Carlos: *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*. Buenos Aires: Interzona.

Gómez, Juan Carlos (2004). *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*. Buenos Aires: Interzona.

Gombrowicz, Witold (2003). *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

----- (2009). *Contra los poetas*. Madrid: Sequitur.

- (2010). *Autobiografía suscinta. Correspondencia*. Buenos Aires: Editorial La Página.
- Hall, Stuart (2009). “¿Quién necesita ‘identidad’?”, en *Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Instituto Pensar - Pontificia Universidad Javeriana, Clacso.
- Kamenszain, Tamara (1976). “Los que conocieron a Gombrowicz”, en *Texto Crítico II* Nº 4, México, 5-8/76. Págs. 89-105.
- Matamoro, Blas (1989). “La Argentina de Gombrowicz”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* Nº 469/470. Págs. 271-279.
- Piglia, Ricardo (1987). “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz”, en *Espacios de Crítica y Producción* Nº 6. Buenos Aires: UBA.
- Saer, Juan José (1998). “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina”, en *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Sartre, Jean Paul (1988). “El existencialismo es un humanismo”, en *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Ediciones del 80.

LA POÉTICA DE LA MELANCOLÍA EN *KRONOS* DE WITOLD GOMBROWICZ

Dominika Świtkowska

Traducción: Bożena Zaboklicka y Pau Freixa Terradas

Observaciones metodológicas

La presente ponencia se propone interpretar *Kronos* de Witold Gombrowicz como testimonio existencial de valor autobiográfico, desde la perspectiva de la propuesta culturológica de la crítica melancólica,³⁶ así como desde los diagnósticos del psicoanálisis que opera alternativamente con las categorías de melancolía y depresión (Walewska y Pawlik, 1992).

La conocida definición de autobiografía de Philippe Lejeune, que acentúa el carácter retrospectivo de la narración en prosa en la cual *un verdadero personaje presenta su destino individual y sobre todo la historia de la propia personalidad* (Lejeune, 2001: 1), puede aplicarse en el caso de *Kronos*, si consideramos su carácter de reconstrucción e intencionalidad (en el sentido de estar dirigido al receptor). En el primer caso, la reconstrucción de la biografía llevada a cabo en *Kronos* abarca los años 1903-195(2);³⁷ a los apuntes escritos sobre la marcha de los años 195(3)-1969 los acompañan unas reconstrucciones alternativas de carácter retrospectivo que contienen también un resumen anual (publicadas como *Tableaux*).

En el segundo caso, dejando aparte la cuestión de si el carácter intencional del texto era o no el valor inmanente del diario en el curso de su creación, este le fue atribuido retroactivamente en el momento de la publicación. El deseo de salvar el texto expresado por Gombrowicz, que puede implicar la intención de publicarlo, constituye el marco interpretativo en el cual lo inscribe Rita Gombrowicz, heredera, autora del prefacio y coautora de las notas en *Kronos*, al justificar su publicación.³⁸

³⁶ El autor de la propuesta en Polonia es Marek Bieńczyk (2002).

³⁷ Rita Gombrowicz ha fijado el tiempo de la creación del texto en los años 1952-1953, argumentando su tesis con el mayor grado de detallismo en los apuntes mensuales a partir del año 1952. Su tesis queda probablemente corroborada por el hecho de que una de las páginas que remite a los hechos de 1939 está doblemente fechada, con los años 1939 y 1953. Cfr. Witold Gombrowicz (2013: 28). La poética de la melancolía que se observa paralelamente en *Kronos* y en *Trans-Atlántico* (editado en 1953) permite formular un argumento más a favor de la tesis según la cual el texto reconstruido debería fecharse en los inicios de los años cincuenta.

³⁸ Gombrowicz hace referencia a *Kronos* en las páginas del *Diario* del año 1963 en el pasaje donde habla de su viaje transoceánico de Argentina a Francia, citando de forma alterada una anotación referente a abril de 1963. (El cambio consiste en la censura de los contenidos eróticos y en la introducción de contenidos complementarios referidos a ciertas animosidades sociales

En cuanto diario íntimo del escritor entregado al lector, *Kronos* permite establecer un pacto autobiográfico en el sentido que le otorga Lejeune. En la presente ponencia se presuponen las implicaciones psicoanalíticas de entender el lenguaje como registro simbólico, al tiempo que se considera que en el pacto autobiográfico el texto queda afianzado por su sujeto, que representa (aunque no lo refleje) el sujeto escindido en el sentido lacaniano, el hombre real (Lacan, 1966: 330). Quedan inalterables los demás determinantes del pacto autobiográfico tal como lo define Lejeune. El placer de la lectura deja aquí su lugar al riesgo personal que conlleva el encuentro con la verdad del Otro (Lejeune, 2001: 14-15), lo cual parece explicar la vehemencia de las reacciones de los lectores, en seguida trivializada y disimulada en la discusión sobre *Kronos*. Dichas reacciones fueron causadas también por el estilo de *Kronos*, elíptico y lapidario, que frustra la expectativa de una “narración”; el estilo que –parafraseando a Lejeune– deja al descubierto la intimidad y la asocia con la historia de la personalidad de un modo totalmente nuevo (3).

Las reflexiones del crítico literario francés justifican una lectura interdisciplinaria en relación con un objeto de estudio de valor autobiográfico como este (19).³⁹

En el campo del conocimiento que nos ocupa, un argumento intermedio a favor de la inter o transdisciplinariedad, lo encontramos en la amplia y erudita monografía de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl (2009). Al presentar los cambios que se producen en la percepción de la melancolía desde la antigüedad hasta los tiempos modernos, los autores advierten el fenómeno, característico para la literatura, de la eliminación de la separación que es efecto de los seculares intentos de diferenciar la

características del periodo en que Gombrowicz trabajó en el Banco Polaco.) (Franczak, 2011: 743). Asimismo, en el prefacio a *Kronos* Rita Gombrowicz llama la atención sobre las “Palabras preliminares” de la edición polaca del *Diario 1953-1956* (que hace referencia a la existencia de un texto con contenidos no incluidos en el diario del escritor) y una mención del *Diario de 1958* donde Gombrowicz destacaba su “creciente sensibilidad al calendario” (R. Gombrowicz, 2013: 7). Rita Gombrowicz recuerda que se enteró de la existencia de *Kronos* en 1966. Mientras trabajaba en él, Gombrowicz dejó abierta la puerta de su habitación, lo cual, en el lenguaje íntimo de la pareja, significaba una invitación. La dialéctica de la abertura y del cierre, inscrita en el recuerdo, remite tal vez a la ambivalencia que caracteriza la actitud del escritor en relación con la posible publicación de *Kronos*: “Entré en la habitación de Witold como solía hacer cuando dejaba la puerta abierta. Estaba sentado delante de su escritorio y dijo más o menos algo así: ‘Mira, estoy escribiendo mi diario íntimo, de vez en cuando apunto cosas privadas’. Me fijé en que no era un papel blanco normal y corriente, sino unas hojas algo amarillentas de un formato bastante grande; parecía como si fuera un gran libro abierto compuesto de hojas sueltas (...) La segunda vez que tropecé con *Kronos* fue en 1968. Gombrowicz, cansado, enfermo (...) me pidió ayuda y de esta forma me introdujo en sus ‘cosas’ (...) Me enseñó unos archivos con correspondencia y varios manuscritos. Señaló uno de ellos sin abrirlo y dijo: ‘En caso de incendio, coge *Kronos* y los contratos y... ¡huye a toda velocidad!’”. (R. Gombrowicz, 2013: 6)

³⁹ Esto concuerda con las recientes pruebas de interpretación de textos desde unos enfoques que superan la crítica literaria para adentrarse en el campo de las ciencias médicas y sociales. Un ejemplo de esta tendencia podría ser la comunicación de Tomasz Bilczewski (2014). Cfr. también Katarzyna Bojarska (2009).

definición (23).⁴⁰

Kronos (connotaciones del título)

Gombrowicz guardaba *Kronos* en una carpeta de color salmón, con el título escrito a mano, sin ninguna anotación adicional. No es descartable que el hecho de dar a su diario íntimo un título con connotaciones mitológicas coincidiera temporalmente con otro título que Gombrowicz anotó en *Kronos*, también inspirado en la mitología. Nos referimos a *Acteón*, título original de la novela *Pornografía*, anotado por el autor en la nota que resume el año 1956 (Gombrowicz, 2013: 84).⁴¹

La connotación principal del título *Kronos* constituye una ambivalencia. Cronos (llamado Saturno en el mundo latino), figura central en la Antigüedad del mito del Siglo de Oro,⁴² es al mismo tiempo un dios triste, destronado y solitario, que vive en el límite de la tierra y el mar (*Ilíada VIII*) (Klibansky y otros, 2009: 157), Señor de prolongado exilio (153).⁴³ Originalmente, como indica Robert Graves (1992: 491), las Columnas de Heracles –que marcaban los límites del mundo conocido y seguro– se denominaban Columnas de Cronos. El Renacimiento consagró la imagen, ya destacada en la *Ilíada*, de Cronos como divinidad relacionada con el agua y el exilio. Presentado en la iconografía

⁴⁰ Los tres ámbitos definidos son: 1. enfermedad psíquica que se caracteriza por “estados de angustia, profunda depresión y falta de ganas de vivir”; 2. rasgo de carácter que se manifiesta en la construcción del cuerpo en relación con la idea de los cuatro temperamentos (o compulsiones): sanguíneo, colérico, flemático y melancólico; y 3. estado de ánimo transitorio, “a veces muy desagradable, deprimente, a veces, en cambio, solo apático o nostálgico” (23).

⁴¹ Anteriormente, en la anotación referente a julio del mismo año, encontramos un título alternativo a *Acteón*: *Una visita en Ruda* (84). El título *Pornografía* se introduce en la anotación referente a junio de 1959 (94). El título *Acteón* aparece en la correspondencia del escritor con el editor Jerzy Giedroyc en la carta con fecha 3/10/1957, así como en la correspondencia con Konstanty Jeleński en una nota fechada a marzo-abril de 1958. Gombrowicz anuncia el envío de *Pornografía* a Konstanty Jeleński en las cartas a Jerzy Giedroyc del 11/4/1959 y a Konstanty Jeleński del 6/7/1959. Ver Jerzy Giedroyc y Witold Gombrowicz (2006: 324, 390), y Gombrowicz (1999: 13, 59).

⁴² Al reconstruir el mito del Siglo de Oro basándose en *Los trabajos y los días* de Hesíodo, Graves describe de esta forma aquel tiempo mítico en el cual *los hombres eran súbditos de Cronos*. Vivían *despreocupados sin conocer el trabajo, alimentándose únicamente a base de bellotas, bayas y miel, que brotaba de los árboles, bebían leche de oveja y de cabra, no envejecían y reían a menudo. La muerte no era para ellos más temible que el sueño. Todos ellos han dejado de existir, pero sus almas siguen viviendo felices escondidas por los pueblos, traen buena suerte y velan por la justicia* (Graves, 1992: 48).

⁴³ La experiencia de la emigración, perteneciente al dominio saturnino, representa una condición potencialmente melancólica, cuyo sinónimo constituye una pérdida, temporal o permanente, de todo aquello más elementalmente propio.

La psicología contemporánea establece un conjunto de estresores –típicos también para muchas experiencias migratorias– que desencadenan cuadros depresivos. Entre ellos encontramos, por ejemplo, la pobreza y/o las dificultades en conseguir un estatus deseado (Hammen, 2004: 65).

medieval de forma variopinta, ya sea como “humilde campesino, terrible devorador de niños, sabio contable o incluso como triunfante dios del tiempo y orgulloso fundador de urbes” (Klibansky y otros, 2009: 237), queda definido por aquel entonces en los textos, que se amparan en la autoridad de Guido Bonatti (famoso astrólogo del norte de Italia situado por Dante en el infierno [213]), como “*accidentalier humidus*”. En estos textos se indica que “realizó un largo y lejano viaje por mar” y se le considera “patrón de las personas que viven junto al agua” (213).⁴⁴ El propio Bonatti afirmaba que Cronos *dominaba todo aquello viejo y pesado y, en especial, era Señor de los padres y de los antepasados* (240). Ya en la Antigüedad clásica se destacaban como atributos de Cronos la fatiga de la vejez y el anhelo de descanso, propio de la última etapa de la vida humana, y se le ofrecía el séptimo día de la semana. Su función planetaria era el descanso, entendido en el espíritu del Oráculo de Delfos como *bendición de los dioses y el más secreto deseo de los mortales, es decir, la muerte* (Graves, 1992: 50). El Renacimiento trajo la identificación de la imagen de Cronos con Chronos, característica para los tiempos modernos. Como dios del tiempo es a la vez dios de la destrucción⁴⁵ y también de la *preservación de la verdad y de la fama póstuma. Después de esta última metamorfosis* –como advierten los autores de la monografía sobre la melancolía– se *convirtió casi en un requisito imprescindible de los grabados en las tapas de los libros y de las alegorías funerarias referentes al pasado perdido, pero evocado por la memoria* (Klibansky y otros, 2009: 240-241). El mismo nombre *Cronos* significa *cuervo* (lat. *cornix*, gr. *korone*); el cuervo, que representaba un elemento atributivo de este dios en la iconografía antigua, se consideraba un ave profética. Según la creencia, en estos pájaros moraban las almas de los reyes ofrecidos en sacrificio (Graves, 1992: 50).

Las diversas connotaciones de la figura de Cronos/Saturno permiten situarla en el dominio de la melancolía, cuyos determinantes, tal como los vemos hoy en día, son la memoria, la alienación, la agresión, el deseo de morir, un estatus excepcional del sujeto y también el binomio sacrificio/pérdida (Bieńczyk, 2002; Hammen, 2004; Hart, 2001). Una variante barroca de esta lista la encontramos en el poema “Descripción de un frontispicio” perteneciente a la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton (1621). El séquito de Saturno, príncipe de la Melancolía, está formado por una compañía altamente desgradable en la cual destacan la Envidia, la Soledad, el Enamoramiento, la Hipocondría, la Superstición y la Locura (cfr. Burton, 1995: 53-57).

⁴⁴ Según Walter Benjamin, “La inclinación a los viajes largos constituye –como advierte Tadeusz Sławek– uno de los rasgos del hombre saturnino. De allí el horizonte marino como fondo de la famosa *Melancolía* de Durero” (Sławek, 1995: 68).

⁴⁵ Sobre el rol primario de la agresión en la psicodinámica de la depresión, ver Kutter (en Walewska y Pablik, 1992: 171).

Los hijos de Saturno

Tal y como la ambivalencia ha ido quebrando la figura de Cronos, la imagen del melancólico fijada en la cultura aparece como portadora de una ambigüedad inmanente que ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo valores contrapuestos. La fascinación de los antiguos por la melancolía, cuyo ejemplo más constructivo, a la vez detallado e inspirador, es el *Problema XXX, 1* (la autoría del cual se atribuía a Aristóteles), suscita la pregunta por la melancolía como complemento imprescindible de la existencia del ser pensante; su eco moderno será la vinculación que establece Immanuel Kant entre la melancolía y lo sublime (Klibansky y otros, 2009: 117, 143). Hipócrates asoció de la forma más hábil las ideas relacionadas con esta manera positiva de entender la melancolía en la fórmula lapidaria del libro VI de *Epidemia*, citada por Constantinus Africanus, un médico del siglo XI que escribió sobre la melancolía: *el cansancio del alma está causado por el pensamiento del alma* (105). Como miembro de la escuela médica de Salerno, Constantinus Africanus recomendaba el siguiente remedio contra la melancolía: “Se recomiendan conversaciones agradables e inteligentes (...) con música variada y un vino aromático, claro y bien ligero, así como relaciones sexuales, aunque no en exceso” (107). La moderación recomendada por el Africano constituye, sin embargo, la carencia fundamental que define la condición del melancólico y sobre lo cual ya llamaba la atención Aristóteles refiriéndose en el *Problema XXX, 1* a la falta de continencia y al desenfreno de los melancólicos (esto atañe también a la falta de control sobre la propia memoria, lo cual señala una diferencia interesante entre la manera antigua y contemporánea de ver al hombre) (54). Las imágenes repugnantes de los calendarios populares en la temprana Edad Moderna destacaban la cuestión de la inmoderación de los melancólicos como condición *sine qua non*⁴⁶ de las personas consideradas caprichosas y pasionales,⁴⁷ inclinadas a la exageración tanto en la falta de moderación como en la ascensis.⁴⁸ Por el contrario, el Romanticismo y el Modernismo pondrán en valor el carácter extremo de la melancolía. También la reivindicará la filosofía del siglo XX (Benjamin, 2013; Kristeva, 2007).

⁴⁶ Los autores de la monografía citan según el *Schönspergerscher Kalender* (Augsburg 1495) la siguiente característica de los melancólicos, en la cual aparece la convicción sobre la homosexualidad melancólica (relacionada, al parecer, con el patronazgo del planeta Saturno considerado “antinatura”): “Son maliciosos, infames y tristes, les gusta escuchar cosas sucias, prefieren llevar ropa sucia que limpia, son incontinentes, no les gusta relacionarse decorosamente, ni divertirse con las mujeres y por naturaleza son propensos a toda maldad”(217).

⁴⁷ No por casualidad el equivalente árabe a la palabra “negro” y “melancólico”, con el tiempo, se ha convertido en sinónimo del vocablo “pasión” (55).

⁴⁸ La etiología de la melancolía, que puede surgir tanto como consecuencia de la falta de moderación, como de una ascensis exagerada, la encontramos en Constantinus Africanus (104).

Coincidiendo con el diagnóstico de la melancolía como una experiencia extrema procedente de la Edad Antigua, la psiquiatría clásica consideró como digno de este nombre solamente el estado profundo característico para la psicosis maníaco-depresiva (Tomkiewicz, 1992: 95). El psicoanálisis también destacará el rasgo de la transgresión drástica de la norma, desplazando, sin embargo, la perspectiva hacia el sujeto.⁴⁹ La perspectiva de pérdida individual acerca el enfoque psicoanalítico al diagnóstico cultural de la melancolía, el cual, al contrario que la categorización caracterológica (Saturnino: *pesimista, solitario y de naturaleza fría* [Klibansky y otros, 2009: 167]), destacará la desesperación como momento significativo de la existencia del sujeto melancólico. Una figura distintiva desde este punto de vista sería el personaje bíblico Job cuando pregunta sobre el sentido de la pérdida experimentada.⁵⁰

El momento de la desesperación precede a la resignación melancólica, la cual se convirtió en el atributo iconográfico fundamental del estado de melancolía: brazos y comisuras de los labios caídos, mirada triste que refleja un estado de desánimo, en definitiva, la silueta de un hombre triste (Kępiński, 1974: 2). “Mi carne está cubierta de gusanos y de costras de polvo, mi piel se agrieta, purulenta... mi vida es solo un soplito...”⁵¹

Ars moriendi

El tiempo durante el cual Gombrowicz estuvo escribiendo *Kronos* coincide en la biografía del escritor con un período de involución. La expresión “línea de sombra” es una de las pocas resaltadas en el texto tanto mediante el uso de mayúsculas como de subrayado (W. Gombrowicz, 2013: 50), lo que demuestra su posición central para el sujeto. Le Goues relaciona el momento en que se reconoce el ocaso vital con un cambio en la polaridad de las esperanzas –que empiezan a tomar por objeto el pasado–, cuya manifestación más generalizada es la necesidad de escribir la leyenda de uno mismo (Le Goues, 1992: 184).

⁴⁹ En mayor o menor grado, todo el mundo tiene cierta predisposición a una experiencia depresiva. Sin embargo, esta se convierte en enfermedad cuando la intensidad de la sensación de pérdida de vínculo con el objeto está fuera del control de los sistemas de defensa, cuando la pérdida es irreparable y el objeto insustituible (Walewska, 1992: 257).

⁵⁰ Para San Crisóstomo, que vivió en el siglo IV, la melancolía y la desesperación son dos nombres del mismo estado, como testimonia la carta de Crisóstomo al monje Stagirius (97).

⁵¹ Antoni Kępiński utiliza como epígrafe de su libro *Melancolía* esta cita que proviene del *Libro de Job*. Rita Gombrowicz también se refiere a la figura de Job como metáfora de la condición humana marcada por la pérdida al escribir: “Witold, que en los años de guerra vivió en una extrema miseria, a veces me recuerda a Job. La fuerza de Gombrowicz radica en que se mostró en toda su humanidad tanto en sus pasiones como en sus desgracias” (R. Gombrowicz, 2013: 8).

Como indica la primera hoja incluida en los *Tableaux* (W. Gombrowicz, 2013: 156), *Kronos* fue pensado desde un punto de vista cronológico como el documento de una biografía plena. La inscripción “XII 1903”, introducida sin anotaciones y considerada, por lo que parece, como mes de concepción del autor, da comienzo a una serie de fechas anuales. La sucesión de fechas anuales iniciada de esta forma se cierra con 1939, señalado como el año de la “huída a Bagdad” (título original de una obra de Jarosław Iwaszkiewicz, cuya primera edición es de 1923); en el caso de esta hoja la reconstrucción de los hechos es apenas testimonial.

Una reconstrucción más detallada de la biografía del período de entreguerras, incluida en el texto de *Kronos*, empieza con el año 1922. (El vacío que abarca el período de la adolescencia adquiere un relieve especial en la perspectiva de la valoración de la idea de la juventud propia del autor.)⁵² En la parte del texto referente al período de entreguerras se puede observar el mecanismo de una triple elaboración del texto a través de una reconstrucción más detallada de 1937, año de publicación de *Ferdydurke*, y una doble elaboración de 1938, cuando se percibe con claridad una atmósfera prebélica. Un significante recurrente en las sucesivas pruebas de reconstrucción es *angustia*. Este está relacionado por el sujeto con la reacción del público a la publicación de *Ferdydurke* (“Gran desasosiego” [20], “nerviosismo creciente y angustia” [24]) y con el miedo a la guerra (20) (“pánico” [32]).⁵³ El repetitivo significante que connota *angustia* refuerza el colorido siniestro del pasado lejano que está siendo reconstruido (Kępiński, 1974: 40). Otras impresiones de la memoria exteriorizadas en el registro simbólico están relacionadas con los conceptos de aversión y repugnancia (22). Nuevamente, la descripción de 1965, año en que el autor decide quedarse definitivamente en Europa, será elaborada cuatro veces (una reconstrucción detallada y las hojas incluidas en los *Tableaux*). El hecho de repetir estos años parece sancionar los momentos clave en la biografía del autor.

Los recuerdos más sólidos (incluyendo citas de lo que decían personas importantes para el sujeto del texto) abarcan el período de entreguerras. Una red cronológica se sobrepone aquí a los actos aislados del pasado (frases, situaciones), acentuando *expressis verbis* las dudas referentes a su localización en el tiempo, señalando el hecho de la reconstrucción por parte del sujeto. Por ejemplo: “¿acaso entonces...?”, “¿acaso en aquel tiempo?” (W. Gombrowicz, 2013: 18), “probablemente” (18), “tal vez” (24). Y

⁵² Cfr. con la interpretación de la renuncia por parte del autor de la descripción del inicio en la obra autobiográfica *Sin ton ni son*, de Aleksander Fredro, formulada desde la perspectiva de la crítica melancólica por Marek Bieńczyk (2002: 59-64).

⁵³ Cabe señalar que uno de los roles adoptados por el sujeto de *Kronos* es el de cronista de la II Guerra Mundial, que apunta escrupulosamente –sobre todo en los primeros años de la guerra– los momentos decisivos de diversas campañas (ver, por ejemplo, W. Gombrowicz, 2013: 41).

dando cuenta de la falibilidad de la memoria: "No me acuerdo... No me acuerdo..." (18), "tal vez (...), pero no me acuerdo", "no me acuerdo bien" (24). Analógicamente, las inscripciones más tardías de *Kronos* vuelven a mostrar señales de impotencia ante lo falible de la memoria (142, 146, 150) (Hammen, 2004: 14-16), lo que contrasta con el período que va de 1952 a 1966 en que se señaliza solamente la desmemoria referente a las efemérides, pero donde no hay dudas significativas respecto a los hechos. Todo esto constituye una especie de marco al unir el inicio con el final a través de idénticos mecanismos de la memoria, gracias a los cuales el sujeto se caracteriza como perdido en la existencia.

El marco mencionado completa uno de los órdenes que conforman *Kronos*, el del proceso de morir, que se deja sentir en la relación de la existencia cotidiana que ofrece quien aún sigue vivo. La experiencia de la muerte se inicia con el diagnóstico de la enfermedad, cuyos derivados son la tristeza y la soledad, ante la cual el sujeto se sitúa del lado de la vida en los actos/notación del erotismo compulsivo que tanto ha chocado a los primeros lectores de *Kronos*. El relato del sujeto moribundo, un melancólico e íntimo *ars moriendi* que se apodera del texto, está presente hasta la desaparición de la voz y del sujeto mismo del texto. Caracterizan este relato señales del debilitamiento de la memoria y la exclusión de grandes fragmentos de experiencia/tiempo, así como la descomposición de la jerarquía de valores y, por consiguiente, también de la estructura de resúmenes anuales y *tableaux*. La reconstrucción detallada muestra cómo el sujeto adopta unas actitudes nuevas ante las limitaciones de un cuerpo enfermo que va envejeciendo (Le Goues, 1992: 186). Este estado de salud que empeora constantemente hace que el sujeto dirija la mirada hacia el cuerpo: "dolores" y "mis tormentos" representan el principal indicador en la relación de los *Tableaux*. De los resúmenes anuales poco a poco va desapareciendo el indicador que remite a la dimensión erótica de la vida, sustituido por resortes que acentúan el prestigio del escritor y la estabilidad material.

La experiencia de la culminación de la vida, del vacío del futuro y de la falta de excitación asociada a ello es evocada por el significante *aburrimiento*, un melancólico estribillo por la pérdida de la alegría de la vida (Kępiński, 1974: 73; Hammen, 2004: 14). Una red cronológico-biográfica se sobrepone a esta existencia desprovista de la más elemental satisfacción otorgándole un carácter coherente y compacto gracias a la conservación de una estructura lineal del tiempo (Kępiński, 1974: 40). El *quasi*-orden que se sostiene en esta estructura oculta el absurdo de una vida desierta que se expresa en el aburrimiento evocado reiteradamente, en las fantasías suicidas, en la apatía, en la angustia (Hammen, 2004: 31; W. Gombrowicz, 2013: 82), o bien en la desaparición del instinto sexual y del

apetito, así como en los cambios en el peso corporal, hechos todos ellos característicos de las notas tardías (17). Esta linealidad basada en una contabilidad depresiva⁵⁴ degenera en una forma de mausoleo que inmoviliza al sujeto. Las escasas anotaciones al margen que rompen la ilusión de coherencia/linealidad (como, por ejemplo: "No temas. WG", añadido en el margen de la hoja correspondiente al año 1955 [W. Gombrowicz, 2013: 78]), introduciendo un orden temporal alternativo respecto al texto principal, representan el testimonio de otra vida, una vida que sigue y trae cambios (Bieńczyk, 2002: 78).

En contraste con el tono dominante se acentúan los periodos de euforia vinculados por el sujeto de *Kronos* a una implicación emocional. En el año 1953 se alternan las descripciones de estados de abatimiento y euforia, relacionados con el amor a Aldo (Kępiński, 1974: 4; W. Gombrowicz, 2013: 16, 71). El vocabulario propio del campo léxico de la melancolía aparece en el contexto de las dos principales relaciones amorosas del sujeto, que fueron Aldo y Rita: "Este ánimo" (68), "fuerte depresión" (136), "depresión y aburrimiento" (148), "nervios" (134-138). El amor y en especial la pérdida de proximidad con el objeto amoroso producen un vaivén melancólico en el sujeto de *Kronos* introduciendo sin embargo elementos eufóricos en la repetitiva contabilidad que caracteriza el texto y que constituye el principal *modus escribendi*. La alternancia melancólica de estados de ánimo que caracteriza las vivencias señaladas por el sujeto amoroso de *Kronos* se revela asimismo en la experiencia de la escritura en forma de muestras de profunda tristeza y de decaimiento del ánimo después de un periodo de éxitos y de intenso trabajo (Kępiński, 1974: 68-69).

Escribo, luego existo

La escritura, junto a la voluntad individual de existir, determina el otro orden, alternativo al orden de la muerte, presente en *Kronos*. Una modificación significativa en este contexto –aunque relativamente insignificante en la perspectiva del tono dominante en el texto– ataña a la posición del sujeto y a la exposición de los significantes a partir de 1952. En una anotación de junio de 1952 se produce el cambio en las connotaciones negativas de los subrayados que en los años 1922-1951 remetían continuamente a experiencias traumáticas relacionadas sobre todo con la *polonidad* (también en el contexto de la guerra) y con el trauma del cuerpo enfermo. Empezando

⁵⁴ Sobre la "matemática de la melancolía", ver Bieńczyk (2002: 67) y Ślawek (1995: 65). Ver también W. Gombrowicz (2013: 110).

por esta anotación: “Giedroyc decide publicar *Trans-Atlántico* y *El casamiento*” (W. Gombrowicz, 2013: 66), que tal vez dé inicio a *Kronos* y que corresponde en la biografía del escritor a la colaboración con un editor fiable y, como podemos suponer, a la creciente confianza en el valor de la propia escritura, así como a la esperanza en convertirse en un escritor de éxito,⁵⁵ en el texto comienzan a aparecer señales de un mayor cuidado por sí mismo como sujeto valioso (Grunberger, 1992: 204-216) (compra de objetos que hacen la vida más confortable, preocupación por el fortalecimiento del cuerpo y su cuidado a través de la elección de substancias estimulantes menos perjudiciales, etcétera).

Este cambio de actitud del sujeto está relacionado sobre todo con la modificación de las estrategias de autopresentación adoptadas ante el Otro, internalizado/inscrito en los textos de carácter autobiográfico. Una variación de segundo orden la representa el cambio en la estrategia de presentación del mundo (Hammen, 2004: 94-95).

El fundamento de la autopresentación melancólica lo constituye en *Kronos* la autodevaluación que se manifiesta a través de la exhibición iconoclasta del cuerpo enfermo (que al mismo tiempo –como cuerpo de enfermedad y de vergüenza– está sometido a unos tratamientos purificadores y curativos minuciosamente anotados) (Kanabrodzki, 2004: 20), así como a través del registro de los actos de una sexualidad compulsiva. La posición dominante se basa en un mecanismo de autoacusaciones y autojustificaciones en cuyo marco el sujeto aparece ora como el transgresor de un tabú (del cuerpo, de la sexualidad) (Fink, 2002: 234-286)⁵⁶ en una mascarada perversa, ora como alguien que se esfuerza en ser reconocido a través de actos de justificación (principalmente meteduras de pata en sociedad, peleas y conflictos que evidencian la incapacidad de una coexistencia armoniosa con los demás [W. Gombrowicz, 2013: 40, 44, 46, 141]), así como de explicación de la propia existencia a través de la escritura (enumeraciones detalladas de los lugares de publicación de los artículos en las partes iniciales de *Kronos* [24, 50]).

La devaluación del mundo adopta la chocante forma de una depreciación de las parejas sexuales desindividualizadas, designadas solo por una letra que no diferencia el sexo y/o caracterizadas por un rasgo distintivo negativo (como el mal olor de pies o la repugnancia que el sujeto causó en su pareja). A nivel lingüístico a estos actos les corresponde un vocabulario de tonalidad negativa. Una letanía de parejas sexuales sin

⁵⁵ *Kronos* muestra el proceso de liberación del sujeto de un estado de resignación justificado en el texto por la decepción por la situación profesional (cfr. Hammen, 2004: 65; Freud, 1992: 35; W. Gombrowicz, 2013: 66, 74).

⁵⁶ En este contexto se puede definir la función de los pequeños círculos en los márgenes de *Kronos* como testimonios de una posición personal alucinada. Como no encuentra palabras para definir esta posición, el sujeto utiliza un signo, revelándola así en la faz del discurso.

nombre enumeradas de forma desapasionada o no carente de crueldad sustituye al tierno objeto del deseo perdido, que adquiere en el texto una representación lingüística cariñosa a través del diminutivo del nombre con el cual el sujeto llama a su primera pareja homoerótica: Franek/Franuś.

La devaluación del mundo y la autodepreciación inscritas en *Kronos* oscilan alrededor de la experiencia melancólica de lo absurdo de la existencia, acompañada del pesimismo en la percepción del futuro y el deseo de suicidarse formulado *expressis verbis*. Junto al aumento de prestigio literario anotado en el texto, la autoagresividad del sujeto de *Kronos* va disminuyendo. Aparecen señales del deseo de relatar la vida de uno mismo dirigidas al Otro cercano; un relato que podría ser interesante para el Otro por el valor que atribuye al sujeto. El Otro surge en un lugar fronterizo entre la posición del biógrafo ideal (para quien se dejan unas indicaciones que facilitan una potencial reconstrucción del destino del autor) y un familiar cercano interesado en la vida cotidiana del sujeto.

La suavización de los actos de autoagresión/autodepreciación por parte del delicado sujeto de *Kronos* se revela en los pasajes que constituyen la respuesta a una mirada enamorada y llena de interés y que son resultado del reforzamiento del sujeto. Esta mirada dirigida desde un mundo perdido donde se utilizan diminutivos de nombres de otras personas, donde el color de nuestro traje importa a alguien y la historia de nuestros achaques y enfermedades representa la cifra comprensible y primaria del amor: el mundo de la madre (70, 72, 94, 106, 116). Ella es la figura de la persona que se interesa por todo aquello relacionado con el sujeto: que se presentó el día del santo del hijo, que se interesa por Psina cuando Witold está demasiado débil para sacarlo a pasear (*Tableaux*). Es, por tanto, el Otro que se manifiesta en el registro verdaderamente personal, diferente del registro de la biografía oficial del escritor, potencialmente inscrita en *Kronos* (104, 108). El proceso literario representado por *Kronos* puede percibirse desde esta perspectiva como un acto de restauración en sí mismo del mundo perdido, con cuya pérdida el sujeto se perdió a sí mismo (Klein, 1992: 71).⁵⁷

Bibliografía

Benjamin, Walter (2013). *Los orígenes del drama funerario alemán*. Varsovia: wyd. Sic!

⁵⁷ En el nivel de la cadena de significantes se puede apreciar una estructura sintáctica iterativa, en la cual la primera parte de la oración compuesta señala una posición melancólica, revocada en la segunda parte, a través de lo cual el sujeto se abre a la experiencia de la esperanza: "... salgo mucho menos, pero voy tirando. Gripe en Vence, pero no demasiado grave" (Gombrowicz, 2013: 146).

- Bieńczyk, Marek (2002). "Un día antes. (Observaciones iniciales)", en *Los ojos de Durero. Sobre la melancolía romántica*. Varsovia: Sic!
- Bilczewski, Tomasz (2014). "El roce del pasado: herida, angustia, narración", en V Congreso de Psicoanálisis y Psicoterapia "Cuerpo, sexualidad, texto. La teoría y la práctica clínica" (21-23/3/14). Círculo de Psicoanálisis de la Nueva Escuela Lacaniana de Cracovia, Centro de Estudios Humanísticos, Facultad de Filología Polaca de la Universidad Jaguelónica de Cracovia.
- Bojarska, Katarzyna (2009). "Sebald/Austerlitz. Prueba de lectura psicoanalítica", en Magnone, Lena y Mach, Anna (eds.), *En torno a Freud y Lacan. Interpretaciones psicoanalíticas*. Varsovia: Engram. Difin. Págs. 252-262.
- Burton, Robert (1995). "Anatomía de la melancolía", en *Literatura na Świecie* Nº 3. Págs. 47-57.
- Fink, Bruce (2002). *Introducción clínica al psicoanálisis lacaniano. Teoría y técnica*. Varsovia: Wydawnictwo Andrzej Żórawski.
- Franczak, Jerzy (2011). "Payaso, sabio, farsante", posfacio en Gombrowicz, Witold, *Diario (1953-1969)*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie.
- Freud, Sigmund (1992). "Duelo y melancolía", en Walewska, Katarzyna y Pawlik, Jerzy, *Depresión. Interpretación psicoanalítica*. Varsovia: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Giedroyc, Jerzy y Gombrowicz, Witold (2006). *Cartas 1950-1969. Archiwum Kultury*, vol. 9, Varsovia: Czytelnik.
- Gombrowicz, Rita (2013). "En caso de incendio", en Gombrowicz, Witold, *Kronos* (edición facsimilar). Cracovia: Wydawnictwo Literackie.
- Gombrowicz, Witold (1999). *Gombrowicz. La lucha por la fama. Correspondencia segunda parte. Witold Gombrowicz, Konstanty A. Jeleński, François Bondy, Dominique de Roux*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie.
- (2013). *Kronos* (edición facsimilar). Cracovia: Wydawnictwo Literackie.
- Graves, Robert (1992). *Los mitos griegos*. Varsovia: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Grunberger, Bela (1992). "Sobre la depresión en el aspecto narcisista", en Walewska, Katarzyna y Pawlik, Jerzy, *Depresión. Interpretación psicoanalítica*. Varsovia: Wydawnictwo Naukowe PWN. Págs. 204-216.
- Hammen, Constance (2004). *Depresión, modelos clínicos y técnicas terapéuticas*. Gdansk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Hart, Archibald (2001). *La depresión masculina*. Poznan: W drodze.
- Kanabrodzki, Mateusz (2004). *Sacerdote y peluquero. Elemento material y corporal en las obras de Goerg Büchner, Witold Gombrowicz, Miron Białoszewski, Helmut Kajzar*. Gdansk: słowo, obraz/terytoria.

- Kępiński, Antoni (1974). *Melancolía*. Varsovia: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.
- Klein, Melanie (1992). "El duelo y su relación con los estados maníaco-depresivos", en Walewska, Katarzyna y Pawlik, Jerzy, *Depresión. Interpretación psicoanalítica*. Varsovia: Wydawnictwo Naukowe PWN. Págs. 42-71.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz (2009). *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la medicina, la religión y el arte*. Cracovia: TAiWPN UNIVERSITAS.
- Kristeva, Julia (2007). *Sol negro, depresión y melancolía*. Cracovia: TAiWPN UNIVERSITAS.
- Kutter, Petter (1992). "Aspectos particulares del tratamiento psicoanalítico de la depresión", en Walewska, Katarzyna y Pawlik, Jerzy, *Depresión. Interpretación psicoanalítica*. Varsovia: Wydawnictwo Naukowe PWN. Págs. 169-181.
- Lacan, Jacques (1966). "Variaciones de la cura tipo", en *Escritos*. París: Seuil.
- Le Goues, Gerard (1992). "Envejecimiento, degradación y anticipación de la muerte", en Le Goues, Gerard Memin, y Segal, "La depresión en la edad avanzada", en Walewska, Katarzyna y Pawlik, Jerzy, *Depresión. Interpretación psicoanalítica*. Varsovia: Wydawnictwo Naukowe PWN. Págs. 182-203.
- Lejeune, Philippe (2001). "¿Se puede definir la autobiografía", en *Variaciones sobre cierto pacto. Sobre la autobiografía*. Cracovia: TAiWPN UNIVERSITAS. Págs. 1-19.
- Sławek, Tadeusz (1995). "El peregrino saturnino y su 'Anatomía de la melancolía'", en *Literatura na świecie* Nº3. Págs. 58-73.
- Tomkiewicz, Stanisław (1992). "La depresión en la adolescencia", en Walewska, Katarzyna y Pawlik, Jerzy, *Depresión. Interpretación psicoanalítica*. Varsovia: Wydawnictwo Naukowe PWN. Págs. 94-137.
- Walewska, Katarzyna (1992). "El hombre carente", en Walewska, Katarzyna y Pawlik, Jerzy, *Depresión. Interpretación psicoanalítica*. Varsovia: Wydawnictwo Naukowe PWN. Págs. 253-292.
- y Pawlik, Jerzy (1992). *Depresión. Interpretación psicoanalítica*. Varsovia: Wydawnictwo Naukowe PWN.

GOMBROWICZ EN PERFORMANCES: LO EFÍMERO, LA HIBRIDACIÓN Y EL ARCHIVADO DE ACTUACIÓN EN VIVO

Allen J. Kuharski

Traducción: Amanda Bouillet

Introducción

La recopilación, preservación y el uso compartido de un archivo de actuación en vivo siempre implica retos únicos y significativos. Se puede decir que la historia del teatro es por definición un proyecto imposible, que busca preservar las huellas de actuaciones en vivo intrínsecamente efímeras.

Durante mis estudios de posgrado en Berkeley, mi profesor Travis Bogard arguyó que él nunca pudo entender el sentido de hacer un registro de la historia del teatro, ya que uno no puede interpretar ni escribir de manera crítica sobre una actuación que no ha visto personalmente. Yo tenía dos respuestas contradictorias al respecto. Primero, como hombre de teatro, asentí de inmediato: ¿cómo alguien podría atreverse a escribir algo sobre mi espectáculo, y para colmo tener una opinión sobre él, si no vio la obra en vivo? Pero más tarde entendí, sin embargo, que Bogard había fusionado el trabajo de la historia del teatro con el de la crítica teatral.

Puesto que estuve presente en el restablecimiento de la declaración de la ley marcial en Polonia, también era consciente de que los gobiernos opresivos, como el régimen de Jaruzelski, desean con firmeza que nuestro conocimiento de la historia del teatro sea selectivo e incompleto, sobre todo cuando el teatro asume un papel trascendente en la resistencia a estos regímenes (cuando los artistas de teatro asumen uno de sus papeles más importantes como intelectuales públicos). En el caso de Polonia bajo la ley marcial, el sindicato de actores polaco encabezó un boicot muy eficaz al teatro y la televisión patrocinados por el Estado en señal de protesta contra el régimen. No insistir en el proyecto de la historia del teatro frente a esas fuerzas políticas e históricas también me pareció algo así como rendirme ante ellas.

Entonces, la persona de teatro que hay en mí tomó la palabra y señaló que, en la práctica, nadie es capaz de asistir a todas las presentaciones en vivo que merecen nuestra atención en la actualidad, y mucho menos en el pasado, y aún menos la gente de teatro que trabaja: puesto que, si es exitosa, está demasiado ocupada haciendo su propio trabajo como para ver la labor que otros hacen a su alrededor (y mucho menos a la

distancia). Precisamente, la necesaria imposibilidad de la historia del teatro es insistir en que podemos darle un poco de sentido al pasado teatral (que comienza con la actuación de ayer) con evidencia material incompleta, imperfecta y tremadamente variable. El trabajo con estos materiales es el meollo de la cuestión de la historiografía teatral, como lo es la creación y el mantenimiento de los archivos de representaciones futuras. Las lagunas inevitables en estos archivos de teatro, el resultado de la negligencia y la falta crónica de recursos, así como de la violencia de la historia y de la opresión política, solo pueden ser cubiertas, o llenadas, por el trabajo creativo de los artistas posteriores que quieran invocar, reclamar y completar esta historia.

La relevancia de estos problemas con la circulación de la obra de Witold Gombrowicz en el teatro es de alguna manera obvia y en algunos aspectos sorprendente y paradójica. Mi primera experiencia en presentaciones en vivo en el teatro polaco fue la producción de una adaptación del director Zbigniew Wróbel de *Ferdydurke* en el Teatr Studio de Varsovia, en el Palacio de la Cultura, el todavía dominante hito arquitectónico stalinista de la ciudad, en octubre de 1981. La producción fue muy popular, pero si yo hubiera querido obtener una copia de la novela en polaco para leer en ese momento habría tenido que conseguir un permiso para pedir el libro de la caja de libros censurados de la biblioteca universitaria, esperar a encontrar una copia clandestina del texto publicado por *Kultura* en París e ingresada de contrabando en el país, o conocer al propietario de un ejemplar original de la edición anterior a la guerra.

La adaptación teatral de *Ferdydurke* de Teatr Studio también abarca la categoría de hibridación que se está dando en la actuación en relación con la obra de Gombrowicz. Esta hibridación implica la proliferación de este tipo de adaptaciones de obras no teatrales del escritor, así como la adaptación de sus escritos teatrales y no teatrales a cada vez más diversos medios de representación en todo el mundo (ópera, danza, cine, televisión, radio, etcétera). Tal hibridación ha sido una característica de la circulación de la obra de Gombrowicz a nivel mundial desde la década de 1960 y se puede decir que hoy en día constituye el escenario más importante de performances en torno a su obra. Ejemplos contemporáneos de tales obras híbridas incluirían la versión operística del compositor belga Philippe Boesmans de "Yvonne, la princesa de Borgoña" (cantada en francés), de 2008; la adaptación de Luca Ronconi de *Pornografía* (puesta en escena en italiano en el Piccolo Teatro de Milán y de gira por Italia) de 2013 y la adaptación de Lublin de *Ferdydurke* por Teatr Provisorium y Kompania Teatr (puesta en escena en polaco e inglés más de 450 veces en todo el mundo desde 1998 y adaptada para su emisión en la televisión polaca en 2008).

La Base de Datos de Performances de Gombrowicz: una introducción

La Base de Datos de Performances de Gombrowicz está diseñada para proporcionar un recurso completo sobre la obra de Witold Gombrowicz en la actuación desde el estreno mundial de "Yvonne, princesa de Borgoña" en Varsovia en 1957.

Estará disponible en 2015 como un complemento de la página web oficial de Gombrowicz (www.gombrowicz.net) que fue completada en 2010 por Rita Gombrowicz y sus colaboradores, entre los que me incluyo. Mi trabajo en el sitio web sobre Gombrowicz comprende proporcionar una bibliografía abreviada de la obra de Gombrowicz en performances en todo el mundo, limitada a producciones profesionales y con solo mínimos detalles de las producciones mencionadas. La página web de Gombrowicz está pensada como un recurso para un público no especializado, y los datos de representaciones que se proporcionan son de interés general.

La Base de Datos de Performances de Gombrowicz, en cambio, trabaja para proporcionar los datos de representaciones más completos posibles sobre cada producción: los nombres de todos los artistas que participan, prensa y otras publicaciones y bibliografía relacionadas con cada producción, estadísticas sobre el número de actuaciones y audiencia, detalles de actuaciones en festivales y en giras internacionales, y documentación visual en forma de carteles, fotos de la producción, ilustraciones de los diseñadores de escenografía y vestuario, etcétera. A diferencia de la página web, la Base de Datos de Performances de Gombrowicz incluye información detallada sobre las producciones "no profesionales", tales como aquellas en teatros de estudiantes, de escuelas de teatro, teatros comunitarios o amateurs, etcétera. La circulación de Gombrowicz en los teatros de estudiantes y las escuelas de teatro es de especial importancia en la realización e incluso la historia política de este trabajo, particularmente en Polonia y las Américas. La información contenida en la Base de Datos de Performances de Gombrowicz estará disponible sin costo como un recurso en línea y se la podrá buscar en inglés y polaco. La base de datos será un recurso abierto y los usuarios estarán invitados a compartir datos nuevos o corregirlos junto con nosotros a través de correspondencia por correo electrónico (sin embargo, la base de datos solo será actualizada y editada por nosotros).

Todos los datos serán provistos en su idioma original, incluyendo muchos que no utilizan el alfabeto latino, como griego, hebreo, ruso, ucraniano, bielorruso, árabe y japonés. Cuando transcribimos la información de dichas lenguas de origen en el alfabeto latino, utilizamos el mismo sistema que la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

Sin embargo, en los menús desplegables de las listas de actores, compañías de teatro, directores, traductores, etcétera, van a aparecer nombres en el idioma de origen, así como en caracteres latinos. De particular importancia será la posibilidad de localizar una obra determinada mediante el título exacto de una traducción o adaptación en un idioma de destino, que puede variar mucho en un idioma e incluso en la traducción a un idioma determinado (las variantes del título de "Yvonne, princesa de Borgoña" en español son particularmente numerosas, al igual que las variaciones de la ortografía del nombre del personaje del título en general).

Los modelos para la Base de Datos de Performances de Gombrowicz incluyen el Archivo de las Representaciones de Teatro Griego y Romano (APGRD), desarrollado por un equipo de académicos clásicos de la Universidad de Oxford durante los últimos quince años, que proporciona datos completos sobre la representación de obras clásicas través de la historia y la cultura, tanto antiguas como modernas. En la actualidad, la base de datos APGRD ofrece información sobre más de 10.000 producciones de teatro griego y romano en todo el mundo. Algo significativo para mi trabajo sobre Gombrowicz en escena es que la base de datos APGRD incluye tanto los textos originales clásicos como todas las subsiguientes traducciones, adaptaciones y otras variaciones identificables en todos los géneros de actuación (ópera, danza, radio, cine y televisión, etcétera).

La Base de Datos de Performances de Gombrowicz documenta actualmente 900 producciones de Gombrowicz entre 1957 y 2014 y estimamos que esta cifra se acercará a 1000 al momento de estar lista para ser compartida en Internet en el año 2015. Dichas producciones son de 40 países diferentes, realizadas en 33 idiomas, de las cuales alrededor del 38% han sido en polaco.

Sobre la base de nuestra información actual, los siguientes son los idiomas en los que se representa a Gombrowicz con mayor frecuencia:

- Polaco: 38%.
- Alemán: 22% (17% en Alemania).
- Francés: 11%.
- Inglés: 7% (4,5% en los EE. UU. solamente).
- Español: 3,5% (1,8% en España; 1,7% en América Latina; 1% solo en Argentina).
- Los datos de España incluyen 4 producciones en gallego y catalán.
- Brasil no está incluido en la cifra para América Latina.

La base de datos incluye también la circulación de la obra de Gombrowicz en una amplia variedad de géneros de arte escénico, incluyendo cine, televisión, radio, ópera, danza, pantomima, etc. La adaptación de los textos no teatrales de Gombrowicz para la actuación en directo (sus novelas, cuentos, diario y escritos autobiográficos, como el

Kronos de reciente publicación) es un fenómeno internacional vasto y de larga data, que incluye algunos de los ejemplos más significativos e influyentes de Gombrowicz en el teatro. Notablemente, así como las primeras producciones profesionales de la mayoría de las cuatro obras de teatro originales de Gombrowicz tuvieron lugar fuera de Polonia, de manera similar las primeras adaptaciones en escena y en la pantalla de sus novelas y cuentos también tuvieron lugar en Europa occidental, mientras que su obra se mantuvo sujeta a la censura en Polonia. Varios de los primeros ejemplos de adaptaciones de las novelas y cuentos de Gombrowicz no solo se realizaron en otros países y lenguas, sino que además fueron producidas para su emisión en televisión y radio, y por lo tanto llegaron al público de inmediato y en mayor número de lo que es normalmente posible en presentaciones en vivo o ediciones impresas.

Entre los puntos de vista históricos proporcionados por la base de datos, se encuentran 93 producciones de Gombrowicz que tuvieron lugar en el extranjero antes de que finalizara la prohibición sobre la realización de sus obras en Polonia en 1974, o que aproximadamente el 10% de la historia de realizaciones de arte escénico hasta la fecha se llevó a cabo por primera vez en el extranjero y en otro idioma (hubo un total de tres producciones polacas durante este mismo período, solo una de los cuales era profesional, las otras dos eran de hecho las notables producciones estudiantiles del joven Jerzy Jarocki así como por el Teatr STU de Cracovia).

Otra base de datos de producciones actuales que ha proporcionado modelos para nuestro trabajo es la excepcional base de datos polaca *eteatr*, creada y mantenida por los bibliotecarios del archivo del sindicato de actores polacos (Związek Artystów Scen Polskich –ZASP–), ahora parte de la Instytut Teatralny en Varsovia. *Eteatr* proporciona un recurso vital para los profesionales del teatro en actividad y los investigadores académicos por igual y es posiblemente la base de datos teatral existente más completa para un país determinado. Aunque el personal de los archivos ZASP en Varsovia hace un trabajo excepcional que proporciona datos sobre el teatro polaco en general, y de las producciones polacas de Gombrowicz en particular, no es su misión documentar, archivar y compartir datos acerca de la circulación de los dramaturgos polacos tales como Gombrowicz fuera de Polonia.

Si el material de la Base de Datos de Performances de Gombrowicz se limitara a las producciones polacas, sería en gran parte redundante con la información disponible en *eteatr*, con la excepción de que *eteatr* requiere conocimiento de polaco para ser utilizado en su totalidad. Es significativo, sin embargo, que mientras las producciones polacas de Gombrowicz constituyen una pluralidad de los elementos de nuestra base de datos, la mayoría de las producciones siempre ha tenido lugar en otros países e idiomas.

La conocida base de datos de cine IMDB también tiene muchas de las características que se encuentran en las bases de datos de presentaciones avanzadas como *eteatr* en Polonia o en la Base de Datos de Broadway en Internet en los Estados Unidos. La base de datos de Broadway en Internet sigue siendo única en la forma en que proporciona datos de audiencia para todas las producciones, junto con las cifras del número total de actuaciones de una producción determinada. Vamos a ser capaces de proporcionar datos de audiencia y actuación integrales similares para Polonia gracias a la publicación anual *Almanac of the Polish Stage* (el Almanaque del Escenario Polaco), que fue publicada durante la temporada 1997/98, después de lo cual fue reemplazada por *eteatr* en línea. Curiosamente, una de las características notables de esos primeros almanaques anuales que no se volcaron en *eteatr* ha sido estas cifras de actuaciones y audiencia, que todavía son recogidas por los archivos ZASP. Los datos de actuaciones y audiencia fuera de Polonia dependerán generalmente de la información proporcionada por el teatro responsable de cada producción. Estas cifras, sin embargo, proporcionan una noción sorprendente de la amplitud y profundidad de la circulación de Gombrowicz en presentaciones en vivo. Del mismo modo, la información sobre las giras internacionales de diversas producciones ha revelado algunos resultados sorprendentes, sobre todo en lo que respecta a América Latina.

La complejidad particular de la circulación de Gombrowicz en las performances en todo el mundo requiere de características que no forman parte ni siquiera de las más sofisticadas bases de datos de performance actuales, o características que no existen juntas en una sola base de datos. Como resultado, la Base de Datos de Performances de Gombrowicz deberá ser no solo una herramienta de gran alcance para el archivado, la investigación y la literatura crítica futura sobre el papel de Witold Gombrowicz, en particular en los intercambios culturales globales o transnacionales, sino también el prototipo de un nuevo estándar de mejores prácticas de archivado de datos de performances en general. Si se adapta como un modelo para otros temas de la historia de las performances, el diseño de la Base de Datos de Performances de Gombrowicz solo necesitaría ser simplificado. La oportunidad única del caso de Gombrowicz es la combinación de una complejidad máxima de datos de performances con un volumen total manejable (en la actualidad se calculan 1000 producciones). A modo de comparación, APGRD cuenta con un equipo de investigadores para mantener un archivo de datos de 10.000 producciones; las regalías de Tennessee Williams (las cuales financian la University of the South en Tennessee, EE. UU.) informan acerca de 1500 nuevas producciones de la obra del dramaturgo cada año.

También es fundamental tener en cuenta que el público objetivo de los recursos de las

bases de datos de performances en línea, tales como *eteatr* o la Base de Datos de Performances de Gombrowicz, no se limita al mundo académico. La mayoría de los usuarios de la página serán los profesionales de teatro en actividad, artistas, críticos, etc. La investigación de preproducción es una etapa típica e incluso esencial del trabajo en la mayoría de las producciones teatrales profesionales, especialmente por parte de los directores, diseñadores y dramaturgos de producción. La base de datos también ofrece el servicio de un registro accesible a nivel mundial de todo tipo de producción de los artistas involucrados.

Los materiales visuales que planeamos archivar en la Base de Datos de Performances de Gombrowicz son precisamente lo que dramaturgos, directores y diseñadores típicamente buscan mientras trabajan en la preproducción, o justamente cuando se deciden si producir una obra de teatro o no. Una de las características más importantes de la base de datos de Gombrowicz es que los mismos materiales de archivo visuales serán registrados y se podrán buscar, junto con las actuaciones y los datos del artista, bibliografías impresas, etc. Este tipo de material visual no es un dato menor para dichos profesionales del teatro y al mismo tiempo puede proporcionar información esencial para los historiadores de teatro y otros investigadores académicos.

El diseño de la Base de Datos de Performances de Gombrowicz ha sido desarrollado en colaboración con Richard Lowe, un científico especializado en tecnología de la información que trabaja para Thomson-Reuters, en Filadelfia, editor de las principales bases de datos bibliográficas como Web of Science (conocida con anterioridad como el Science Citation Index).

El caso de “Yvonne, princesa de Borgoña”

La primera obra de Gombrowicz, “Yvonne, princesa de Borgoña”, muestra de manera convencional el alcance de la base de datos como una herramienta de archivo e investigación, así como la importancia de la circulación global de Gombrowicz a través de actuaciones en directo.

“Yvonne” representa aproximadamente el 62% de todas las producciones en escena de Gombrowicz en el mundo (un gran total estimado en 425). De estas producciones de “Yvonne”:

- 74 eran polacas (17%; todas menos una producida después de 1974).

- 143 eran alemanas (34%; a partir de 1965).⁵⁸
- El 49% restante se realizó en 27 países diferentes.
- La obra ha sido adaptada al menos 4 veces para servir como un libreto de ópera (dos veces en alemán, una en polaco y otra en francés).
- Algunas versiones de la obra se han emitido por televisión en Polonia, incluyendo su estreno mundial en Varsovia en 1957.

De todas las obras de Gombrowicz, solo “Yvonne” tiene una historia importante de la producción de aficionados, sobre todo en el extranjero. Es especialmente popular entre los teatros de estudiantes, escuelas de teatro, teatros para jóvenes (en la escuela secundaria o de menor edad) y otros teatros comunitarios.

Al mismo tiempo, “Yvonne” ha atraído a las organizaciones, productoras y artistas de teatro internacionales más elitistas: directores, diseñadores, compositores y actores. Esto incluye producciones de los teatros nacionales de Francia, Alemania, Austria, Belarús, Dinamarca, Suecia, Noruega y Finlandia. Curiosamente, “Yvonne” aún no se ha producido por el propio Teatro Nacional de Polonia (Teatr Narodowy).

Solo en el mundo de habla alemana, una estimación conservadora de la audiencia de “Yvonne” en las performances a través del tiempo sería de una audiencia de 1.000.000. Teniendo en cuenta que el número de producciones polacas de “Yvonne” ha sido más o menos la mitad que en los países de habla alemana, yo estimaría que el público polaco de la obra ascenderá a unos 500.000.

Teniendo en cuenta el tamaño relativo de la población de Polonia y el mundo de habla alemana, el grado de saturación de la audiencia local en Polonia en comparación con Alemania, Austria y Suiza de habla alemana sería casi el mismo.

Yo estimaría, al menos, otros 350.000 espectadores de habla alemana para todas las otras obras de Gombrowicz en presentaciones en vivo. Por lo tanto, el público alemán estimado total para Gombrowicz en presentaciones en vivo sería 1.350.000 desde 1964.

Si el público alemán de la obra representa aproximadamente un tercio de la audiencia global, la audiencia global total para “Yvonne” en presentaciones en vivo sería de alrededor de 3.000.000. De esta cantidad, una sexta parte estaría en Polonia (500.000).

Una estadística sorprendente y significativa con respecto a las representaciones de “Yvonne” que se desprende de la base de datos es que, mientras el 20% de todas las producciones de Gombrowicz en Polonia es de “Yvonne”, a nivel mundial la obra representa el 60% de toda la producción teatral de Gombrowicz (y en habla alemana en el mundo, el número sería 72%). Esto revela un abismo perceptivo respecto de “Yvonne”

⁵⁸ Hubo el doble de producciones de la obra en alemán que en polaco.

entre Polonia y el resto del mundo: en Polonia, es sin duda un texto muy conocido en el canon de la obra dramática de Gombrowicz, pero a nivel mundial es abrumadoramente el punto de contacto más frecuente con la obra del escritor en general y casi seguro que también el primero.

La audiencia global para todas las obras de Gombrowicz en presentaciones en vivo, estimo, es de 4,5 millones (con una audiencia polaca total de 2.500.000, la gran mayoría a partir de 1974).

En la comparación de estas cifras con las de ediciones impresas de la obra de Gombrowicz en Polonia y en el extranjero en los últimos años se revelaría la importancia de esta circulación como un fenómeno cultural. Durante su vida, en Polonia se publicaron ediciones de hasta 10.000 copias de obras de teatro y ficción de Gombrowicz (que conste que tengo que utilizar los números publicados por la prensa disidente Instytut Literacki en París en aquel entonces). Las editoriales extranjeras rara vez publican más de 10.000 copias de la obra de Gombrowicz.

Según Rita Gombrowicz, las reimpresiones de *Trans-Atlántico* publicadas en Polonia por Wydawnictwo Literackie en 2006/07, en medio de la polémica en torno a la inclusión de la novela en la lista de lectura obligatoria para los exámenes de ingreso a la universidad de Polonia (*matura*), llegaron a las 50.000 copias. *Kronos* se convirtió en un éxito de ventas en Polonia en 2013, con una enorme cantidad de copias impresas. La diferencia entre los números de publicaciones y los de audiencia teatral es bastante sorprendente.

El interés internacional por “Yvonne” como un texto para representaciones en vivo se ha mantenido estable desde mediados de la década del 60, y el texto circula constantemente en, al menos, cuatro escenarios:

1. Teatros vanguardistas/Fringe (por lo general, artistas más jóvenes).
2. Cines altamente institucionales, con la participación de artistas de renombre (como la versión de 2008 de la ópera “Yvonne” de Philippe Boesman, con entradas agotadas en la Ópera de París, el Wiener Festwochen y en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas) o *Pornografía* de Luca Ronconi en el Piccolo Teatro de Milán.
3. Teatros amateur/de estudiantes/comunitarios (como mi propio Colegio Swarthmore en Filadelfia).
4. Ediciones impresas del texto en Polonia y sus numerosas traducciones.

En otras palabras, todo el espectro de la cultura teatral contemporánea: popular y de élite, vanguardista y clásica, polaca e internacional, dramática, lírica y cinematográfica. Y también, por supuesto, como un texto teatral para ser leído a solas.

“Yvonne” también ha sido reconocida como la fuente de inspiración de obras tan

diversas como la película estadounidense de 1990 “Cry-baby” de John Waters y la novela aclamada por la crítica *Siete años* (*Sieben Jahre*), de 2009, del novelista y dramaturgo suizo Peter Stamm, que fue traducida a varios idiomas y cubierta ampliamente por la crítica en Gran Bretaña y Estados Unidos cuando se editó en inglés en 2010.

Las versiones anteriores de estos datos, que comencé a compartir hace alrededor de diez años, ha contribuido, en mi opinión, a reexaminar de manera crítica el texto en Polonia, donde hasta la década del 2000 era el texto más descuidado en la literatura crítica sobre la obra de Gombrowicz.

YVONNE EN BARCELONA. ESPACIOS, ECOS Y RESONANCIAS DE “YVONNE, PRINCESA DE BORGOÑA”

Ivan Alcázar Serrat

Vitrac, Ionesco... Gombrowicz

Barcelona, 2008: en el Teatre Lliure, el director Joan Ollé pone en escena la obra “Yvonne, princesa de Borgonya” de Witold Gombrowicz.⁵⁹ Ollé es un director muy curtido en las tablas, siempre original y con fama de ser enfático en sus planteamientos plásticos y respetuoso con los textos originales. En sus puestas en escena conviven lo revulsivo y lo excéntrico (en verano del mismo año 2008, Ollé estrenó una versión escénica de la película de Luis Buñuel, “El ángel exterminador”), la revaloración y la experimentación con la tradición (de Pirandello a Sanchis Sinisterra, pasando por Lorca), cierto humor y una buena dosis de regocijo sentimental, con tendencias melancólicas (el “Tío Vania” de Chéjov, “La plaça del diamant” de Mercè Rodoreda), y la presencia constante de un trasfondo poético (ha montado espectáculos sobre textos literarios de Vicent Andrés Estellés, Salvador Espriu, Peter Handke...). En su currículum como director, algunos de los montajes inmediatamente anteriores a esta “Yvonne” que nos ocupa son, por ejemplo: “Víctor o los niños al poder”, de Roger Vitrac (una pieza de 1928, que Ollé estrena en el 2002), y “La cantante calva”, de Eugene Ionesco (de 1950, estrenada por Ollé en el 2006). Obras que, en el currículum del director, acompañan de forma coherente (por su cronología, por cierta proximidad en sus planteamientos e intenciones) a la “Yvonne” de Gombrowicz (que fue escrita en 1935).

Espacios: primer marco de “Yvonne” en Barcelona. El edificio teatral

Veamos ahora algunos detalles que nos parecen significativos para valorar y contextualizar la puesta en escena de esta “Yvonne” en el Teatre Lliure de Barcelona. Primero, el marco físico más general, el del teatro donde tuvo lugar el espectáculo. Esta sede del Teatre Lliure, ubicada en la montaña de Montjuic, se sitúa en un edificio

⁵⁹ La obra, con traducción al catalán de Ferran Toutain y Maga Díaz Mrugasiewicz, estuvo en cartel del 26/3/08 al 27/4/08 en la Sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure de Montjuic de Barcelona. Contó en el elenco con los actores Rosa Muñoz, Ivan Benet, Lluís Marco, Joan Anguera y Àngels Poch, entre otros.

reformado y restaurado, el Palacio de la Agricultura, en el que había sido uno de los pabellones del complejo del Mercat de les Flors de la Exposición Universal de Barcelona de 1929.⁶⁰ Se trata de un ejemplo de arquitectura “noucentista” con referencias a la arquitectura florentina, que para su reinauguración como teatro en el año 2001 fue debidamente remozado en su parte exterior, y vaciado, reorganizado y equipado en sus dependencias interiores, para guardar las apariencias históricas y convertir el edificio en un equipamiento totalmente funcional. Nos interesa comentar ahora la curiosidad o la anécdota: en este edificio, antes de la remodelación que le dio el aspecto actual, que homologó sus formas y las hizo visibles y comprensibles a la ciudad, cuando aún estaba sucio y desvencijado, aún con la función de almacén municipal, en 1988 la directora Carme Portaceli montó la pieza “Combat de negre i gossos”, de Bernard-Marie Koltès, y en 1993 en el mismo sitio se montó la obra de teatro “Roberto Zucco” del mismo autor, con dirección de Lluís Pasqual. El espacio en ese momento no estaba pues ni homologado como teatro ni preparado a base de convenciones espaciales o arquitectónicas. En un ambiente aún sucio y marginal, el propio de un gran almacén en un edificio viejo y un tanto periférico, se representaba un texto virulento, protagonizado por un personaje crítico y desagradable. Roberto Zucco, alguien que, como Yvonne, no se amolda a las formas y nos induce al malestar.

Segundo marco: la sala del teatro

Creo interesante haber comentado este primer marco físico, el del edificio teatral, y este antecedente teatral excepcional, para poder pasar ahora a otro marco físico de una escala menor, un segundo marco: el de la sala teatral. El diseño general de la sala fue obra del principal impulsor del Teatre Lliure, el escenógrafo y director Fabià Puigserver (1938-1991), alguien que precisamente se había formado artísticamente en Polonia. La sala del Teatre Lliure, su configuración espacial y su decoración, tal como funcionan desde la reforma del edificio en 2001, tuvo como referente y como inspiración para los arquitectos autores de dicha reforma el Teatro Farnese de Parma, en Italia. Es esta una obra del arquitecto Giovanni Battista Aleotti, de inicios del siglo XVII, y que es considerada el primer “teatro a la italiana”. Parece importante destacar esto, porque el director Joan Ollé, en su puesta en escena de “Yvonne” del 2008, decidió organizar el espacio escénico siguiendo la organización del espacio que tenía ese teatro de Parma, o

⁶⁰ Para más información sobre el proyecto artístico y la arquitectura del Teatre Lliure: Alcázar Serrat (2012).

sea: disponiendo un espacio escénico con el grueso del público situado longitudinalmente, en los dos costados más largos del escenario. Con esta estrategia que enlazaba con la historia (del Teatro en mayúsculas, y de ese teatro histórico, de ese edificio teatral, en particular), el director Ollé conseguía aproximar la acción a los espectadores, a la vez que simular un largo salón palaciego.

Tercer marco: escenografía

Avancemos ahora sobre el tercer marco en el que esta “Yvonne” barcelonesa de 2008 se desarrollaba: la escenografía. El escenógrafo Jon Berrondo y el iluminador Lionel Spycher idearon un espacio escénico que sacaba provecho de un dispositivo técnico de este teatro: nos referimos a un sistema de plataformas modulares que se elevan a alturas regulables, con los que el espacio puede variar sin dificultad su apariencia y distribución. Estos módulos, en la “Yvonne” de Ollé, estaban cubiertos con paneles que irradiaban una luz blanca, y formaban pues un pavimento abstracto, extraño y mágico, de apariencia futurista, atemporal u onírica, según se quiera ver. Quizás ahí se escenificaba el sentido del personaje de Yvonne como “hoja en blanco”, del que hablaba el director de la obra en una entrevista justo antes del estreno barcelonés (Ragué, 2008). La blancura irradiada daba relieve a los personajes, los descontextualizaba y los ponía de entrada en un limbo despegado de la realidad o de la Historia. Ese escenario recordaba en cierto sentido a la *white box* de la famosa puesta en escena que Peter Brook hizo de la obra de Shakespeare, “A midsummer night’s dream” (1970): también ahí había una apuesta por el fondo blanco y el colorido de los vestuarios, para enfatizar lo artificioso, incluso farsesco y circense. En el Teatre Lliure, en la “Yvonne” del 2008, uno de los módulos del espacio escénico podía elevarse y servir como pedestal para la muerte de la desgraciada protagonista, por ejemplo. O cuando el príncipe Felipe e Yvonne saltaban graciosamente, podían hacerlo recorriendo todo el salón reluciente, de punta a punta del escenario, con la disposición del pavimento plano. Lo mismo para la escena de la presentación de Yvonne en el palacio: las reverencias y el catálogo de gestualidad teatral y protocolaria, ahora exagerada y caricaturizada, se convertía en un desfile que recorría ese largo salón blanco y brillante. Las distancias con el escenario dispuesto así ofrecían unas perspectivas y lejanías que parecían adecuadas a una corte con mucho tiempo que perder, y también con mucho espacio por el que deambular ociosamente. Una corte cuya principal preocupación parece ser precisamente la perdida de tiempo, la búsqueda de distracciones: pues Felipe divaga aburrido y encuentra en

Yvonne la vía de escape caprichosa a esa melancolía y ese aburrimiento. Pero también el rey con sus abusos criminales, o la reina con sus poemas patéticos, deambulan por ese espacio blanco, radiante, homogéneo. El espacio brillante de un tiempo que no pasa, un tiempo detenido o muerto.

Habla el director de escena, habla el crítico

Veamos qué es lo que comentaba Ollé sobre su puesta en escena de "Yvonne". Poco antes de estrenarse el espectáculo en marzo del año 2008, en la citada entrevista del diario español *El Mundo*, se le preguntó a Ollé si su Yvonne era fea o guapa, a lo que respondió:

¿Qué eres tú? ¿Qué soy yo? Todos llevamos etiquetas. Yvonne es una página en blanco que los otros clasifican. Todos somos las máscaras que nos ponen. La base está en el baile de máscaras. La actriz que interpreta el personaje es una bailarina, es una estrategia metateatral. En mi puesta en escena intento decir al público lo que decía la obra de Gombrowicz. Pero en "Yvonne, princesa de Borgoña" hay una desconfianza radical en el género humano. Convenía un toque de vinagre.

Después del estreno, la crítica insistió en un aspecto del texto de Gombrowicz. Decía Joan-Anton Benach en *La Vanguardia* (2008: 36):

La comedia de Gombrowicz es una feliz parábola en torno a la imposibilidad de quebrar las reglas sociales, expresamente establecidas o firmemente instaladas en el inconsciente colectivo, incluso para quienes pueden transgredirlas con impunidad.

La crítica de Benach era en general positiva, y calificaba de coherente la actitud del director, aunque calificaba de "borrosas" las interpretaciones de parte del elenco, a su parecer el aspecto más mediocre del montaje. Benach afirmaba en su artículo:

En este marco sumtuoso, esteticista si se quiere, el lenguaje grotesco a que se presta la obra de Gombrowicz habría sido devorado, sin duda, por la puesta en escena o convertido en un chiste chirriante. Optando, de entrada, por una lectura del texto que apostara más por la ironía que por la farsa, más por un humor afilado que por una caricatura sangrante, Ollé se diría que ha jugado a tratar la tremenda malicia de la obra con la aparente inocencia de un cuento. Hacer de Yvonne, más que un adefesio, una silenciosa muchacha con dotes de bailarina, es un indicio elocuente de ese planteamiento que busca más la sonrisa que la carcajada.

Sacrificio de Yvonne

La “Yvonne” presentada en el Teatre Lliure de Barcelona en 2008 fue como se ha visto un espectáculo que tuvo su sitio en un edificio teatral bello y moderno: un palacio, de hecho (aunque se trate de un “palacio de la agricultura”). En una sala teatral que recurría para la ocasión a una disposición de dimensiones majestuosas, y con ciertas referencias historicistas. Y el espacio escénico para esa “Yvonne” fue un escenario impoluto, brillante, impresionante, eficaz en su perfección técnica y diáfano en la limpieza de su concepción. De esta puesta en escena es interesante resaltar, por último, que la protagonista estaba encarnada por la bailarina Rosa Muñoz, componente de la compañía de danza Raravis. Una actriz esbelta y de bellos rasgos, que ofrecía una interpretación de movimientos tan dubitativos e ingenuos como graciosos, llenos de sutileza. En el texto de Julie Sermon (2008: 3) recogido en el dossier de prensa del Teatre Lliure se leía: “Mucho más que deforme, Yvonne acaba siendo una identidad informe: que se presta a todas las formas y todas las significaciones”. Pero cabe señalar que esta “Yvonne” barcelonesa quedaba perfectamente formalizada, bellamente enmarcada, graciosamente interpretada. El texto de Gombrowicz, con un mensaje contundente, se ofrecía en esta ocasión en una puesta en escena realmente majestuosa y agradable. El mensaje conflictivo y en principio perturbador del texto se nos ofrecía encapsulado en un envoltorio hipnótico y perfecto. Los rituales y las convenciones del teatro, sus elementos, mensajes, formas y espacios eran plenamente identificables para el espectador: el “mensaje” del teatro se ofrecía de manera elegante y previsible, sin sobresalto ninguno. La obra se ofrecía sin conflicto para el consumo de un espectador que sabía muy bien qué era lo que se le estaba explicando. El director de escena se había preocupado incluso de advertir en algunos medios de comunicación de qué manera el texto debía ser entendido. Como se ha visto en los comentarios del director de escena, él mismo se encargó de clasificar la obra de teatro de Gombrowicz, y la puesta en escena, quizás para evitar que la obra de teatro quedara como una “hoja en blanco”. Por otro lado, como se ha visto, según la crítica, la puesta en escena se había acercado a la “inocencia de un cuento”. O sea: la definición del teatro, de este texto teatral que trata sobre la forma y lo informe, sobre la indefinición, se había hecho en esta ocasión lo más comprensible, amable y digerible posible. Quizás así “Yvonne” perdía parte de su carga explosiva, de profundidad, envolviendo el discurso sobre lo informe y lo uniforme, lo aceptable y lo inaceptable, mediante una puesta en escena totalmente reconocible, identifiable, comprensible e incluso agradable por su modernidad, sus dispositivos y su diafanidad. ¿Supone esto una contradicción? Sí, aunque una contradicción inevitable,

que está ya en el propio medio artístico y en la propia obra. Pues, por un lado, las artes escénicas tienen esta capacidad de transformación de la que carecen otras artes. Un texto puede ir tomando una y otra forma a lo largo del tiempo, en las sucesivas puestas en escena que lo levanten del papel y lo lleven al escenario. Cabe esperar del teatro la capacidad de ir dando formas diversas a las mismas palabras, ir deformando los personajes, ir dando una u otra forma, intención e interpretación al propio texto, incluso al margen o en contra del autor. Por otro lado, la contradicción es algo fundamental en la obra de Gombrowicz, quien afirmó:

Sin duda existía una contradicción en la raíz misma de mi esfuerzo artístico: al replantearse la Forma, mis obras, que eran producto de la Forma, me definían no obstante cada vez más. Pero la contradicción, que supone la muerte del filósofo, es la vida del artista. Hay que decirlo una vez más, nunca se insistirá bastante: el arte nace de las contradicciones. (1991: 83)

Atrae preguntarse si, en vez de una obra “con mensaje”, de un autor conocido y respetado, con una puesta en escena cautivadora, un director como Ollé se atrevería a acometer y ofrecer a los espectadores del Teatre Lliure de Barcelona una propuesta que fuera como el personaje de Yvonne: “Desmañada, apática, anémica, tímida, miedosa y aburrida” (49). ¿Cómo reaccionarían, ante esta afrenta, la crítica y los espectadores? Muy probablemente, se rebelaría el público, confuso y descontento, y daría la espalda a tal provocación. Y los críticos “matarían” la obra en el altar de sus periódicos.

Ecos: Yvonne en Buenos Aires

Yvonne es la presencia informe que hace estallar el conflicto, incomodando a todo el mundo. Yvonne es un desafío a la forma, a las formas preestablecidas, establecidas, y a la misma posibilidad de establecimiento de la forma. Pero el teatro trata, precisamente, de dar forma a las palabras, para encarnar personajes, tramas e ideas. Prueba de lo dicho anteriormente sobre las posibilidades transformadoras del teatro, sobre las innumerables encarnaciones y reencarnaciones del personaje teatral, sería la propuesta teatral de la “Yvonne” del director argentino Jorge Lavelli, en 1972. Lavelli había dirigido en 1963, en París, el estreno mundial de “El casamiento”, con un éxito rotundo de crítica y de público (Freixa Terradas, 2008: 101-111). En 1972, para el montaje de “Yvonne, princesa de Borgoña” en el Teatro San Martín de Buenos Aires, Lavelli concebiría un espacio escénico expresionista y grotesco, una corte palaciega ambientada en una escena oscura y repleta de armarios, roperos recubiertos de espejos, por los que

sorprendentemente aparecían y desaparecían los personajes. He aquí una propuesta de puesta en escena distinta y distante de la "Yvonne" de Ollé del año 2008 en Barcelona. En un reportaje en la publicación *Siete días ilustrados* (Stevanovitch, 1972), el periodista afirmaba sobre la obra de Lavelli de 1972 en Buenos Aires, y sobre el método actoral que en esta se ponía en práctica: "El estilo conseguido es inconfundible; vastamente impregnado de una violencia expresiva, se equilibra con un humor agresivo, casi feroz". Lavelli comentaba, al respecto:

La razón de un trabajo dramático asentado en la violencia se debe a que el teatro sustentado en formas realistas, anecdóticas, demostrativas, constituye parte del bagaje polvoriento y decadente del teatro burgués. Por eso apliqué un mecanismo de destrucción de todo lo estereotipado, obsoleto, que caracteriza a estos divertimentos, esos tranquilizantes pasatiempos que han sido el consuelo de la burguesía, adueñada del teatro.

El dinamismo ganaba protagonismo en el montaje de Lavelli, en el Teatro San Martín de Buenos Aires, como por otro lado cuarenta años después pasaría en el Teatre Lliure de Barcelona. Pero donde Joan Ollé parecía desear un mecanismo de relojería como una joya, en un espacio precioso, hipnótico y deslumbrante, para Jorge Lavelli en el escenario de "Yvonne" debía mostrarse el lujo oscuro y decadente donde "todo está podrido" (1972), en un ritual escénico violento y visceral, casi repulsivo y peligroso. Decía Lavelli: "¡Ah! Si pudiera haría una representación única. Los estrellaría contra el suelo, le prendería fuego a todo".

Resonancias: de Winnie a Masako

La tragedia de la forma de Yvonne tiene una resonancia en otro texto teatral, "Los días felices" de Samuel Beckett (1961). En esta obra, asistimos a otro sacrificio femenino. La protagonista Winnie está enterrada hasta la cintura en la primera parte, y hasta el cuello en la segunda. Se encuentra enfrentada a su propia desaparición, pero ejerce una especie de resiliencia mediante una elocuencia excéntrica e imparable, basada en un optimismo desesperado. Winnie se nos aparece como un reverso de Yvonne, de esa princesa de Borgoña insípida, inexpresiva y muda. Winnie es alguien entrañable y plena y trágicamente autoconsciente, un ser que por momentos parece aceptar su destino, y que al borde del pánico habla y habla y habla sin parar. Si Yvonne es una víctima del capricho, de la forma y la convención, Winnie ha sido condenada por otro mecanismo que la llevará a la extinción: ¿el tiempo?, ¿la vejez?, ¿la locura?, ¿la soledad?

Posteriormente, Beckett en "Not I" (1972) retomaría algunos de estos temas y postulado: aquí la "presencia" (y es un decir, porque la obra se daría a conocer con una versión audiovisual para televisión) ya es únicamente la de una boca, que monologa refiriéndose a su pasado trágico y doloroso, mientras niega su identidad y ríe y cae en repeticiones perturbadoras. De nuevo: el sacrificio (del cuerpo, de la mujer), el desafío (de las formas, de las convenciones) y la búsqueda de un nuevo lenguaje (entre la farsa, la comedia y la tragedia... entre la alegría y el horror).

Más resonancias del personaje de Yvonne, estas aún más trágicas y esperpénticas, si cabe, tienen lugar en la vida "real": real de realidad, y real de realeza. En el teatro de las monarquías y las aristocracias que aún perviven en numerosos países del mundo existe multitud de jovencitas y damas que, en algún momento, aceptaron dejar su condición de plebeyas para adentrarse en los laberintos de la vida palaciega. La razón por la que fueron invitadas a entrar al palacio fue o bien de nuevo el capricho de un príncipe aburrido, o en otros casos la necesidad por parte de la estructura del poder de renovar su imagen, que requería de una dosis de heterodoxia, de modernidad, y de una ración de carne fresca. Estas Yvonnes reales pronto se darían cuenta del craso error cometido. También, como en la obra de Gombrowicz, el "mecanismo de la forma" se pondría en marcha pronto y de manera eficaz, para acabar con cualquier riesgo, inconveniencia, novedad o desafío en palacio, cualquier tentativa extraprotocolaria. Como Yvonne, las princesas que en teoría estaban destinadas a renovar el rostro polvoriento de las estructuras de poder tradicionales, simbólicas y formales han debido desistir o han sido neutralizadas. Además, el mecanismo de la forma con ellas ha tenido una ocasión excepcional para mostrar a los súbditos lo que le ocurre a quien se resiste a la formalización, la homologación y la sumisión. Presionadas, uniformizadas, constreñidas, deformadas, manipuladas como títeres, borradas de la realidad... Ante tal situación, las Yvonnes reales se han deprimido, han padecido anorexia y han sido acalladas y apartadas, han sido perseguidas y secuestradas. En su huida imposible hacia adelante, algunas de estas Yvonnes que pueblan los teatros palaciegos y la literatura periodística rosa o amarilla, incluso han desaparecido aplastadas por la chatarra, en espectaculares y mediáticos accidentes de automóvil, perdiendo su forma definitivamente.

Bibliografía

Alcázar Serrat, Ivan (2012). "Sobre el Teatre Lliure de Barcelona: antecedentes, proyecto, espacios", en *telondefondo* Nº 16, año VIII, 12/12. goo.gl/r2tj40

- Benach, Joan-Anton (2008). "Princesa de cuento", en *La Vanguardia*, 3/3/08. Pág. 36.
- Freixa Terradas, Pau (2008). "Recepció de l'obra de Witold Gombrowicz a l'Argentina i configuració de la seva imatge a l'imaginari cultural argentí". Trabajo académico de tesis doctoral, inédito. Barcelona.
- Gombrowicz, Witold (1991). *Testamento, conversaciones con Dominique de Roux*. Barcelona: Anagrama.
- Ragué, María José (2008). "Ollé indaga en Gombrowicz", en *El Cultural (El Mundo)*, 20/3/08. goo.gl/GKBRJr
- Sermon, Julie (2008). "Yvonne, princesa de Borgonya de Witold Gombrowicz" (texto introductorio al dossier de prensa). Barcelona: Teatre Lliure.
- Stevanovitch, Emilio A. (1972). "Yvonne (I)", en *Siete días ilustrados*, 10/7/72.

GOMBROWICZ POR YUSEM: “EL CASAMIENTO” EN EL TEATRO SAN MARTÍN

Ezequiel Gusmeroti

Introducción: en busca del teatro perdido

El teatro es puro acontecimiento vivo; es *aquello que pasa* –tan efímero como irrepetible-. Como afirma Jorge Dubatti:

Todo espectáculo nace con “fecha de vencimiento”, como la existencia profana y material se disuelve en el pasado y no hay forma de conservarla a través de una “poeza” de la memoria. No hay, en consecuencia, forma de conservar el teatro. Recordar el teatro pasado desde el presente significa conciencia de pérdida, de muerte, percepción de la disolución, lo irreparable e irrepetible (...) Las palabras, las imágenes, los sonidos conservados son fragmentos de un teatro perdido que, desde su limitación, iluminan parcialmente, en forma incompleta, la experiencia teatral lejana e irrecuperable en el pasado. No hay teatro antes ni después del acontecimiento teatral –y dentro de él, los ensayos-. Por eso los textos dramáticos *in vitro* no son teatro. Son formas de escritura residuales o potenciales respecto de la teatralidad. En el pasado teatral todo es naufragio, lo que queda es el océano. (Dubatti, 2007: 185-186)

Este es nuestro caso: nos enfrentaremos a la compleja tarea de abordar un espectáculo de 1981, “El casamiento”, de Witold Gombrowicz, con dirección de Laura Yusem. Este espectáculo fue puesto en escena en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín. El elenco estaba compuesto por Ulises Dumont (Enrique); Mario Pasik (Pepe); Aldo Braga (El Padre); Graciela Araujo (La Madre); Juana Hidalgo (María); Roberto Castro (El borracho); Juan Carlos Gianuzzi (Borracho/Jefe de Policía); Juan Carlos Posik (Borracho/Obispo Pandolfo); Adriana Filmus (Dignatario/Cortesano); Graciela Martinelli (Dignatario/Dignatario traidor); Antonio Hugo (Dignatario/Escritor polaco); Horacio Peña (Canciller); Cristina Escalante, Livia Fernán y Diego Montes (Cortesanos). Además, Susana Ibáñez estuvo a cargo del asesoramiento corporal; Rubén Szchumacher hizo la selección musical; Ernesto Korovsky fue el asistente de dirección y Graciela Galán estuvo a cargo de la escenografía, el vestuario y la iluminación. La adaptación para este espectáculo del texto traducido al español por el mismo autor, Witold Gombrowicz, con la asistencia de Alejandro Rúsovich, fue realizada por Néstor Tirri.

La adaptación dramatúrgica como problema en “El casamiento” de Gombrowicz

Nuestra atención recaerá sobre todo en la problemática de la adaptación de “El casamiento”, dirigido en 1981 por Laura Yusem, en tanto texto escénico, al cual hemos podido acceder a través del soporte audiovisual conservado en el Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires; no sin dejar de transitar para ello el texto preescénico (que corresponde a la adaptación realizada por Néstor Tirri) y el texto “de origen” (o texto “fuente”, que corresponde a la primera edición en español, traducida por Gombrowicz y Rússovich), para dilucidar los distintos niveles comprendidos por la adaptación dramatúrgica, que no se ciñe simplemente al texto “de origen”, o al texto preescénico, ambos pertenecientes al dominio de la literatura, textos *in vitro*, sino que es producto de un proceso mucho más complejo y rico, que, en este caso, comprende no solo a la dramaturgia de autor, sino también al trabajo compositivo del actor, del director, de los escenógrafos, de los vestuaristas, maquilladores, etcétera, todas escrituras que dialogan entre sí y constituyen juntas el acontecimiento poiético. En este punto, es pertinente aclarar que utilizaremos el concepto de *poesis* en el mismo sentido que es utilizado por Dubatti:

Llamaremos entonces *poesis* a la producción artística, la creación productiva de entes artísticos y a los entes artísticos en sí. *Poiesis* implica tanto la acción de crear como el objeto creado, que en suma resultan inseparables (...) *poiesis* es la suma multiplicadora de trabajo + cuerpo poético + procesos de semiotización (...) Producción y producto, trabajo en progreso y artefacto. Trabajo poético y objeto poético. (Dubatti, 2007: 90-91)

Como Finzi, entendemos que el texto dramático (*in vitro*) está implicado “en el conjunto de enunciadores que conforman el espectáculo” (2007: 34), por lo tanto, debemos pensar a ese conjunto como resultante del trabajo fundamental que realizan en el proceso de creación director, actores, escenógrafos, técnicos, etcétera, puesto que es en la suma de estos conjuntos donde hallaremos la riqueza de la *poesis* teatral.

El nivel fabular de “El casamiento”: el vértice común a los tres textos implicados en el proceso adaptativo

La fábula básica común que subyace a los tres textos comprendidos en el proceso adaptativo consiste en presentar el sueño (o la pesadilla) de un hombre, Enrique, que

regresa de la guerra para reencontrarse con su pasado (familia, hogar, primera novia), y lo hace casi por inercia, sin darse cuenta. La realidad que halla al llegar se le presenta totalmente distorsionada, atormentándolo hasta el punto tal de encontrar salida solo en una ficción delirante que lo contiene y lo atrapa a la vez: en la pieza, realidad y fantasía no dejan de confundirse y fundirse en una misma cosa. Enrique regresa al hogar paterno para encontrarse con un mundo totalmente envilecido y degradado; su casa ahora ha devenido en posada y sus padres, en posaderos; su virginal novia ha devenido sirvienta y prostituta. Ante este panorama, el delirio se apodera de Enrique y lo lleva a proclamar rey a su padre para que este le otorgue el casamiento. Este delirio de instaurar "realidades" a partir del uso del lenguaje como única herramienta necesaria para crear mundos posibles, lo empuja a rebelarse contra los discursos universalizantes y los valores del pasado; dice Enrique:

Rechazo todo orden e idea
Y desconfío de doctrinas.
¡No creo en la razón! ¡En Dios tampoco!
Quién creerá en Dios, si solo existe
El hombre como yo, turbio, inmaduro,
Indefinible, verde y oscuro.
¡Para bailar con él! ¡Y divertirse!
¡Luchar con él! ¡Fingir ante él! ¡Coquetearlo!
Violarlo y amar... Para que pueda
Crearle sobre él, desarrollarme,
Crecer sobre él, crecer, crecer, y así, creciendo
¡Darme mi boda en la iglesia humana! (Gombrowicz, 1948: 115)

Esta actitud lo hará, como dice Bauzá, "víctima de esta *hybris* incontrolable" (2000: 277): derrocará a su padre, ahora devenido en viejo esclerótico, para autoproclamarse rey, y darse a sí mismo el casamiento.

Al prescindir del orden divino, Enrique engrandece su condición de hombre, pero lo hace falsamente; en rigor, no hay que perder de vista que el héroe gombrowicziano es el reverso del superhombre nietzscheano. Gombrowicz, en su *Diario*, piensa en un tipo de hombre:

- 1) El hombre creado por la forma, en el sentido más profundo, más amplio.
- 2) El hombre creado de la forma, su infatigable productor.
- 3) El hombre degradado por la forma (siempre "incompleto"... incompletamente culto, incompletamente maduro).
- 4) El hombre enamorado de la inmadurez.
- 5) El hombre creado por lo inferior y por la minoría de edad.
- 6) El hombre sometido a lo "interhumano" como fuerza superior, creadora, única divinidad que nos es accesible.
- 7) El hombre "para" el hombre, ignorando toda instancia superior.

8) El hombre dinamizado por los hombres, realzado, reforzado por ellos.
(Gombrowicz, 2006: 121)

Enrique quiere darse a sí mismo el casamiento y que los demás reconozcan y legitimen su acto: esta nueva realidad es creada por la Forma que la contiene; esta Forma, a su vez, como toda forma, le es impuesta por los demás. Enrique, a partir de entonces, se vuelve prisionero de este juego imposible de eludir, que terminará enloqueciéndolo y llevándolo a su propia ruina.

La “traducción” como adaptación incipiente

Gombrowicz comienza a escribir “El casamiento” en las sierras de Córdoba, en el año 1944. Esta pieza fue concebida en territorio argentino, enteramente en polaco. La traducción al español aparecerá en Buenos Aires recién cuatro años más tarde, en 1948, por Ediciones EAM. Cecilia Benedict de Debenedetti, amiga del autor, financiará, cual mecenas, en la segunda mitad del año 1946, la publicación argentina de su primera novela, *Ferdydurke*, motivo que propiciará la publicación posterior de “El casamiento”. En abril de 1948, Alejandro Rússovich y Witold Gombrowicz comienzan a trabajar juntos en la “traducción” al español de “El casamiento”. En noviembre de ese mismo año, la pieza se publica por EAM, la casa editorial de libros de música perteneciente a Cecilia de Debenedetti. Se larga, entonces, una tirada mínima de ejemplares de la obra. El mismo Rússovich se encarga en aquel momento de distribuir los libros en algunas librerías porteñas, sin suerte en lo que respecta a su venta. Además, ninguna revista de la época le dedica siquiera una sola página a esta edición. Un verdadero fracaso editorial. La traducción de esta pieza recuerda la particular metodología utilizada por el autor y sus amigos del lado sur del continente americano para la versión española de su gran obra, *Ferdydurke* (novela escrita en 1937, todavía en suelo polaco, unos años antes de su casual visita a la Argentina, donde, sin saberlo, se quedaría casi 24 años). A propósito de esta experiencia colectiva de traducción, en su *Diario*, Gombrowicz recuerda:

... encontrándome, como tantas veces, con los bolsillos totalmente vacíos y sin saber dónde obtener algún dinero, tuve una inspiración: le pedí a Cecilia Debenedetti que financiara la traducción de *Ferdydurke* al español, reservándome seis meses para hacerlo. Cecilia asintió de buena gana. Me dediqué entonces al trabajo, que se efectuaba así: primero traducía como podía del polaco al español y después llevaba el texto al Café Rex donde mis amigos argentinos repasaban conmigo frase por frase, en busca de las palabras apropiadas, luchando con las deformaciones, locuras,

excentricidades de mi idioma. Dura labor que comencé sin entusiasmo, solamente para sobrevivir durante los meses próximos; mis ayudantes americanos también lo encaraban con resignación, como un favor que había que hacer a una víctima de la guerra. (Gombrowicz, 2006: 55-56)

En el prefacio a la primera edición en español de *Ferdydurke*, Gombrowicz escribe:

Esta traducción fue efectuada por mí y solo de lejos se parece al texto originario. El lenguaje de Ferdydurke ofrece dificultades muy grandes para el traductor. Yo no domino bastante el castellano. Ni siquiera existe un vocabulario castellano-polaco. En esas condiciones la tarea resultó tan ardua, como, digamos, oscura y fue llevada a cabo a ciegas –solo gracias a la noble y eficaz ayuda de varios hijos de este continente, conmovidos por la parálisis idiomática de un pobre extranjero. (Gombrowicz, 2004: 21)

En nuestro análisis, llamaremos texto “fuente” a la versión de “El casamiento” publicada en 1948, en Buenos Aires, por Ediciones EAM. Este texto fue “traducido” al español con una metodología similar a la evocada por el mismo Gombrowicz unos renglones atrás, a propósito de la traducción de *Ferdydurke*. Como lo mencionamos ya con anterioridad, quien se encargó esta vez de asistir al autor de la pieza en tan ardua empresa fue el filósofo Alejandro Rúsovich:

De hecho, me ocupé, durante largos y fatigosos meses, de traducir esa pieza. Digo “traducir”, aunque desconozco el polaco y no existían entonces en Buenos Aires diccionarios o gramáticas de esa lengua. Cada noche Gombrowicz me llevaba al Café Rex el texto en español, errores gramaticales que yo corregía y después nos dedicábamos a la traducción propiamente dicha. Casi cada palabra reclamaba profusas reflexiones y cambios. Trabajábamos hasta la madrugada, y al final yo bostezaba, muerto de sueño, con enojo o bromas de su parte. (Rúsovich, 2003: 79-80)

En este trabajo de “traducción colectiva”, evidentemente, Gombrowicz no persigue solamente una equivalencia aproximada del léxico con respecto al original (polaco), más bien intenta construir un nuevo discurso que dé cuenta estética y poéticamente de la forma que gobierna a la novela y al drama, respectivamente; el trabajo de “traducción” empleado por el autor de “El casamiento” no se circscribe al traspaso de una lengua a otra, sino que consiste sobre todo en transformar elementos de una cultura como la polaca, para lograr un efecto similar (“equivalente” sí, en parte, pero, sobre todo, “otro”) en el ámbito literario argentino. Este ejercicio creativo, realizado noche tras noche junto a sus amigos en el antiguo Café Rex, no puede ser excluido del análisis, ya que esta enunciación grupal modaliza completamente forma y contenido del texto original: es decir, esta “traducción” no consiste solo en un traspaso lexical, de la versión polaca a la

versión en español, sino que, en rigor, parece ser más una re-creación colectiva de un nuevo texto, en un espacio-tiempo completamente diferente, con modificaciones y aportes totalmente diversos, producto de fatigosos debates, de subjetividades creativas diversas encontradas e ideas desbordantes en juego. Así, *Ferdydurke* o “El casamiento” (“traducidos” en territorio argentino), reescritos, re-creados, deben pensarse, entendemos, ya no como un ejercicio perteneciente al terreno de la traducción, sino más bien como una primera instancia del proceso de adaptación intragenérico.

La actualización de “El casamiento” realizada por Néstor Tirri para el espectáculo dirigido por Laura Yusem

En un segundo nivel de análisis, centraremos nuestra atención en el texto preescénico, adaptado por Néstor Tirri para el espectáculo dirigido en 1981 por Laura Yusem. Este nuevo texto es una actualización del texto fuente; entendemos, desde luego, que actualizar un texto previo es también una estrategia que corresponde al ámbito de la adaptación. El trabajo adaptativo de Tirri consistió en acotar y simplificar los sucesos y los temas por los que la obra transita en el nivel fabular. Se han suprimido determinados parlamentos y se ha concentrado la atención sobre todo en dos de los temas (ciertamente) fundamentales del drama: la Forma en contraposición a la Inmadurez. Asimismo, se acentuó aún más el carácter de monólogo que posee “El casamiento”; la acción, en el espectáculo dirigido por Yusem, transcurre en torno a Enrique, protagonista del drama.

En lo que respecta a la estructura de la pieza, tanto el texto preescénico como el texto escénico mantienen en relación con el texto fuente la división del drama en tres actos. Sin embargo, la actualización recorta notablemente el primer acto, para concentrarse sobre todo en el desarrollo de la acción en torno a los preparativos de la boda (por otro lado, nunca consumada por el protagonista), que tienen lugar en el segundo acto, y en el modo en que la Forma (estructuras sociales, máscaras, posturas, modos de ser) termina gobernando a Enrique y matando toda incipiente inmadurez, en el tercer y último acto.

Enrique lucha incansablemente contra la Forma, pero el matrimonio, que parece ser su mayor objetivo, significa aceptar la Forma, en tanto que legalización e institucionalización. Esto, poco a poco, irá paulatinamente trazando a lo largo del drama el camino hacia su ocaso definitivo, puesto que la filosofía gombrowicziana que atraviesa la obra indica que el individuo puede preservarse tan solo al margen de las formas.

En la pieza, el interlocutor de Enrique es Pepe, su amigo. Pepe representa lo joven, lo no formado, lo inmaduro, lo bajo, lo deformé, lo degradado. María, en cambio, en tanto “novia” de Enrique, también es una forma. Ante la mirada de “los otros” (padres, borrachos, traidores), Enrique no podrá evitar sentir celos al ver a María y a Pepe juntos. Este triángulo del cual es parte lo debilita ante los demás, de modo que, en una *mise en abyme*, le pedirá a Pepe (instaurando una suerte de representación dentro de la representación) que se quite la vida. La muerte de Pepe es a su vez la muerte de lo joven, de lo inmaduro, de lo bello. Con Pepe muere, pues, lo único vivo. Solo así Enrique renuncia al casamiento, en medio de un final absolutamente trágico, reclamando funerales para su amigo muerto, y asumiendo en ese acto último que ha llevado a Pepe al suicidio la creación de una obra trascendental: la muerte de Pepe es su obra. Enrique es un artista.

Otro aspecto importante en el análisis de estas obras es el que corresponde a los modos del “tú” y del “vos” empleados en los diferentes textos (fuente, preescénico y escénico) implicados en el proceso adaptativo. Por ejemplo, en el texto fuente (es decir, aquel que “tradujo” el mismo Gombrowicz junto a Alejandro Rúsovich) la obra se construye enteramente bajo el dominio del “tú”, mientras que en el texto preescénico (es decir, el adaptado por Tirri) predomina el voseo rioplatense. Esta opción, válida a la hora de querer resaltar el carácter local de la actualización, no logra el efecto estético y poético que sí se desprende del texto de origen, ya que el predominio del “vos” termina siendo parcial, y convive malamente con la alternancia ocasional del “tú”. Y esto no parece corresponder a ninguna marca particular, como distinguir niveles jerárquicos entre los distintos personajes, marcar distancia entre personajes conocidos/ desconocidos o establecer una diferenciación espacial/ geográfica entre personajes locales y personajes extranjeros, sino que, curiosamente, permite la convivencia de ambas formas en un mismo parlamento, de este modo, un mismo personaje pasa invariablemente del “vos” al “tú” para volver, si así lo desea, otra vez al “vos” sin ninguna explicación posible. Esta construcción del discurso de los personajes ha perjudicado notablemente el estilo de la pieza witoldiana; claro que no queremos caer en una falsa defensa del purismo lingüístico, pero ciertamente esta oscilación entre un “vos” y un “tú” a medio camino en un mismo parlamento oficia notablemente en detrimento del estilo que persigue Gombrowicz con su pieza, según sus propias palabras, escritas en el prefacio a la primera edición argentina de “El casamiento”.

Bastará, pues, con citar algunos ejemplos para graficar esta cuestión. Así, en el texto preescénico, encontramos:

Enrique: (*A Pepe*) Cuidalo bien!
(*Silencio. Al Padre*) Majestad, este hombre
trató de enfrentarme con vos,
y quiso inducirme
a un complot contra vos.
Fingí escucharlo para que me mostrara
su cabeza de serpiente,
y así es como ahora aquí *la tienes*, aplastada. (Gombrowicz, 1981: 37)

Este parlamento, en la versión de Tirri, está ubicado dentro del primer acto; el texto fuente, en cambio, por el devenir de los acontecimientos, lo incluye bien entrado el segundo acto. En el texto de origen, leemos:

Enrique: Seis y media.
(*A Pepe*): ¡Guárdalo bien!
(*Silencio*).
Majestad, este hombre
Sin cesar me incitaba contra tu
Majestad
Y, presintiendo en mí la más fuerte
Columna de tu trono, quiso inducirme
A un complot contra ti. Fingí consentir
Para sacar de su cubil a la serpiente
De alta traición. Y ahora
Aquí *la tienes* aplastada. (Gombrowicz, 1948: 78)

En otro pasaje del texto preescénico, encontramos un caso similar:

Enrique: Esperá. Ponete aquí, a mi lado. Sentate. No, mejor... parate aquí.
Incliná la cabeza. Y dejá caer los brazos. Ahora me acerco y me coloco aquí...
y voy a posar mi vieja mano sobre tu hombro joven.
Hace frío, no? (*Lo toca*) "mi querido Pepe yo..." No, no, todo este preámbulo
es inútil. *TIENES QUE MATARTE PORQUE YO LO QUIERO*. (Gombrowicz,
1981: 54)

La contestación de Pepe a tan siniestro juego y el parlamento subsiguiente de Enrique vuelven el texto invariablemente al terreno del "vos".

En cambio, en el texto fuente, encontramos lo siguiente:

Enrique: Espera, espera. Párate aquí, al lado mío. Nadie ve, creo.
Por el agujero de la puerta no se ve. Esto entre nosotros.
¡Y qué silencio! Parece nada, pero uno se siente nervioso.
Siéntate. No, mejor, párate aquí, al lado de esta silla e
inclina la cabeza
Y dobla los dedos. Ahora
Me acerco a ti y a tu lado
Mi mano mayor sobre tu nuca menor

Coloco. ¡Qué frío! Fresco hace.
Hace fresco ¿no es cierto? Te toco y digo:
MI QUERIDO PEPE... No, no, esto no es necesario...
este preámbulo sobra... DEBES MATARTE PORQUE ASÍ SE ME ANTOJA.
(Gombrowicz, 1948: 112)

Asimismo, la actualización incorpora referencias locales reconocibles; por ejemplo, mientras que el texto fuente sitúa la acción entre Malonyze y el norte de Francia, el texto preescénico opta por espacios geográficos más reconocibles para el espectador porteño, de modo que ubica la acción entre Cracovia, Buenos Aires y el norte de Francia.

El texto espectacular: los elementos no verbales redimensionan la puesta de Laura Yusem

Si bien todo pasaje debe ser pensado como un nuevo proceso creativo (*re-creativo*), como un acto de reelaboración, no podemos dejar de prestar atención sobre todo a la intención de contigüidad buscada en este proceso adaptativo, que comienza en el texto preescénico y se ve materializado como resultado último en el texto escénico.

En lo concerniente al nivel lingüístico, insistimos, la actualización del texto witoldiano presenta deficiencias concretas que adulteraron tanto el contenido filosófico como poético del drama. Sin embargo, en el análisis, el texto dramático *in vitro* debe ser pensado como partitura, como un discurso incompleto; así, pues, al concentrar nuestra atención en el texto escénico nos encontramos con lo más interesante que ha tenido la puesta de Laura Yusem: los elementos no verbales redimensionan magistralmente el universo gombrowiczano. Este mérito le corresponde sobre todo a la dirección, al vestuario, al maquillaje, a la escenografía, a la musicalización y, desde luego, al trabajo de los actores.

Así, para abordar el texto escénico, proponemos establecer una división que comprenda al menos dos niveles:

- 1) el nivel lingüístico (o verbal),
- 2) el nivel extralingüístico (o no verbal).

Una vez más, el texto escénico se ha visto perjudicado por los problemas que presenta la actualización del texto dramático preescénico, al cual ha seguido fielmente. No solo los problemas relativos a los modos de expresión que oscilan entre un “vos” y un “tú” a medio camino han operado en detrimento del texto escénico, también lo han perjudicado los distintos recortes que en el traspaso sufrió el texto fuente. La actualización de Tirri, según informan reiteradas críticas de la época, provocó problemas que no pudo solucionar la puesta de Yusem; así, el tratamiento superficial de

ciertos temas centrales (recortados y comprimidos) del drama generó efectos negativos en la recepción final de la obra. Eduardo Pogoriles, en 1981, escribía sobre el espectáculo dirigido por Yusem:

Es cierto que Gombrowicz puede abrumar con sus reflexiones metafísicas sobre el sentido último del lenguaje, sobre el mundo como un laberinto de espejos donde todo puede ser verdad y mentira al mismo tiempo. En todo caso, podar y adaptar esta obra fue la tarea de Néstor Tirri, no muy acertada. (Pogoriles, 1981: 64)

Sylvia Matharan de Potenze también supo notar entonces ciertas falencias en este aspecto:

Con todo este cuidado, Yusem no logró superar los momentos de tedio producidos por el desinterés inevitable del público ante un palabrerío y una agitación sin asidero. (Matharan de Potenze, 1981: 682)

Por otro lado, cabe destacar que el texto fuente prioriza la preponderancia del verso por sobre la prosa, por la manifiesta intención musical que persigue Gombrowicz con su drama:

Resulta, pues, importante que se destaque bien el “elemento musical” de esta obra. Sus “temas”, sus crescendos y decrescendos, pausas, sforzatti, tutti y solos, deberían ser estudiados como una partitura sinfónica. (Gombrowicz, 1948: 9)

La actualización, en cambio, ha priorizado la escritura en prosa, otorgándole así menos protagonismo al verso, y a la musicalidad perseguida por Gombrowicz: “Cada actor debe sentirse un instrumento en la orquesta y el movimiento tiene que sincronizarse con la palabra” (Gombrowicz, 1948: 9).

El manejo del idioma en “El casamiento” está orientado a la distorsión absoluta de las convenciones establecidas. Gombrowicz trabaja sobre ideas complejas y abstractas con un registro inferior y añiado: hay en el drama repeticiones permanentes de palabras, neologismos, cierto uso del lunfardo y del lenguaje “grosero” (si cabe el término); el primer gran tema de la obra gira en torno a la palabra “cochino”:

El Padre: ¡Se ruega no hacer chanchadas con esta chancha cochina puerca chanchullera!
La Madre: Pero ¡cómo se enconchinó, se enconchinó!
El Padre: ¡Chanchullera, chancha cochina! (Gombrowicz, 1948: 32)

Además, por momentos, los personajes tienen el habla cortada y el tartamudeo se apodera del decir. Se trata de un nuevo uso del lenguaje que propone al lector (y al espectador) una manera diferente de leer. Todo en la pieza gira en torno al sentimiento de Enrique que confunde sueño y realidad. El drama re-presenta el problema del ser y el parecer. Así, el lenguaje (aniñado, repetitivo, grosero, envilecido) es presentado como herramienta única para entender la realidad circundante, y es insuficiente: nos construye en tanto Forma y, al mismo tiempo, construye formas exteriores a nosotros. El hombre, como dice Enrique, “es hablado por el lenguaje”, pero, a la vez, es en la relación con los otros que se instauran las formas que nos moldean y moldean a los que nos rodean, y a la realidad en tanto Forma representada por el lenguaje. De este modo, pues, entendemos que el lenguaje, en “El casamiento”, deviene herramienta para producir *sentido sin sentido alguno*.

En el nivel de lo no verbal, merece especial mención la tarea realizada por Graciela Galán, a cargo de la escenografía, el vestuario y la iluminación:

... hallé la oportunidad de incorporar todos los talleres del teatro, que trabajaron con el mejor resultado: maquinaria, escenografía, escultura (en los diversos monstruos que aparecen en muebles y arañas), carpintería, utilería, vestuario, sombrerería, zapatería y maquillaje. La concepción general estuvo en lograr trajes y elementos escenográficos no atados a una época o a una realidad. Los personajes, salvo Enrique, pertenecen a una pesadilla. Blanco, negro y lacre son los tonos de las ropas. (Galán, 1981: 1)

En lo que respecta al vestuario, en el primer acto, predomina el color lacre. En el segundo y en el tercer acto, el blanco predominará en los rostros y el negro en la ropa. En el comienzo y en el final del drama, Enrique viste indumentaria militar (verde), puesto que ha regresado de la guerra. En el segundo acto, en cambio, cuando todo está dispuesto para que se lleve por fin adelante la boda, Enrique utiliza para la ocasión un largo saco de plumas negro, con un gorro negro que resalta en el conjunto. Los padres aparecen también vestidos de negro, con gorros llamativos, ocupando el centro de la escena. El padre (devenido en rey) lleva un cetro en su mano y dirige los preparativos del casamiento. María (devenida en princesa, casta y pura) entra a escena cargada en hombros, acompañada por una música de ceremonia; en ella resalta el blanco que cubre su cuello y sus brazos; el color se ve acentuado sobre todo por su llamativo sombrero, también blanco. Sin embargo, si bien en este momento se prioriza en María la blancura, conviven con ese color las tonalidades oscuras: el blanco y el negro instauran una entidad doble en este personaje: sirvienta-prostituta devenida en princesa, pura y virginal. El lenguaje, como herramienta para instaurar nuevas formas en la

comunicación interhumana, ha permitido un giro radical en el personaje de María, pero su ropa persiste en mantener simbólicamente ambos polos, que constituyen la naturaleza misma del personaje: lo oscuro y lo luminoso (si cabe expresarlo en esos términos). El negro, que gobierna el resto de la escena, corresponde sobre todo a la atmósfera confusa y ritual por la que está transitando el drama.

La música, en la obra, está en función del clímax que se persigue en todo momento desde el nivel verbal; en este pasaje, por ejemplo, acompaña la ceremonia que desea realizarse. En lo concerniente al maquillaje, casi todos los personajes llevan el rostro blanco, y el negro resalta los ojos y las pestañas: las mujeres, en general, llevan pestañas prominentes y los hombres, tupidos bigotes. Los cortesanos, en particular, llevan todos en su vestuario o maquillaje picos, patas o algo que recuerde a un ave. María, en su gorro, también lleva un ave: todo gira en torno a lo ridículo del ritual, hacia lo grotesco.

En lo que respecta a la disposición de los objetos en el espacio, el segundo acto deja atrás un escenario prácticamente despojado (primer acto), para presentarnos otro (re)cargado de objetos, que resignifica simbólicamente la boda (en tanto Forma) que están por llevar a cabo Enrique y María: se ven ocho arañas sobre la escena, cuatro a la izquierda del escenario y otras cuatro a la derecha. En el centro, el altar (que en el acto tercero oficiará de sala de palacio), y dos filas de bancos, dispuestos uno detrás del otro, cuatro en el sector izquierdo y cuatro en el derecho.

Por otro lado, en este segundo acto, tiene lugar la aparición de un personaje curioso, que Tirri ha incorporado ya al texto preescénico: nos referimos al personaje del “escritor polaco”, que no está incluido en el texto fuente. Este personaje contempla, participa y escribe la obra mientras esta está aconteciendo. Así, en la escena, se establece un juego particular entre Enrique, *alter ego* de Gombrowicz, y el mismo Gombrowicz como personaje de su propio drama. En este sentido, creemos, al igual que Laura Yusem, que una de las posibles interpretaciones que ofrece la intervención de este motivo en el acontecimiento poético es la de hacernos pensar que “Enrique es Gombrowicz, y este personaje es otro Gombrowicz que padece menos y se burla más” (Fernández, 1981: 55):

Escritor polaco: Cegdos! No tienen ideales ni convicciones. Se está fabrigando sus pegsonalidades entge sí... uno crea al otgro... Pero todo es pura ficción! Qué cegdos! (Gombrowicz, 1981: 57)

Yusem ha confesado en reiteradas notas de la época que el trabajo grupal le resultó imprescindible a la hora de dirigir “El casamiento”: se juntaban todos a discutir y a leer toda la obra de Gombrowicz; también, recuerda haberse encontrado con el mismo

Rússovich, integrante del comité de “traducción”/adaptación de la versión/gestación castellana del drama. En una nota con Antonio Rodríguez de Anca, confiesa:

Intenté recalcar la artificiosidad, la teatralidad del texto, como si fuera una especie de ópera. Y agregué una idea propia en la puesta en escena que es la lucha contra la forma teatral de la que siempre se sale derrotado. (Rodríguez de Anca, 1981: 18)

Yusem, evidentemente, asumió un fuerte compromiso estético-filosófico, producto de una clara identificación con las ideas gombrowiczianas: se propuso trabajar desde el teatro el más grande de los temas witoldianos: el de la FORMA. A tal punto que confiesa haber problematizado en su versión de “El casamiento” la insalvable paradoja de pensar el fenómeno de la FORMA desde la forma misma, es decir, abordar este problema desde el teatro, que también es una forma. Esta imposibilidad práctica termina gobernando y anulando a la vez todo intento abstracto-teórico-conceptual, puesto que solo formalmente podemos abordar el fenómeno de la FORMA. Este razonamiento nos conduce a una encrucijada última insalvable: el teatro filosófico de Gombrowicz no puede, pese a cualquier intento, escapar de la forma, porque, paradójicamente, es una forma.

Sin embargo, creemos que el teatro sigue siendo el mejor terreno para instalar problemáticamente esta paradoja, recurrente en toda la obra de Witold Gombrowicz. A su vez, pensamos que si bien el teatro se presenta como una *forma*, al mismo tiempo permite la contemplación-experiencia del devenir del acontecimiento, que terminará tarde o temprano siendo presa de la sistematización. En el convivio teatral se fusiona la experiencia con ese orden otro que instaura la *poiesis*; por lo tanto, el hecho teatral acontece en la esfera misma del *entre*: entre lo real y lo poiético, entre la FORMA y lo que está en proceso aun (*lo no formado*), entre lo maduro y *lo inmaduro*:

En tanto acontecimiento, el teatro es más que lenguaje (comunicación, expresión, recepción): es *experiencia*, e incluye la dimensión de *infancia* presente en la existencia del hombre. (...) Por su naturaleza convivial el teatro es fundamentalmente experiencia viviente: por la experiencia, el teatro religa con lo real, con el fuego de la infancia, con el ente metafísico de la vida. (Dubatti, 2010: 49-50)

En este sentido, entendemos que el teatro, en tanto acontecimiento, es una forma *en proceso*, una forma *no formada completamente*, en construcción; así, el género dramático se torna para Gombrowicz (según la lúcida lectura que, creemos, realiza de él Yusem como directora) el único género posible que le permite pensar desde la esfera del *entre*:

entre aquella zona particular que tiene que ver con el acontecimiento en sí (en el momento mismo del acontecer), que no ha sido gobernada totalmente aun por la FORMA (aunque el devenir del acontecimiento se presente como “el condenado a muerte”, cargando consigo la cruz de la lucidez que no le permite olvidar jamás que más tarde o más temprano será abrazado por la FORMA), y el terreno de la INMADUREZ, aquella otra zona que da cuenta de lo que está *en proceso –no formado aun, en formación–*.

Gombrowicz sostiene que “El supremo anhelo de *Ferdydurke* es encontrar la forma para la inmadurez. Pero esto es imposible” (Gombrowicz, 2004: 18).

Y es imposible porque si de algo no puede escapar la filosofía ferdydurkista, como el hombre de la muerte, es del devenir del ser que culmina siempre, inevitablemente, gobernado por una forma –madura y envilecida-. En este sentido, “El casamiento”, en tanto drama ferdydurkista, funciona como un predicado tautológico de las palabras de Gombrowicz en el prefacio a su primera novela: la forma para la inmadurez es aquella que devendrá en forma para la madurez, esto es, una imposibilidad práctica.

Evidentemente, Yusem, para abordar la micropoética del texto original, se concentró con su equipo en el estudio y la comprensión del conjunto de la obra gombrowicziana, base epistemológica de “El casamiento”, al que también podríamos denominar drama ferdydurkista, por ser, como dijo el mismo Gombrowicz, un desprendimiento directo de su primera novela, *Ferdydurke*. Este trabajo, asumido por Yusem y su equipo, ha sido parte fundamental del proceso creativo (poiético) y ha resignificado sustancialmente la actualización, (*re*)presentando en el conjunto de la escena la profundidad y la belleza que comprenden las ideas del autor polaco, Witold Gombrowicz.

Bibliografía

- Bauzá, Hugo (2000). “Witold Gombrowicz y *El casamiento*”, en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Fernández, Gerardo (1981). “Reportaje a Laura Yusem”, en *Teatro*. Pág. 55.

- Finzi, Alejandro (2007). *Repertorio de técnicas de adaptación dramatúrgica de un relato literario: estudio de "Vuelo nocturno" de Antoine de Saint-Exupéry*. Córdoba: Ediciones El Apuntador.
- Galán, Graciela (1981). "De una boda blanca a un casamiento soñado", en *Clarín*, 10/10/81. Pág. 1
- Gasparini, Pablo (2007). *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gombrowicz, Witold (1948). *El casamiento*. Buenos Aires: EAM.
- (1981). "El casamiento" (texto de la puesta en escena. Adaptación de Néstor Tirri sobre la traducción de Gombrowicz y Rússovich). Buenos Aires: Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires. Inédito.
- (2004). *Ferdydurke*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2006). *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Matharan de Potenze, Sylvia (1981). "El casamiento de Witold Gombrowicz", en *Criterio*, 12/11/81.
- Pogoriles, Eduardo (1981). "El casamiento", en *Somos*, 30/10/81. Pág. 64.
- Rodríguez de Anca, Antonio (1981). "El casamiento, en la Sala Martín Coronado. Laura Yusem dirigirá una pieza de Witold Gombrowicz", en *Clarín*, 16/10/81. Pág. 18.
- Rússovich, Alejandro (2003). "Gombrowicz y el teatro", en AA. VV.: *La Escalera*. Facultad de Arte – UNCPBA. Nº 13.

GOMBROWICZ COMO PERSONAJE DE FICCIÓN EN LA LITERATURA ARGENTINA

Pau Freixa Terradas

Gombrowicz no es solo uno de los íconos de la mejor literatura, también es el protagonista de la mayoría de sus propias novelas. Desde sus inicios literarios el recurso de la autoficción fue primordial para el escritor polaco y poco a poco, a medida que se iba desarrollando su carrera literaria y se formaba su imagen pública como escritor e intelectual, paralelamente se afianzaba un *alter ego* literario de su persona.

Así, ya en *Ferdydurke*, Gombrowicz se erige como protagonista de su obra. En esta primera novela, el recurso autoficcional está plenamente justificado por el tema y el objetivo original de la novela: el autor del libro de relatos *Memorias del tiempo de la inmadurez* decide lanzar en su nueva obra una dura diatriba escrita desde la primera persona del autor contra los críticos literarios que no han entendido su obra precedente. Al final el panfleto se acabará convirtiendo en una sorprendente novela filosófica de acentos mucho más amplios, pero el autor se da cuenta de los beneficios de la autoficción y decide mantener la identificación entre protagonista, narrador y autor. De esta forma el escritor descarga sobre su persona toda la responsabilidad del comportamiento y de las conclusiones morales a las que va llegando el protagonista. Asimismo, el autor asume de forma doble toda la carga intelectual y provocativa de la obra, se involucra de forma más personal en la trama y la temática de la historia y enfatiza el carácter realista de su arte. Este recurso se muestra tanto más original si tenemos en cuenta que *Ferdydurke* y las novelas que vendrán después son sobre todo novelas de ideas, en que los personajes representan agentes simbólicos que van desarrollando con sus peripecias toda la trama filosófica de la obra. Seguro de su hallazgo estético, que le proporcionará desde el principio –entre otras cosas– una voz propia de escritor, Gombrowicz no abandonará ya el recurso de la autoficción.

En su siguiente novela, *Trans-Atlántico*, la identificación entre protagonista y autor ya no presenta la menor duda, no tan solo por tratarse aparentemente de unas memorias licenciosas, sino porque el tema moral a tratar necesita de toda la implicación moral del autor. Huelga aquí recordar la inmensa tormenta que despertó *Trans-Atlántico* en los círculos de la emigración polaca y resulta evidente que la correlación entre el Witold ficcional y el Gombrowicz autor enfureció, si cabe, más a los numerosos detractores de esta fresca y provocativa novela.

Con esta y sus siguientes novelas, todas ellas partiendo de un planteamiento inicial y una estructura muy similares y siempre protagonizadas por un *alter ego* reconocible del autor, se fue conformando una poética y un modelo novelesco muy firme y reconocible. Aunque en su libro *Autoficción y otras mitomanías literarias* Vincent Colonna considera a Gombrowicz como uno de los autores que inauguran la autoficción moderna, la forma tan especial en que esta se liga a la trama y la función moral específica que desarrolla hacen que el *modelo gombrowicziano* resulte irrepetible. De esta forma Gombrowicz se convierte en un autor original e inconfundible con una poética cerrada y rígida que se repite en forma de variación novela tras novela y que hace imposible cualquier forma de imitación o filiación directa por parte de otros autores porque en rigor representa un plagio de sí misma.

Paradójicamente, aquello más apropiable por parte de posibles “receptores productivos” de su obra parece ser el mismísimo nombre propio del autor en su transformación ficcional o, para ser más exactos, la posibilidad de recrear el personaje Gombrowicz bajo diferentes formas. Curiosamente, en una irónica pируeta de la *Forma* literaria, Gombrowicz puede “hacer callar a los epígonos”, como diría Ricardo Piglia (1986), en lo referente a su obra, pero no puede evitar que reproduzcan su persona, que deformen su *Forma* personal, que imiten incluso sus poses y, en definitiva, que le “hagan el morro”, para utilizar la terminología propia del autor. ¿Resulta necesario recordar aquí cómo odiaba Gombrowicz que se hablase de su persona de forma *inadecuada* y la manía que tenía en comentar y esclarecer su propia obra en los prólogos y posteriormente en el *Diario* y otros textos, por miedo a ser indebidamente interpretado, *deformado*?

Evidentemente, la autoficción y sus *egos* experimentales quedan circunscritos a la literatura firmada por el autor, pero no así la entidad “Witold” o “Gombrowicz” como personaje literario, teatral, cinematográfico, etcétera, que puede ser retomado por cualquier otro artista bajo su propia responsabilidad. En el caso del escritor que nos ocupa, el hecho de que este protagonizara en general sus propias obras ha facilitado el camino para la recreación de la figura del autor en obras posteriores.

En Polonia, donde su obra es bien conocida y goza de un considerable halo de veneración (o demonización), la creación de Gombrowiczs ficcionales resulta bastante natural, siempre y cuando se reproduzca de forma más o menos fiel alguno de los “Witold” o “Gombrowicz” ya ficcionalizados previamente por el autor en sus libros. Así, la retoma de un Gombrowicz protagonista de historias se limita en general a las adaptaciones teatrales o cinematográficas de algunos de sus textos. De esta forma,

encontramos al Józio (Pepe) de *Ferdydurke* o al narrador/Fryderyk⁶¹ de *Pornografía* protagonizando películas o como refuerzo a documentales, y al Witold de *Trans-Atlántico* o al narrador de *Cosmos* como protagonistas de adaptaciones teatrales. Estos nuevos personajes casi nunca parten de la figura real del autor, como mucho pueden dejarse inspirar vagamente por esta. Sin embargo, no existen en Polonia recreaciones artísticas de la biografía del autor y en general son pocos los artistas locales que se dejan seducir por una apropiación más radical y subjetiva de la figura del autor de *Trans-Atlántico*.

En Argentina, en cambio, encontramos un panorama diametralmente opuesto. En la otra patria de Gombrowicz su obra sigue siendo relativamente desconocida y su escritura elitista queda confinada a un número reducido de lectores selectos.⁶² A pesar de haber escrito en castellano y de haber discursido ampliamente la temática local, el autor del *Diario argentino*, como es sabido, no ha entrado en el canon local y solo en los últimos años empieza a percibírsele como escritor de la tradición nacional. No obstante, a lo largo de las décadas su persona se ha ido erigiendo en una especie de figura de culto al estilo del poeta maldito para una parte de la juventud y el mundo literario local. Este halo de leyenda en torno a la extravagante personalidad del autor, su peripecia vital y sus ideas iconoclastas, se parezcan o no a lo que nos muestran los datos objetivos de su vida y obra, ha posibilitado la retoma de un Gombrowicz ficcional, irreverente y *outsider*, que a menudo poco tiene que ver con el Gombrowicz real y menos aún con el autoficcional.

En la Argentina esta forma de retoma literaria parece del todo natural si tenemos en cuenta que el epílogo potencial fácilmente puede estar más familiarizado con la figura del escritor que con su obra. Por lo tanto, no resulta extraño el hecho de que esta retoma se opere desde la ficcionalización, novelación o reformulación en clave del autor o de su leyenda local, y solo en un grado muy inferior desde la transformación del personaje ficticio “Witold” o “Gombrowicz” preexistente, modelado por el autor polaco en sus novelas. En este sentido, la autoficción gombrowiciana y la retoma de un Gombrowicz ficcional por parte de los escritores argentinos no responde tanto a una relación de continuidad literaria o

⁶¹ Como sabemos, los *alter ego* del escritor polaco no se limitan a la figura del protagonista-narrador y algunos de los protagonistas que carecen del privilegio narrativo de la primera persona representan igualmente *porte-paroles* del pensamiento del autor y se construyen también como *alter ego* experimentales del propio autor, que de esta forma aparece en la narración desdoblado.

⁶² Para todo lo referente a la recepción de la obra de Gombrowicz en Argentina, ver Freixa (2008).

de intertextualidad lógica, intencionada, como a una casualidad fruto de la configuración específica del sello “Gombrowicz” en el imaginario del país suramericano. Es precisamente la preponderancia de la figura del autor sobre su obra lo que hace tan característica la configuración específica de la curiosa forma de recepción que observamos. Por tanto, el recurso de la autoficción que encontramos en su obra –más allá de la vocación de *poseur* del Gombrowicz real– resulta significativo solo como fuente de inspiración (especialmente el Witold de *Trans-Atlántico*) o motivo intertextual para alguna de las obras que lo retoman, pero sería un error pensar que este constituye el desencadenante o motor principal de este fenómeno.

Ciertamente, las características propias de la recepción de Gombrowicz en la Argentina no pasan tanto por la recepción de la obra, sino más bien por la representación imaginaria de esta, de lo que esta significa y muy especialmente de la figura mitificada de su autor, que conllevan una forma de recepción productiva o efecto en cierta manera *sui generis* de este caso tan específico de recepción.

Si en un contexto determinado la figura del artista (o al menos una representación popular relativamente indeterminada de la obra encarnada pobemente en la figura de su autor) es más atractiva al consumidor de cultura que su propia obra, es normal que la recepción productiva de este determinado autor provenga más de la fascinación que su figura ejerce sobre el artista receptor (incluso después de haberlo leído, especialmente si no existe previamente un aparato crítico que comente la obra), que no de la asimilación de sus lecturas, en todo caso abusivamente atentas a la figura mitificada del autor.

Mientras resulta difícil observar signos tangibles de un rastro artístico de la literatura de Gombrowicz en los escritores argentinos, resulta mucho más fácil observar homenajes literarios al escritor polaco por parte de estos. A veces estos homenajes toman la forma de paratextos –como en el caso de la larga cita gombrowiciana que encontramos en la *Rayuela* de Julio Cortázar que, publicada en 1963, representa seguramente el primer homenaje literario a Gombrowicz por parte de un escritor argentino–, pero más a menudo encontramos situaciones o personajes literarios que nos remiten a la figura o a determinados referentes biográficos del autor de *Ferdydurke*. Precisamente esta parece ser la forma predilecta de lectura y recepción productiva de los escritores argentinos en cuanto a Gombrowicz. Así, a partir de principios de los años 80, encontramos en la literatura argentina una presencia considerable de personajes literarios que toman ciertos rasgos psicológicos, intelectuales o biográficos del autor polaco.

Normalmente estos aparecen bajo pseudónimos de resonancia eslava o centroeuropea, pero también hallamos ficcionalizaciones directas que conservan el nombre y apellido reales del autor. Asimismo, tanto pueden representar fragmentos de la biografía del polaco ficcionalizados y reinventados, o simplemente novelados, como homenajes o, de forma más sofisticada, apropiaciones intelectuales de la figura para fines literarios y sobre todo ensayísticos. No obstante, solo una parte de estas adaptaciones ficcionales de la figura pueden considerarse formas hipertextuales, en el sentido genettiano de que se remitan explícita o implícitamente a algún texto de Gombrowicz. En todo caso, hay una diversidad considerable de estas ficciones a partir de la vida del autor, en fuerte contraste con la casi nula reformulación, intertextualidad o parodia de motivos o episodios literarios gombrowiczianos en las obras de los escritores argentinos.

Ricardo Piglia es el primer escritor argentino que retoma la figura de Gombrowicz como uno de los principales personajes de *Respiración artificial* (1981), considerada hoy en día una de las mejores y más influyentes novelas argentinas de las últimas décadas. Asimismo, este diálogo intertextual a partir de la absorción de la figura del autor es seguramente la muestra mayor y más interesante de la recepción productiva de la obra de Witold Gombrowicz en Argentina. En su novela, Piglia va mucho más allá del aprovechamiento novelesco del exotismo y atractivo de la leyenda local sobre Gombrowicz y utiliza su figura ficcionalizada para construir un análisis de conjunto que responda las grandes preguntas del Gombrowicz argentino. ¿Qué le hizo permanecer tantos años en la Argentina en un anonimato casi total y, a la vez, por qué razón no consiguió hacerse un lugar en el mundillo literario local y siguió siendo casi un desconocido en la Argentina incluso después de convertirse en un escritor reconocido en Europa? Lo más interesante de *Respiración artificial* es que Piglia intenta dar respuesta a estas preguntas y realizar un análisis de la vida y pensamiento de Gombrowicz no solo a través del discurso del narrador, sino a través de las características vitales y pensamiento de Vladimir Tardewski, uno de los personajes principales de la novela, en el que reconocemos fácilmente un Gombrowicz transmutado. Piglia decide sustituir el nombre del objeto de su reflexión por otro también polaco y le hace pasar a este las mismas pruebas vitales que le tocó vivir a Gombrowicz: una juventud como brillante intelectual, la deserción en barco hacia Argentina, los primeros años de miseria en Buenos Aires, los acercamientos y desencuentros con la intelectualidad local, la vida anónima y austera del exilado, incluso el trabajo en el banco polaco...

De forma singular, Piglia intenta explicar la suerte de Tardewski/Gombrowicz a través de una especie de fascinación por el fracaso como camino ascético para el artista:

Podría decirse, dijo Tardewski, que ese acto aparentemente irreflexivo o, si se prefiere, ese acto azaroso por el cual me vi atrapado por la entrada de las tropas nazis en Varsovia fue mi primera decisión consciente (aunque yo entonces no lo sabía) de llegar adonde ahora estoy: viviendo en Concordia, provincia de Entre Ríos, dedicado a la enseñanza privada de la filosofía (...) Y todo esto ¿por qué?, dirá usted, me dice Tardewski, quizás por esa predilección fascinada que sentía en mi juventud por el mundo de los fracasados que circulan en los ambientes intelectuales.

En su caso personal, dijo que veía con claridad que esa fascinación por el fracaso era algo que se remontaba a su juventud, a sus años de Varsovia, anteriores, por supuesto, a sus lecturas alcohólicas de los *Pensamientos* de Pascal en Cambridge. Sentía inclinación por lo que uno llama tipos fracasados, dijo. Pero ¿qué es, dijo, un fracasado? Un hombre que no tiene quizás todos los dones, pero sí muchos, incluso bastantes más que los comunes en ciertos hombres de éxito. Tiene esos dones, dijo, y no los explota. Los destruye. De modo, dijo, que en realidad destruye su vida. Debo confesar, dijo Tardewski, que me fascinaban.

(...) esa forma de mirar afuera, a distancia, en otro lugar y poder ver así más allá del velo de los hábitos, de las costumbres (...) Un fracasado, no todos, claro, cierta clase especial de fracasado ve todo, continuamente con ese tipo de mirada. Esa lucidez aberrante, por supuesto, los hunde todavía más en el fracaso. Me interesé mucho por gente así, en los años de mi juventud. Tenían para mí un encanto demoníaco. Estaba convencido de que esos individuos eran los que ejercían, dijo, la verdadera función de conocimiento que siempre es destructiva. (Piglia, 2003: 156-157)

A través de la peripecia vital de Tardewski, en un recurso literario significativamente gombrowicziano, Piglia intentará explicar posteriormente el pensamiento de Gombrowicz: su fascinación y defensa de la inmadurez y de la "inferioridad", su lucha perdida contra la Forma, su voluntad de exilio total o –como lo puso Jean-Pierre Salgas (2000)– su ateísmo integral. Pero lo más interesante es que la figura de Tardewski no solamente le sirve a Piglia para reflexionar sobre el referente real del personaje, sino que a partir de sus premisas intelectuales, que el autor argentino en cierta manera hace suyas, construye diferentes teorías sobre la literatura argentina. De este modo, Piglia se convierte en el primer escritor en reconocer la importancia que el pensamiento de

Gombrowicz puede llegar a tener para la literatura argentina y, de hecho, es también el primero en abogar por la entrada del escritor polaco en el canon local.

Será precisamente con este gran ensayo sobre la literatura argentina cifrado en *Respiración artificial* que Gombrowicz empezará a ser leído por el lector argentino. Sobra decir que la visión de Piglia se inspira fundamentalmente en una lectura biografista de su obra –así como una percepción literaria de su vida–, que antepone a la crítica textual de la obra la reflexión sobre la peripecia vital y el pensamiento de Gombrowicz. A continuación Piglia pone en relación la vida y obra del autor polaco con el ser argentino y su literatura para proceder a la “nacionalización” y posterior inclusión en la tradición local del autor de *Trans-Atlántico*. En este sentido, su perspectiva condicionará considerablemente la percepción posterior del lector local quien priorizará la lectura de los textos gombrowic平anos más factuales, autorreferenciales y argentinos, muy especialmente los recogidos significativamente por el autor en el llamado *Diario argentino*.

Las siguientes recreaciones ficcionales de Gombrowicz por parte de escritores argentinos seguirán situando a su personaje en el contexto nacional y en muchos casos intentarán definir la argentinidad (o su ausencia) del autor polaco. En un sentido parecido, si estas ficcionalizaciones contienen una prueba de análisis de la obra, también partirán de una visión de esta eminentemente biografista y en general condicionada por el prisma de una concepción nacional.

El siguiente en hacer aparecer a Gombrowicz en una obra de ficción es Néstor Tirri, antiguo conocido de Gombrowicz del grupo de Tandil. En su novela *La piedra madre* (1985) Tirri recrea de forma literaria y fantástica varios episodios sentimentales de la vida pública de Tandil. Evidentemente en esta historia no podía faltar la presencia de Witold Gombrowicz, uno de los personajes más pintorescos que pasaron por la villa pampera y que Tirri conocía de primera mano. La caracterización utilizada por Tirri es aquí la inversa que en el caso de Piglia. En *La piedra madre* Tirri opta por conservar el nombre auténtico del personaje y construye de forma bastante natural y creíble su retrato. No obstante, prefiere recrear una historia imaginada y le hace vivir al autor polaco un duelo consigo mismo, un episodio grotesco y aparentemente simbólico, como sacado de las novelas del polaco. El escritor tandilero aprovecha todo el exotismo del personaje sin la necesidad de recrear las anécdotas reales. En cambio, de una forma bastante curiosa, consigue situar a su Gombrowicz en una aventura de tintes claramente *ferdydurkianos*, convirtiendo su novela en una reflexión sobre la literatura de su antiguo amigo a partir de la misma Forma literaria. Resulta interesante y acertada

la consideración implícita en la novela de Tirri de que Gombrowicz no era solo el personaje principal de sus novelas, sino que vivía su vida como si estuviera inmerso en las peripecias literarias y las trifulcas filosóficas que vive el protagonista de sus obras. Así, vida y obra de Gombrowicz forman para Tirri un todo orgánico y, en consecuencia, el grotesco Gombrowicz novelesco (tanto el creado por el propio Gombrowicz como por otros escritores) se nos antoja nada menos que el héroe de una novela naturalista.

También en 1985 encontramos otro curioso e interesantísimo ejercicio de recepción productiva de la obra de Gombrowicz a partir de la recreación de su figura, esta vez en cine. La película de Alberto Fischerman “Gombrowicz o la seducción (interpretado por sus discípulos)” intentará evocar la figura del autor polaco a partir de una descripción exclusivamente exterior de su figura. Fischerman reúne a sus antiguos amigos para que estos, en una especie de sesión de espiritismo, construyan con sus recuerdos el retrato del amigo muerto. En “La seducción” Gombrowicz no aparece en ningún momento y son sus discípulos los que se interpretan a sí mismos en un fantástico falso documental que no busca mostrar fehacientemente la vida del autor a partir de sus hechos, sino crear una ficción a partir de la evocación oblicua de la figura del escritor legendario. A partir del tratamiento ficcional de los protagonistas, de sus evocaciones tangenciales y demasiado subjetivas, de la ambientación y banda sonora más bien oscuras y de la ocultación del personaje principal, Fischerman consigue envolver a Gombrowicz en un halo muy especial de misterio e inaccesibilidad. De esta forma, el director argentino construye una visión que recrea más la leyenda del autor, que su figura real. A partir de este “retrato en vacío” que nos propone, Fischerman crea también a su propio Gombrowicz (aunque este no aparezca nunca materializado en la película, ni en una sola imagen). Evidentemente, este Gombrowicz resulta especialmente atractivo al espectador argentino, pues responde de forma ideal a un horizonte de expectativas donde la figura mitificada del escritor es más conocida –o al menos reconocible– que su propia obra. Cabe señalar también que “Gombrowicz o la seducción”, más allá de lo señalado anteriormente, resulta por su original apuesta estética y por su calidad en general una de las películas argentinas más interesantes de los años ochenta y una muestra pionera en el género de la docuficción.

Ya en los años noventa encontramos un par de muestras más de Gombrowiczs recreadas. La más ambiciosa de ellas es sin duda *Witoldo o la mirada extranjera* (1998) de Guillermo David, que se propone –sin llegar, no obstante, a resultados

demasiado consistentes- retomar el diálogo nacional con Gombrowicz iniciado por Piglia y analizar el legado del autor polaco en la Argentina. Igual que como lo hiciera el autor de *Respiración artificial*, David se propone escribir un ensayo en forma de novela y toma como personaje central al objeto de sus pesquisas. Así nace *Witoldo*, como una novela protagonizada por Gombrowicz que se propone erigirse como el gran trabajo de crítica que faltaba en la Argentina sobre el autor del *Diario argentino*. Como en la mayoría de casos en el país del Plata, la mirada de David va a centrarse sobre todo en el paso de Gombrowicz por la Argentina, la influencia de su pensamiento en su peripécia vital, y viceversa, y el interés de su legado intelectual para el lector local. En este sentido, uno de los episodios básicos de la gombrowiczología local es el desencuentro entre el polaco y el entorno de la revista *Sur*. Para tratar con total comodidad estos temas, David construye su novela a partir de un largo diálogo en un chalet de la costa uruguaya entre Gombrowicz y Pepe Bianco, uno de los pocos miembros de la órbita de Victoria Ocampo con quien esta anécdota inventada no pareciera demasiado inverosímil.⁶³ A diferencia de sus predecesores, David no recrea excesivamente ni la caracterización del personaje Gombrowicz ni un muestrario de sus legendarias anécdotas. Lo que le interesa a este psicoanalista y escritor es concentrarse en un ensayo sobre sus premisas intelectuales y simplemente aprovecha las posibilidades que le ofrece un diálogo ficticio entre dos escritores. Desgraciadamente, el ejercicio libre que representa *Witoldo* se queda en un intermedio que ni destaca por la brillantez de sus partes más ensayísticas o analíticas, ni funciona como una novela, a pesar del interés que *a priori* puede presentar la trama.

En los primeros años del tercer milenio, seguimos encontrando Gombrowiczs ficticios en Argentina. Hay que destacar que, aunque en estos años empiezan a ponerse en escena varios dramas de Gombrowicz o adaptaciones de sus novelas, no encontramos en estas piezas personajes que encarnen de forma reconocible la imagen del autor polaco. Quizás esto sea debido a que la presencia de un actor tomando el rol de Gombrowicz no resulte atractiva o adecuada en un país donde este autor se percibe en general tras un halo de misterio.

En todo caso lo que sí encontramos son adaptaciones literarias de episodios de su vida que aparecen oportunamente en el año del centenario del nacimiento del escritor. Por un lado, Edgardo Cozarinsky saca a relucir en su cuento “Navidad del 54” (2004) un episodio homoerótico de los que supuestamente coprotagonizaba

⁶³ En 1982, José “Pepe” Bianco tradujo del francés *Los hechizados* para Editorial Sudamericana.

Gombrowicz en los lugares apartados de la estación de Retiro, aunque esta recreación y la caracterización del personaje resulten excesivamente románticos y más bien poco creíbles.

Más o menos de los mismos males adolece *La straduzione* (2004) de Laura Pariani. El título hace referencia a la traducción colectiva de *Ferdydurke* de 1947. El libro representa una especie de biografía licenciosa de los primeros años de Gombrowicz pasados en la Argentina. La autora, que estuvo investigando los pasos del escritor polaco en Buenos Aires, novela los episodios reales más famosos de este período y los compagina con otros inventados, pero no menos sentimentales. Toda la novela está narrada en un tono romántico y excesivamente embelesado que no parece el más adecuado para hablar del autor y protagonista de *Transatlántico*. Los capítulos de la novela están intercalados por prólogos-epístola en los que Pariani toma la voz del narrador para dirigirse a su hijo, que se encuentra en Italia. En estas cartas la autora comenta sus estadas en Buenos Aires, la topografía gombrowicziana de la ciudad y su relación sentimental con sus *topoi* más representativos. Aunque el libro fue escrito originalmente en italiano, la autora pasó su juventud en la Argentina y la temática de sus libros está ligada en general a este país. A pesar de su escasa calidad literaria, *La straduzione* sirve como ejemplo del potencial comercial que un libro biográfico sobre Gombrowicz, escrito en un tono popular y ligero, puede tener en la Argentina o en Polonia, donde ya ha sido traducido.

Aparte de estos ejemplos más claros, otros personajes de ficción toman algunos de los rasgos del escritor polaco o de alguna de sus encarnaciones ficcionales. Un ejemplo sería seguramente el marqués de Sebregondi (¿Gonzalo de *Transatlántico*?) del *Sebregondi retrocede* (1973) de Osvaldo Lamborghini o el investigador pseudopolaco (¿Pepe de *Ferdydurke*?) protagonista del mediometraje “El ojo Witoldo” (1999) de Paula Kleiman, aunque la filiación de estos personajes resulta más bien difusa. Por su parte, Luis Mattini recupera la voz de Gombrowicz para recrear de forma apócrifa la correspondencia entre el escritor polaco y el guerrillero argentino Mario Roberto Santucho, en *Cartas profanas* (2008). Nuevamente, aquí se aprovecha sobre todo el atractivo del personaje real, sin necesidad alguna de referenciar su literatura, esta vez acompañando a uno de los grandes mitos políticos argentinos de la segunda mitad del siglo XX. No obstante, mientras la relación –también epistolar– que mantuvo realmente Santucho con Gombrowicz y el debate intelectual que se creó entre ellos pueden resultar de gran

interés, su recreación ficcional por parte de un tercero resulta seguramente más dudosa.

La lista de los nuevos Gombrowiczs argentinos se detiene de momento aquí, a la espera de que aparezcan nuevas versiones de este personaje todavía no popular, pero que ha trascendido con creces la voluntad y la potestad de su impulsor original. Habrá que esperar unos años para ver si este fenómeno se afianza o, por el contrario, va a la baja. Asimismo, habrá que ver si las tendencias futuras nos hacen pensar en un cambio de perspectiva en la particular percepción argentina del autor polaco, que conlleve –tal vez– el paso de la fascinación por la figura a la lectura real de la obra.

Bibliografía

- Colonna, Vincent (2004). *Autoficción y otras mitomanías literarias*. París: Tristram.
- Cortázar, Julio (1963). *Rayuela*. Barcelona: Seix Barral.
- Cozarinsky, Edgardo (2004). *La novia de Odessa*. Barcelona: Emecé.
- David, Guillermo (1998). *Witold o la mirada extranjera*. Buenos Aires: Colihue.
- Fischerman, Alberto (dir.) (2003) [1986]. “Gombrowicz o la seducción, contado por sus discípulos”. Cinta de video VHS, distribuida por Blackman, Buenos Aires.
- Freixa, Pau (2008). “Recepción de la obra de Witold Gombrowicz en Argentina y configuración de su imagen en el imaginario cultural argentino” (tesis doctoral, Universidad de Barcelona). goo.gl/YZFfsL
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gombrowicz, Witold (1947). *Ferdydurke*. Buenos Aires: Argos.
- (1969). *Cosmos*. Barcelona: Seix Barral.
- (1982). *Los hechizados*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2001). *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2004a). *Pornografía*. Barcelona y Buenos Aires: Seix Barral.
- (2004b). *Trans-Atlántico*. Barcelona y Buenos Aires: Seix Barral.
- (2005). *Diario (1953-1969)*. Barcelona: Seix Barral.
- Kleiman, Paula (dir.) (1999). “El ojo Witoldo”. Película en formato DVD digital, no comercializada.
- Lamborghini, Osvaldo (1973). *Sebregondi retrocede*. Buenos Aires: Ediciones Noé.
- Mattini, Luis (2008). *Cartas profanas*. Buenos Aires: Peña Lillo y Continente.

- Pariani, Laura (2004). *La straduzione*. Milano: Rizzoli.
- Piglia, Ricardo (1986). “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz”, en *Crítica y ficción*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- (2003). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Salgas, Jean-Pierre (2000). *Witold Gombrowicz o el ateísmo generalizado*. París: Seuil.
- Tirri, Néstor (1985). *La piedra madre*. Buenos Aires: Galerna.

PAPELES DE BUENOS AIRES: MACEDONIO Y GOMBROWICZ

Mónica Bueno

Gombrowicz: el escritor argentino

Los casi veinticuatro años que Witold Gombrowicz vive en la Argentina son fundamentales tanto para la literatura argentina cuanto para la experiencia literaria del escritor polaco. La figura del extranjero que se mete en los pliegues de nuestra cultura constituye una línea de nuestra tradición (Paul Groussac es su antagónico antecedente). El *Diario argentino* y, desde el año pasado, su cuaderno *Kronos* son testimonio de esa experiencia cruzada que imprime huellas indelebles en el cruce de lenguas y perspectivas.⁶⁴

La relación de Gombrowicz con el campo literario argentino no solo es controversial sino que también es reveladora: las definiciones, los rechazos o adhesiones que su figura provoca indican la perspectiva cultural e ideológica del sistema literario argentino. Que Borges aplique la ironía aprendida de Groussac para definir a este extranjero (“Él les hizo creer que era conde y utilizó el siguiente argumento: los condes somos muy sucios, con esa argucia consiguió que los demás limpiaran por él”), que sus discípulos muestren ese paradójico fanatismo, que Ernesto Sabato, Manuel Gálvez o Jorge Calvetti se hayan preocupado por dejar sus testimonios,⁶⁵ son claros ejemplos de esa disposición particular que el polaco provoca en esos años. Carlos Mastronardi declara, en sus “Cuadernos de vivir y pensar”:

El polaco Gombrowicz, cuando se encuentra con escritores sudamericanos

⁶⁴ Este diario cambia un dato fundamental para entender el cruce al que aludíamos: Gombrowicz decide quedarse en la Argentina. No se trata de una cuestión accidental provocada por el inicio de la Segunda Guerra. En 1939 le comunica esa decisión al presidente de la compañía naviera del *Chrobry* (la nave en cuya travesía inaugural él había viajado desde Polonia a Buenos Aires). La referencia del *Diario* está fechada un mes antes del inicio de la guerra.

⁶⁵ Baste para exhibir esa contradicción el documental “Gombrowicz o la seducción” de 1986, con Rodolfo Rabanal como guionista y Alberto Fischerman como director, en la que Jorge Di Paola, Mariano Betelú, Juan Carlos Gómez y Alejandro Rúsovich evocan al fantasma. A propósito Rodolfo Rabanal cuenta su experiencia de filmación: “Y cada uno de ellos, encarnando a Gombrowicz, encaraba a cada uno de los otros hasta entablar un diálogo fantástico –o fantasmático– que llegaba del pasado en un tránsito vigoroso y expansivo que nos dejaba, a Fischerman y a mí, perplejos y casi desorientados. Es así que Witold Gombrowicz apareció ante mí como la encarnación de un espíritu convocado por la neurosis mimética de sus antiguos discípulos. Quizá porque solo se imita (a la perfección) lo que se ama, se venera y se odia, en este caso un maestro y un gentil tirano, quienes remedaban la voz y las palabras de ‘Witold’ consiguieron exhumar una realidad pretérita con la vivacidad comprometedora de un testimonio más valioso y punzante que mil fotografías amarillentas y muertas” (Rabanal, 2008).

suele decirnos: declaren ustedes “su” mundo y “su” íntimo sentir; sin ninguna voluntad de emulación, sin pensar en situarse junto a Paul Valéry y Thomas Mann, y entonces se lograrán ustedes plenamente. Pero olviden los modelos externos y, en especial, los modelos europeos. (Mastronardi, s/d)⁶⁶

La imagen inversa, la percepción Gombrowicz sobre Mastronardi está en su *Diario*:

Debe haber sido en 1942 cuando trabé amistad con el poeta Carlos Mastronardi; mi primera amistad intelectual en la Argentina (...) Despertó su curiosidad el ejemplar, raro en el país, de un europeo culto. (Gombrowicz, 2006: s/p)⁶⁷

Esta idea de perspectiva es la que Gombrowicz reconoce desde su extranjería: “A mí lo que me fascinaba del país era lo bajo, a ellos lo alto. A mí me hechizaba la oscuridad de Retiro, a ellos las luces de París” (Gombrowicz, 2006). A diferencia de Groussac, reconoce la seducción de esa barbarie.

Desde su lugar marginal define la forma de la extimidad argentina. La invisibilidad definida en la máscara del exotismo oculta al polaco pero exhibe la intimidad de la cultura argentina. Adolfo de Obieta fue uno de los primeros en entender el particular movimiento de extranjerías y lenguas y lo invitó a la revista que fundara con sus hermanos y su padre, el para ese entonces mítico Macedonio Fernández: cuando a fines de 1945 Gombrowicz anuncia en el Café Rex que va a regresar a la literatura con la traducción de *Ferdydurke*, sus amigos se proponen ayudarlo. Era preciso asegurarle la subsistencia para que se dedicara exclusivamente a la traducción; Adolfo de Obieta se ocupa de organizar a los amigos.

La traducción de *Ferdydurke* es una de las más curiosas y divertidas que conozco. Se trataba de transponer al español el libro de un polaco que apenas sabía español, con ayuda de cinco o seis latinoamericanos que apenas sabían un par de palabras de polaco... (Obieta, 2008)

⁶⁶ Piglia contó una escena entre el poeta Carlos Mastronardi y Gombrowicz: “Se encontraban en El Querandí, un bar de Buenos Aires, y cuando llegaba Mastronardi, uno de los grandes poetas argentinos, un hombre muy discreto y sutil, decía: ‘Buenas tardes, Gombrowicz’. ‘Calma, Mastronardi’, replicaba el polaco porque consideraba que sus ‘buenas tardes’ eran un exceso de sentimentalismo latinoamericano”. Piglia lee el sentido político de la respuesta del polaco: “Después, nosotros usábamos ese ‘calma Mastronardi’ como una especie de remedio para las pasiones desatadas de la Argentina” (Piglia, 2012: s/p).

⁶⁷ Completamos la cita: “A menudo nos encontrábamos durante la noche en un bar... lo que tenía también para mí un atractivo gastronómico, pues de cuando en cuando me invitaba a cenar ravioles o spaghetti. Poco a poco le descubrí mi pasado literario, le hablé de *Ferdydurke* y de otros asuntos, y todo lo que en mí difería del arte francés, español o inglés le interesó vivamente. Él, a su vez, me iniciaba en los entretelones de la Argentina, país nada fácil y que a ellos, los intelectuales, se les escapaba de un modo extraño y aun, a menudo, los asustaba” (Gombrowicz, 2006: 78).

Obieta también declara: “Gombrowicz era un ser lejano que flotaba en un aire más bien enrarecido” (2008).

Los Papeles de Buenos Aires

En septiembre de 1943, Adolfo, Jorge de Obieta y su padre, Macedonio Fernández, publican el primer número de *Papeles de Buenos Aires*. Esta revista de solo cinco números (el quinto y último salió en mayo de 1945), ya desde el nombre se inscribe en esa suerte de diseminación que la obra de Macedonio tiene como dispositivo. Todas las estrategias que podemos reconocer en los textos del viejo vanguardista aparecen en esta arquitectura peculiar definida por la experimentación colectiva. El humor, el fragmento, la conversación permiten la convivencia del nombre propio de autor (Kafka, Gombrowicz, Juan Carlos Paz, Scalabrini Ortiz, Bernardo Canal Feijóo, Oliverio Girondo, Felisberto Hernández, Alfonso Reyes, Jules Supervielle, Santiago Dabóve, Olga Orozco, Ramón Gómez de la Serna) con el seudónimo, que aparece en el borde del plagio. El “Literato Literalísimo”, el Pensador Poco, el Pensador de Buenos Aires son algunos de los espejos falsos de la figura de autor, que continúan la línea del Recienvenido y del Bobo (heterónomos de Macedonio), y forman parte del universo incongruente de autores reales y autores inventados que la revista propone. Solamente un ejemplo que muestra esa suerte del revés de las cosas que, ya en los veinte, Macedonio proponía:

¿Quién escribió el poema del elefante enloquecido y muerto de 36 balazos en el zoo de Buenos Aires? Ramón Gómez de la Serna, Oliverio Girondo, Ricardo Molinari, Leopoldo Marechal, Enrique Molina... La ciudad espera este poema de uno de sus poetas...

“El elefante sin poema”, El Literato Literalísimo. (Fernández, s/d)⁶⁸

Papeles de Buenos Aires resulta ser un espacio propicio para la reedición de los experimentos vanguardistas de Macedonio. Pero es más que eso: las piruetas se multiplican, el estilo individual contamina y se hace colectivo, *Papeles de Buenos Aires* es entonces concreción y efecto. En el último tramo de la vida de Macedonio se hace presente la utopía de los comienzos. ¿O acaso esta ficción con forma de noticia que transcribimos a continuación no reitera la aventura de los jóvenes en el Fin de Siglo, no remite a la escena de los muchachos martinfierristas escribiendo la novela colectiva en

⁶⁸ Los cinco números de *Papeles de Buenos Aires* nos fueron facilitados por Adolfo de Obieta. Reiteramos nuestro agradecimiento por su generosidad y atención. Cfr. *Papeles de Buenos Aires*, Nº 1, 9/43, Buenos Aires, última hoja (s/p).

un cuarto de pensión en los veinte y condensa los personajes de *Museo* que cruzan el límite entre la ciudad y el campo?:

Un grupo de intelectuales se reúne secretamente en casa de F. T. V. para ultimar los planes de un Movimiento Social Pintoresco. Creen en la conquista de la tierra en noventa días.

Mauricia Lina Streptis (médium). (Fernández, s/d)

Que la autora de esta nota sea médium, que la referencia secreta esté acompañada de otras notas absurdas e imposibles, que cada una de esas notas aluda a la incongruencia y la disonancia lógica, que los autores referidos sean escritores imposibles, sin nombre propio, señalados solo por las iniciales, que el título que reúne estas “referencias” sea “Lo que se trabaja en las noches de Buenos Aires”, todo esto resulta una puesta en práctica de los postulados estéticos de Macedonio Fernández. Se trata de un *ritornare* donde la ética de esa vida puesta en juego se hace plural y anónima. La linealidad de la historia de una vida se transforma en discontinuidad infinita, en conversación diferida.⁶⁹ En el segundo número de la revista, el poeta Jorge Calvetti escribe un pequeño relato titulado “Biografía real de un escritor”. La historia, fantástica y metafísica de un hombre que se transforma en una especie de Aleph, pone en práctica los postulados de Macedonio sobre el yo, la imagen y el tiempo. Citamos solo el comienzo:

Una tarde, a la hora dual y estremecedora del crepúsculo, el hombre decidió contarme su historia. Más o menos fueron estas sus palabras:

En el momento en que me di cuenta de que yo inteligentemente existía, decidí con la más desesperada voluntad, buscar mi primer recuerdo.

Calvetti agrega al final una Nota al lector en la que adjudica al protagonista de su relato una identidad real: El hombre que infielmente has visto reflejado en estas líneas, existe, para el bien del Arte. Se llama SANTIAGO DABOVE. (Calvetti, 1943: s/p)

Los atributos de este escritor “real” (Dabove era amigo de Adolfo de Obieta y de Macedonio Fernández y publicó algunos textos en la revista) son metafísicos: “... puede mirar el Cosmos (...) porque vive en ese bisel del mundo donde la soledad es doble” nos aclara Calvetti.⁷⁰

⁶⁹ Citamos algunas de las notas escritas por la médium: “G. S. E. prepara su ‘Extraordinaria biografía de Edgar Allan Poe desde el 25 al 28 de febrero de 1838’. (Únicos días de su interesante vida que auténticamente se le conocieron, por cartas en que se queja de monotonía)”. Otra: “L. N. sigue eligiendo autor para sus próximos poemas”.

⁷⁰ “Porque ha merecido conocerlo todo, el Misterio le ha guiado y le ha hecho ver la santa desnudez de la vida y la muerte, en las mañanas de luz más defendidas y en las noches de pasos apagados” termina diciendo el narrador, y la eficacia de ese personaje entre la vida y la literatura, entre la experiencia “real” y la experiencia metafísica, tiene evidentes huellas macedonianas. Cfr.

Cada revista es el resultado de una “formación” y, muchas veces, su existencia depende de la duración de ese grupo de amigos. Pero además de la abundancia de estilos, ideologías y formatos, la revista cultural resulta un espacio válido para las discusiones, las puestas a prueba de teorías y los combates ideológicos. Un “laboratorio ideológico y estético” que produce contrasentidos, que estimula la pluralidad, que define comunidades.⁷¹

Papeles de Buenos Aires esgrime estas condiciones con una eficacia evidente porque sus fundadores exhiben aquello que Gombrowicz le reclamaba a Mastronardi. La irreverencia de la revista es entrópica y su espacio anárquico dialoga con los papeles de Macedonio Fernández, perdidos y rescatados por sus amigos. *Papeles de Recienvenido* de 1929 donde el inventor va a ser la figura que remplaza el consabido creador romántico. Porque Macedonio Fernández escribe en papeles perdidos y olvidados en las pensiones y en los consultorios: *disemina*; publica en las revistas cercanas y distantes: *disemina*. Sus libros se editan, casi accidentalmente, y su forma es siempre abierta: los papeles no encuentran cabida en ningún género literario, el Recienvenido no es nombre propio de ningún autor. Le concede así a sus *Papeles...* un movimiento de desorden pues multiplican prólogos, hibridan géneros, adelgazan el soporte narrativo.⁷² Se trata de un conjunto de escritos diversos que van cercando todos los clisés del espacio literario y van desarmando esa geografía. *Papeles...* nos propone otro mapa, nos dibuja otro itinerario por los lugares no descubiertos de la literatura.

¿Qué otra cosa es la revista de su hijo *Papeles...* sino un espacio de conversación entre figuras reales y personajes ficticios? De la misma manera que el Recienvenido, la revista nos propone otro mapa, nos dibuja otro itinerario por los lugares no descubiertos de la literatura.

Papeles de Buenos Aires Nº 2, 11/43 (s/p).

⁷¹ En un debate sobre el tema, Nicolás Rosa determina que, en un nivel imaginario, escribimos en una revista porque todavía no podemos escribir un libro. En el caso de Macedonio, esta imposibilidad se torna práctica de escritura: desarmar el libro se convierte en su dispositivo de producción. En el mismo debate, Beatriz Sarlo afirma el carácter de banco de prueba de las revistas culturales: “Yo diría que las revistas son nuestros laboratorios ideológicos, nuestros laboratorios estéticos, incluso creo que hasta nuestros laboratorios de escritura”. (Jitrik, Rosa y Sarlo, 1993).

⁷² *Papeles de Recienvenido* exaspera ese pacto con el lector y abre un caleidoscopio de imágenes que se superponen, se comunican, se contradicen. *Papeles...* no presenta una autobiografía, sino que nos ofrece fragmentos de varias, y en esa multiplicidad, se subvierte la juridicidad del género y se parodia el modelo: “Todo lo que afirma de sí el autobiografiado es lo que no fue y quiso ser”, fórmula según la cual la ficción es, para Macedonio, el principio constructivo del género. En prueba de ello escribe sus cinco poses de “A fotografiarse”, donde cada una propone una imagen diferente (Fernández, 2004: 99).

Gombrowicz en los *Papeles*: un capítulo autónomo de *Ferdydurke*

El entusiasmo de Adolfo de Obieta por la novela de Gombrowicz se hace evidente en la invitación a participar en la revista *Papeles...* En el tercer número de la revista aparece “Filidor forrado de niño”.⁷³ Muchos lectores de la revista, entre ellos Ernesto Sabato (que después escribiría el prólogo a la edición de 1964 de *Ferdydurke*), conocerán la literatura experimental y vanguardista del polaco.⁷⁴

Sabato lee el texto como cuento. Luego sabrá que forma parte, aunque de manera autónoma, de una novela. La revista cumple su cometido y hace práctica de sus postulados estéticos. El relato aparece en página central, con un tono diferente del papel y precedido por la siguiente presentación:

Witold Gombrowicz, escritor polaco de la joven generación, habitador actual de Buenos Aires, nos propone uno de sus cuentos, “pure nonsense”. Integra un libro titulado “FERDYDURKE”, aparecido en Varsovia un año antes de la guerra. Especie de libelo fantástico-humorístico contra la cultura moderna, constituye una crítica de las formas maduras de la cultura realizado desde el punto de vista de nuestra “inmadurez”, cuya teoría ha desarrollado. El libro repercutió en los ámbitos literarios por su arte como por su revisionismo intelectual e ideológico. Su traducción al francés y al inglés fue interrumpida por la guerra. (Sabato, 1944: s/p)

“Filidor forrado de niño” en la revista *Papeles...* confirma el valor entrópico que la revista tenía como práctica. La autonomía que el relato exhibe dentro de la novela es también la marca de la diseminación como diseño y contrapunto de su espacio pero además pone a cualquier lector “salteado” (el lector buscado por Macedonio) en la forma de la “novela buena”.

Que Adolfo de Obieta haya convocado a Gombrowicz a participar de la revista indica una definición de literatura, un modo de entender sus formas y un posicionamiento frente a la tradición propia y ajena que enlaza la figura del polaco con la de Macedonio Fernández.

Si “Filidor” es un capítulo de *Ferdydurke* pero al mismo tiempo es autónomo, si en la novela ese capítulo irrumpre en la historia con un “Prefacio” donde el autor justifica la

⁷³ Cfr. Witold Gombrowicz, “Filidor forrado de niño”, *Papeles de Buenos Aires* Nº 3, 4/44.

⁷⁴ “Creo que fue en 1939 cuando por primera vez leí algo de Gombrowicz. Yo vivía aún en La Plata, donde habíamos inventado con mi amigo el astrónomo Miguel Itsigzohn un tipo de humor paranoico que denominamos margotinismo. Con los años aprendí que tales invenciones en rigor son siempre descubrimientos, y que aquella reacción un poco demencial contra un universo deshumanizado era casi inevitable. Fue por entonces cuando me llegó la revista *Papeles de Buenos Aires*, que dirigía Adolfo de Obieta. Con estupor leí el cuento titulado ‘Filifor forrado de niño’, de un desconocido de nombre polaco: Witold Gombrowicz” (Sabato, 1983: s/p).

inclusión (“Filifor es un retroceso constructivo, un pasaje o, para expresarse con más precisión, una coda, un trino, o más bien un lapsus, un lapsus intestinal, sin el cual nunca podría penetrar al tobillo izquierdo”, señala el autor) pero en el medio de la novela, todo indica que su autor tiene sobre el género una particular posición que coincide con la forma de la novela buena que Macedonio define en su “Teoría de la novela” y pone en práctica en su *Museo de la Novela de la Eterna*: un “belarte” que se basa en el postulado de que no hay arte que suscite verdadera emoción basada en la representación de historia alguna.

Se trata en ambos experimentos de una defraudación de las expectativas del lector de novelas de la época. El realismo definía al género y circunscribía al lector a sus prerrogativas. La representación usufructuaba la potestad de “lo real” y confirmaba el detalle del mundo aprehendido. *Ferdydurke* quiebra esa confirmación y propone lo imposible como dispositivo. Lo imposible en la forma de la novela, lo imposible en los personajes y en la historia que se narra. Lo imposible es la categoría que sostiene el universo estético de Macedonio. En uno de los infinitos prólogos de *Museo...*, Macedonio le explica al lector las condiciones “imposibles” que le otorga al género:

Novela en que la imposibilidad de situaciones y caracteres, que es el criterio para clasificar algo como artístico sin complicación de Historia, ni Fisiología, se ha cuidado tanto, que nadie, ningún conocedor cotidiano de imposibles, ninguno a quien le sean familiares, podrá desmentir la constante fantasía de nuestro relato alegando que hechos o personajes los tiene vistos enfrente o a la vuelta. (Fernández, s/d: 146)

Para los dos escritores, la novela es un espacio proteico y dispuesto para las imposibilidades. “Así que FERDYDURKE tiene un doble aspecto: por un lado es un relato y una novela, una descripción y, por otro, un acto de mi lucha personal con la forma”, declara Gombrowicz.

Si el escritor polaco interrumpe la continuidad de la novela con prefacios y cuentos y Macedonio satura de prólogos para fingir que la novela no comienza, los personajes son entidades extrañas y humanas, al mismo tiempo, siempre alegóricas. En *Museo...*, Macedonio construye personajes que funcionan en un doble carácter: son alegorías de estados universales y, al mismo tiempo, son heterónimos del autor. En *Ferdydurke* son siempre figuras desrealizadas en función de esa identidad en litigio. El personaje es garantía del relato y condición de su desarrollo, y al mismo tiempo, una de las marcas miméticas más fuertes. Sin embargo, como señala Barthes respecto de Sade, existe una literatura que busca exasperar ese modo de representar, “... se ubica del lado de la semiosis, no de la mimesis: lo que ‘representa’ está incesantemente deformado por el

sentido, y es al nivel del sentido, no del referente, como debemos leerlo" (Barthes, 1997: s/p).

Los dos vanguardistas se inscriben en esa línea: la condición mimética del personaje se pone en la superficie, desborda sus límites textuales por exceso de estos seres que exasperan la marca de lo humano. En las dos novelas la condición de personaje se hace disonancia formal porque su propia entidad es desarmada.

La figura de autor

El ironista, tanto para Gombrowicz como para Macedonio, aparece en la distancia convencional entre autor y lector, en la tensión entre lo real y lo novelesco, entre la proximidad paradójica entre personaje y persona. "El ironista no se limitaba a decir algo sobre el tema en cuestión, decía también algo sobre sí mismo y sobre el mundo", señala Wayne Booth respecto de la tradición de la figura y su constitución más moderna.⁷⁵

La figura del ironista funda en la obra de los dos escritores una voz que nos da placer, nos subyuga y corroe nuestros paradigmas. A veces, nos susurra al oído, a veces nos lanza su carcajada, otras, nos engaña e inmediatamente nos muestra el engaño. En cierto sentido, la voz del ironista nos perturba y lleva a cabo al extremo la premisa que Kierkegaard le atribuye a la ironía al definirla como "una determinación de la subjetividad".⁷⁶

El ironista, veíamos, destruye las creencias y el metafísico propone una forma del ser que apunta a una experiencia extrema que cruza las fronteras entre la vida y el sentido de no-existencia. "La meta de la teoría ironista es comprender el impulso metafísico", describe Rorty. El ironista encuentra en los gestos del vanguardista –el gesto heroico-patético y el gesto cínico según Eduardo Sanguinetti– los mecanismos para rechazar la tradición metafísica occidental y construir una metafísica de la nada y la negatividad (Sanguinetti, 1972). En sus ficciones, Macedonio y Gombrowicz eligen la máscara del ironista para proponer un relato que dé cuenta de su sentido metafísico, piensan en la

⁷⁵ Completamos la cita: "En cuanto se utiliza una voz irónica, cualquiera sea su grado y el tipo de obra, los lectores, inevitablemente, empiezan a interesarse y a disfrutar con esa voz" (Booth, 1989: 28).

⁷⁶ Kierkegaard reconoce, en la introducción de su ensayo, dos manifestaciones del concepto de ironía: "La primera, naturalmente, es aquella en que la *subjetividad* impuso sus derechos por primera vez en la historia universal. Ahí lo tenemos a Sócrates, es decir, ahí se nos indica dónde ir a buscar el concepto en su manifestación histórica". Y agrega más adelante: "Si ha de darse, entonces, una nueva forma de manifestación de la ironía, será en la medida en que la subjetividad se imponga según una forma aún más elevada". Creemos que el uso de la ironía en Macedonio persigue esa segunda manifestación a la que alude (Kierkegaard, 2000: 272).

literatura como el lugar posible de una comunidad anárquica y libre.⁷⁷ Esa comunidad fue al mismo tiempo concreción y deseo de los dos escritores, utopía y práctica de sus postulados estéticos. En “Contra los poetas” Gombrowicz lo expresa con claridad, su ironía se hace metafísica irreverente: “... la otra corriente de nuestro espíritu, más insubordinada, intenta justamente devolverle al hombre su autonomía y su libertad con respecto a estos Dioses y Musas que, al fin y al cabo, son su propia obra” (Gombrowicz, 2009: 32).

Bibliografía

- Barthes, Roland (1997). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.
- Booth, Wayne (1989). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Fernández, Macedonio (2004). *Papeles de Recienvenido y continuación de la nada*, en *Obras Completas (Vol. IV)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Gombrowicz, Witold (2006). *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2009). *Contra los poetas*. Asmara-Buenos Aires-Madrid: Sequitur.
- Jitrik, Noé; Rosa, Nicolás y Sarlo, Beatriz (1993). “El rol de las revistas culturales”, en *Espacios* Nº 12, 6/7/93, I-XVI.
- Kierkegaard, Soren (2000). “Sobre el concepto de ironía”, en *Escritos*, tomo 1. Madrid: Trotta.
- Nancy, Jean Luc (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Arcis.
- Obieta, Adolfo de (2008). “La traducción de *Ferdydurke*”, en *Radar*, 8/8/08.
- Papeles de Buenos Aires* Nº 1, 9/43, Buenos Aires.
- Papeles de Buenos Aires* Nº 2, 11/43, Buenos Aires.
- Papeles de Buenos Aires* Nº 3, 4/44, Buenos Aires.
- Piglia, Ricardo (2012). “Evocaciones a Gombrowicz y Fogwill en el arranque del FILBA”, *Clarín*. 14/9/12. goo.gl/gy2mHq
- Rabanal, Rodolfo (2008). “La seducción argentina”, en *Radar*, 8/6/08.
- Sabato, Ernesto (1983). “Prólogo”, en *Ferdydurke*, de Witold Gombrowicz. Buenos Aires:

⁷⁷ Completamos la cita: “Cada escritor, cada obra, inaugura una comunidad. De ese modo hay un irrecusable e irreprimible comunismo literario, al cual pertenece malquiera que escriba (o lea), o intente escribir (o leer) exponiéndose –no imponiéndose (y quien se impone sin exponerse en absoluto, ya no escribe, ya no lee, ya no piensa, ya no comunica)” (Sanguinetti, 1972: s/p). Para fundamentar este concepto, Nancy revisa la noción de comunidad en Marx así como los atributos de las primitivas comunidades cristianas: “La comunidad significa aquí la particularidad socialmente expuesta, y se opone a la generalidad socialmente implosionada propia del capitalismo. Si hubo un acontecimiento del pensamiento marxista, y si no lo hemos finiquitado, éste tiene lugar en la apertura de este pensamiento” (Nancy, 2000: 89).

Sudamericana.

Sanguinetti, Eduardo (1972). *Por una vanguardia revolucionaria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

GOMBROWICZ ENCUENTRA A MASTRONARDI

Claudia Rosa y Kacper Nowacki

Toda amistad entre escritores es sospechosa. Mientras que hablar de escuelas, generaciones, grupos o movimientos resulta un lugar común en la crítica literaria casi necesario para comprender la obra de un autor, hablar de amistades siempre corre el peligro en una *interzone*, en donde se pone en riesgo el carácter de originalidad y con él el de genialidad. Nuestro trabajo intenta describir con textos de escasa circulación de ambos autores las relaciones textuales que remiten en un sistema de intercitas para tratar de ir desplegándolas.

Las relaciones entre escritores no se muestran como un tabú, pero hay algo de lo innombrable, de un límite que pone la crítica y que atraviesa las charlas, los límites de la amistad literaria. El desdeño de la actitud del dúo (Lafon y Peeters, 2008) se incrementa si esa amistad se torna en posible escritura en colaboración.

Mastronardi-Gombrowicz es a primera vista algo así como la marca de una amistad de esos raros escritores nuevos. Los dos nombres se asocian sin que se sepa exactamente de qué índole fue su amistad. Lo cierto es que el éxito de Gombrowicz tanto en Europa como en América hizo que la obra mastronardiana, una obra personal no desdeñable, sufriera de un relativo escamoteo. Hay un desigual tratamiento en ambas obras que invierte de alguna manera el sentido de la situación inicial de la amistad.

Gombrowicz vino a Buenos Aires en el transatlántico *Chrobry* el 20 de agosto de 1939 y se quedó hasta el 8 de abril de 1963. Son casi 24 años, precisamente 23 años, 7 meses y 19 días. Sin exagerar se puede decir que Gombrowicz conoció a casi todos los escritores argentinos importantes de su época desde los primeros meses de su estadía en Buenos Aires. Este dato, no por conocido deja de ser relevante, sobre todo cuando se intenta pensar una relación “mítica” como la amistad de dos escritores y dos personalidades tan diferentes como la de Mastronardi y la de Gombrowicz. Ambos se conocieron a muy pocos meses de haber llegado el polaco a Buenos Aires. Ambos dejaron huellas de este encuentro en respectivas obras ensayísticas.

Recuerda Mastronardi:

Hacia 1940 conocí al polaco Witold Gombrowicz, joven lúcido y duro que había llegado al país dos meses antes de ser invadida su patria por las tropas alemanas. Conservo la imagen de un hombre rubio, sanguíneo, de facciones regulares y de frente anchurrosa. Escritor de cuentos y novelas, cultivaba cierto realismo profundo que nada tenía que ver con la descripción de la vida inmediata. Su realismo era el del hombre que pisa un

terreno firme y que hace de la sensatez su punto de partida. Para relatar situaciones y conflictos, acudía a los símbolos, pero éstos eran siempre concretos y visibles: puños que golpean alegóricamente, cabezas que se acercan, muchedumbres que caminan en silencio, solemnes barbas que son como las cifras del patriciado polaco, manos que se apartan al cesar un gran peligro colectivo, y siempre así. Como decía tener la fuente en sí mismo, Gombrowicz leía poco, pero justo es agregar que se interesaba en muchas cosas. Daba expresión a los problemas que sentía suyos sin cuidarse mucho de los efectos; no se avino, pues, a concesiones ni halagos. (Mastronardi, 2010: 207-208)

Del mismo modo que las *Memorias de un provinciano* se rastrean los catorce *Cuadernos de Mastronardi*, que van desde 1930 hasta 1976. Pero quizás la novedad radica en que, revisada la obra completa del escritor polaco, se encuentran citas inéditas en su libro *Kronos* publicado en mayo del 2013 en Cracovia.

Kronos es un diario íntimo que Gombrowicz empezó a escribir en los años 1950 (lo más probable, en 1953), es decir, en el mismo tiempo que decidió redactar su *Diario*. Los apuntes en forma muy lacónica (hoy diríamos que se parecen a unos tweets de una línea) cuentan la vida cotidiana de Gombrowicz dividida por meses y cuatro temas principales: literatura, dinero, salud y vida sexual. Se anotan muchos lugares, viviendas, bares, destinaciones de viajes y muchas personas con quienes Gombrowicz pasaba su tiempo (amigos, parientes). Gombrowicz atribuía apodos a mucha gente y a veces comentaba los hechos (Gombrowicz leía diarios y revistas y seguía los acontecimientos de la Segunda Guerra y la Revolución Libertadora de 1955 en Buenos Aires). Cada año lleva una síntesis breve y un comentario. Las notas abarcan un período que va desde 1922 hasta los últimos meses antes de su muerte (la última nota es de abril de 1969). Hay que subrayar la increíble memoria de Gombrowicz, que consiguió acordarse los hechos con la distancia de más de treinta años. Los apuntes tienen muchos huecos y puntos interrogativos pero de todas formas presentan mucha información. A partir de 1953, *Kronos* se vuelve una especie de diario íntimo completado casi todos los días; aparecen días exactos (lunes, martes), horas de partida de tren o de bus, el curso del dólar. Gombrowicz solía escribir dos, tres páginas A4 por año. El texto no fue destinado a la publicación y no es un texto literario. La publicación está dividida en tres partes: Polonia 1922-1939, Argentina 1939-1963 y Europa 1963-1969. La característica de *Kronos* es su tono bastante neutral. Sin embargo, en la parte argentina hay que destacar muchos puntos donde Gombrowicz deja sus opiniones y escribe a menudo palabras en español. Entre líneas se entiende su entusiasmo cuando describe su vida en Argentina. Gombrowicz al final de *Kronos* propone algunas divisiones de su vida que conciernen a sus publicaciones: el periodo polaco 1933-1939, el periodo de silencio 1939-1945, el

periodo argentino 1945-1950, el periodo de emigración 1950-1955, el periodo polaco 1956-1958, el periodo internacional 1958-1963. Es en el periodo de silencio que Gombrowicz encuentra a Mastronardi.

Al contrario de lo que dice en el *Diario* (W. Gombrowicz, 2001), Mastronardi no fue ni su primer amigo ni el primer escritor argentino que conoció. El nombre de Carlos Mastronardi aparece en *Kronos* diecisiete veces. La primera vez en enero de 1941, está puesto en la lista de sus conocidos: “Ruszkiewicz – Odyniec – konsul – Frydman – *Mastronardi* – Cecylia – Pla – Lucas – Carpatti – Pi – La Fleur – Cid – Jasinsk – Galignano Segura – Nowinska – Chinchina”. Este dato de 1941 es incierto, Gombrowicz escribía los apuntes con una distancia de trece años. Muchas veces mezcló las fechas de publicaciones. Es también probable que se encontraron con Mastronardi al final del año 1940 o al inicio del año 1941 (de todas formas, seguramente antes del año 1943, del segundo golpe de Estado). Según lo recuerda Sigfrido Radaelli (R. Gombrowicz, 2008: 48), Gombrowicz y Mastronardi se conocieron en la conferencia que el polaco dio en el Teatro del Pueblo en 1940.

En el mismo año 1941 aparecen cuatro artículos de Gombrowicz en la revista *Aquí Está* sobre la aristocracia francesa y polaca (“Las encantadoras sobrinas de Mazarino”, “Cuando un conde de Guisa regaló un genio”, “Polacos en la Argentina”, y “La enamorada más vieja del mundo”, todos textos firmados por Alejandro Ianka). El 10 de enero de 1941, aparece el cuento de Gombrowicz, con el seudónimo “Alejandro Ianka”, “Un romance en Venecia”, en la Revista *El Hogar*. La segunda vez, en julio de 1941, Gombrowicz escribe “La amistad con Mastronardi”. No es una anotación muy frecuente en *Kronos*, donde muy pocas veces Gombrowicz ponía la palabra “amistad” al lado de las personas que conocía, aunque fueran sus amigos. En los meses que siguen, agosto y septiembre, no escribe nada más que “la erótica está aumentando” y “esperma bar” (escrito en español). El resumen de este año en el cual conoció a Mastronardi es uno de los más misteriosos:

Primera mitad del año – enfermedad, inhibición, inseguridad y ansiedad.
Gradualmente me entero... de que no estoy tan mal...
Soy pobre y sigo buscando cualquier trabajo. Elaboro unos articulitos. Tengo menos miedo.
Nace Mastronardi.
En la segunda mitad del año la actividad aumenta y voy al parque Retiro que me encanta, al centro también. Por la noche, desde mi cuarto escucho las campanas de un reloj. Me llevo bien con Don Alfredo.
En este momento, creo, me estaba animando para organizar una revista privada con Pla. Me cansa estar en la sala de espera de los diarios y las revistas.
Hasta el final del año. (W. Gombrowicz, 2013: 90)

Gombrowicz usaba el verbo “nacer” para hablar de sus libros y de las nuevas amistades. Era su uso particular. El verbo “nacer” no se suele usar en estas ocasiones en polaco. En abril de 1942 Gombrowicz escribe: “Con Mastronardi, amistad – bar en Corrientes, Calvetti”. Jorge Calvetti era un admirador de Mastronardi, poeta, que luego formaría parte del grupo de traductores de *Ferdydurke*. En julio de 1942 podemos leer: “Mastronardi me presenta a Lucanti quien me pide el libro (?). No sabemos quién fue Lucanti y cuál fue el libro que le pidió. En octubre de 1942, “Mastronardi me presenta los Bioy Casares”. Fue la ocasión en que Gombrowicz encontró a los Bioy Casares, a Borges y a Silvina Ocampo en la misma cena. Resumiendo: en este año, Gombrowicz no se acuerda de casi nada. “Este año es muy turbio... No me lo acuerdo bien. Lo más importante fue jugar al ajedrez y Mastronardi”.

Seguramente en esos años, Carlos Mastronardi fue un amigo muy importante para Gombrowicz, ya que trataba de introducirlo en círculos literarios o por lo menos presentarlo personalmente. Su alta posición en la pirámide de importancia según Gombrowicz (al lado del ajedrez) hace hincapié en la fuerza de la relación. Sin embargo, Mastronardi no forma parte de uno de los episodios más comentados por los estudiosos de Gombrowicz, la famosa traducción de *Ferdydurke* al castellano del año 1946. Este mismo año, en enero, Gombrowicz escribe en *Kronos*: “Para la Nochevieja rompo definitivamente con Mastronardi (avenida de Mayo)”.

Sobre este primer periodo de su amistad podemos encontrar también otros testimonios. En todo el *Diario argentino* Mastronardi se menciona una vez, en la parte de sus recuerdos argentinos escritos en 1954. Hay que subrayar que *Diario* era entonces nada más que una colaboración mensual con la revista de inmigración polaca en París, *Kultura*. Gombrowicz escribía para crear su imagen en los ojos del público polaco. No fue un diario sino una obra literaria donde muchos hechos fueron inventados, muchas situaciones coloradas. No hay que tomar el contenido de *Diario* como algo factual. Sin embargo, como sucedió en *Kronos*, Gombrowicz en su *Diario* vuelve a la figura de Mastronardi. Llama su relación con él su primera amistad intelectual en Argentina. Gombrowicz ubica este encuentro en 1942.

La relación, como casi todas las amistades intelectuales, está descrita más o menos a favor del escritor polaco. Según Gombrowicz, Mastronardi le recordaba mucho a un poeta polaco de origen judío, Jan Lechon. Describe su aspecto físico, su sarcasmo y su carácter hermético. Gombrowicz cuenta que se sentía superior en esta amistad porque no desvelaba sus secretos a Mastronardi. Lo que según Gombrowicz les unía era el sentido de inmadurez que compartían y que usaban a menudo para burlarse uno del

otro. Gombrowicz en su relación no olvida destacar el papel importante que Mastronardi desempeñaba en el grupo *Sur*.

En el libro *Tango Gombrowicz*, editado por Rajmund Kalicki, podemos leer el testimonio de Paulino Frydman, jefe de club de ajedrez en el Café Rex, amigo de Mastronardi y de Gombrowicz desde los años 40 hasta la partida de Gombrowicz y la muerte de Mastronardi. Frydman cuenta en sus recuerdos que Mastronardi fue el único de los escritores argentinos que tuvo el placer de conocer. Su relación cordial (no la llama amistad) se mantuvo a pesar del quiebre de la relación entre Mastronardi y Gombrowicz. Según cuenta Frydman, Mastronardi y Gombrowicz se parecían mucho. Ambos se dedicaron totalmente a la literatura. Ambos vinieron a Buenos Aires desde otras tierras y encantados por la ciudad se quedaron varios años. Les gustaba deambular de noche por las calles de la capital porteña. Mastronardi, aunque no jugaba al ajedrez, iba de vez en cuando al Café Rex en avenida Corrientes y los tres se iban luego a un café para charlar. Según Frydman, Mastronardi no era sarcástico como lo describía Gombrowicz en su *Diario*, era más bien irónico y burlón. Le gustaba contar historietas graciosas sobre la gente desconocida. Tenía la manía de introducir palabras o expresiones francesas en sus discursos. Además tenía un tic, mientras hablaba, carraspeaba y escupía cada dos por tres. Como lo recuerda Frydman, Mastronardi en esos encuentros a menudo cambiaba de aire y de repente se escandalizaba por los problemas de la época. Frydman no sabe cuál fue el motivo verdadero del quiebre de la amistad entre Gombrowicz y Mastronardi. En su opinión no era un tipo de persona que ofendiera a los demás, pero era muy vulnerable y él se ofendía muy fácilmente. Según Frydman no hay que buscar algo muy extraño en este fin de amistad porque suele pasar a menudo entre los escritores que viven en el mismo ambiente (Kalicki, 1984: 159-162). Del mismo modo, la amistad entre Mastronardi y Gombrowicz fue recordada por Roger Pla, escritor y también amigo de Gombrowicz de su primer periodo argentino.

Cuando (Gombrowicz) usaba por ejemplo la palabra “amigo” para asignársela a alguien, cosa que no hacía al azar sino muy especialmente: “Fulano, un muy mi amigo”... El “muy mi amigo” no se lo oí muchas veces. Dos, quizá tres. Recuerdo que a uno a quien la aplicaba invariablemente era a Mastronardi. A veces la aplicaba directamente: “Le dije que usted, que era un muy mi amigo...” No hay duda que en cuanto al significado, la palabra era en él más bien conceptual que afectiva. Pero no era fácil separar en él lo conceptual de lo afectivo. (Pla, 1972: 4-5)

Hay que destacar que, recién llegado, Gombrowicz hablaba sobre todo en francés y este era también un factor que facilitaba la comunicación entre ambos, como así también el trabajo textual común. Sin embargo, cabe decir que a pesar de los testimonios de aquel

periodo, por su origen social y su trayectoria intelectual, los dos hombres eran relativamente diferentes. Mientras que Mastronardi había nacido en una familia de clase media de origen inmigrante del interior del país en 1901, el polaco, nacido en 1904, había pertenecido a una familia de terratenientes y había desarrollado una intensa actividad literaria en la cosmopolita Varsovia, antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Se podría decir que la relación entre los dos jóvenes comienza más bien por una suerte de coincidencia nocturna y una coincidencia en la pobreza en que los dejaba el ambiente periodístico, en la sordidez de los hoteles en los que se alojaban, y en la misteriosa vida nocturna que ambos llevaban, y en una fuerza común: ambos iban a denostar los circuitos literarios. Mastronardi quedó impresionado por el brío intelectual de Gombrowicz como por el conocimiento concreto de la vida, de las pasiones, y se podría decir que es el primer vitalista que respeta. Vitalismo del que él carece absolutamente.

En los primeros meses que Gombrowicz estuvo en Buenos Aires, vivió en el microcentro, y luego se fue a una pieza en la calle Bacacay, en Caballito, y de paseo a la plaza de Primera Junta, a la plaza Flores, mientras entablaba amistad con el por aquel entonces poderoso Manuel Gálvez; lugares que solía frecuentar el mismo Mastronardi.

El 10 de enero de 1941 publica en la revista *El Hogar* un artículo titulado “Un romance en Venecia”, bajo el pseudónimo “Alejandro Ianka”.



Este cuento trata de un hombre de treinta años que vivía en una vulgar pieza de hotel y que había conocido a una mujer veneciana que lo lleva a esa ciudad, y para su sorpresa y suplicio la ciudad lo llenó de indiferencia y frialdad. Es más, la ciudad paso a paso lo decepcionaba. Y esta decepción ocurría porque no era una Venecia sufrida, era la Venecia que amaba su mujer veneciana. Ante el desencanto de su mujer, ante su frialdad, ella decide dejarlo en la habitación del hotel, y él se queda a sufrir Venecia, solo, ahora sí comprendiendo la ciudad.

Esta pequeña anécdota es típicamente mastronardiana, y ha sido sin duda alguna uno de los broches que han atado esa amistad. Esa ironía de que la vida cuando parece dar te quita, y solo te da a través de la experiencia dolorosa, sin la indiferencia como camino no hay posibilidad de conocimiento. Esta disimetría entre pasión y conocimiento es uno de los aportes de esta amistad que reaparecerá en los trabajos de ambos autores en las formas más diversas. No podemos saber si estamos hablando de una escritura en colaboración, pero sí que los vínculos de amistad ya pueden ser recorridos en los 40. Este relato en donde los une una ciudad oscura, pobre y dolorosa de caminatas nocturnas es el comienzo de una larga serie de conversaciones y no es poco probable que Mastronardi haya corregido el español de alguno de estos textos. Al final de este relato hay una oración cuya sintaxis es propia de Mastronardi:

... cuando yo paseo por sus calles, solitario y lleno de angustia, la ciudad se graba cada vez más en mi recuerdo, penetra hondamente en mí, hasta el extremo de que ya existen en las galerías y en las iglesias, en las callejas y en las plazas, muchos sitios que me son familiares, que no tienen para mí ningún secreto, nada más que por haber sufrido tanto en ellos. (Ianka, 1941: 68)

Sin embargo reconocemos también la ironía típica de los textos de Gombrowicz, la narración en la primera persona (“yo era pintor”), el uso frecuente de los puntos suspensivos y algunos elementos biográficos (Gombrowicz visitó Venecia en marzo de 1938).

La relación del polaco con el entrerriano se da en ese verano del 40 cuando Mastronardi había llegado pobre tras la muerte de su padre y un largo exilio en Entre Ríos junto a su amigo Juan L. Ortiz, con quien había comprendido las ideas del Partido Comunista y había empezado a entablar amistad con los anarquistas de Gualeguay. Es el momento en que Mastronardi comenzará una relación apasionada con una trotskista brasileña. Los dos hombres comenzaron así a forjarse concepciones comunes, y a tener acercamientos intelectuales bajo la misma intemperie compartida, ya que Mastronardi había

comenzado a alejarse del grupo Martín Fierro y a realizar un corte “epistemológico” respecto de su propia tradición literaria. Ambos sabían que estaban fuera del juego del circuito literario autorizado. Ninguno de los dos subestimaba el poder del campo literario, pero simplemente ninguno de los dos estaba dispuesto a pagar con la libertad la entrada a ese sistema. En ese sentido comparten la aristocracia de la escritura del joven desarraigado que rompe con el viejo orden del mundo.

Hacia 1946,⁷⁸ Witold Gombrowicz publica su “catecismo”, escrito a la manera de preguntas y respuestas, que es casi un manifiesto titulado “Contra los poetas”. El texto fue corregido y leído como conferencia el 28 de agosto de 1947 en el Centro Cultural Fray Mocho de Buenos Aires. Luego se volvió a publicar en la revista literaria *El Ciclón* en 1955.

Este texto nos interesa especialmente porque es una de las tantas discusiones que unieron y separaron esta amistad, y que dividieron aguas en el campo literario argentino durante décadas: la distancia entre el formalismo y el vitalismo. Una lectura de esta conferencia sin el contexto de *Kronos* ni de *Memorias de un provinciano* podría llevarnos al equívoco de entenderla casi como un gesto de irritación, o como una sátira a Mastronardi. Sin embargo es un texto por excelencia para entender la complicidad de esta discusión. Veamos algunas citas:

... leía cualquier poema alterando intencionalmente su orden de tal suerte que se convertía en un absurdo y ninguno de mis oyentes (finos y cultos, por cierto, y fervientes admiradores de aquel poeta) advertía la treta. (W. Gombrowicz, 2009: 13)

Esta era una típica broma mastronardiana. Algo que sin duda Mastronardi hacía siempre con los “literatos”, como gustaba llamarlos. El nivel de español de Gombrowicz hacia 1947 no le alcanzaba como para saber tanta poesía en español, alterar versos y que los poetas no se dieran cuenta. Pero Mastronardi era un erudito, y lo hacía desde antes de Martín Fierro. Este guiño a su amigo queda más claro en su conferencia cuando cita a Valéry, el poeta emblemático para Mastronardi: “Cuando alguien declara que le encanta la poesía de Valéry es mejor no acosarlo demasiado con indiscretas investigaciones” (13). Lo mismo cuando critica el sistema de citas de los poetas: “Tienen sus jerarquías, hablan de Capablanca como los poetas hablan de Mallarmé y, mutuamente, se rinden todos los honores” (13). Es conocida la admiración de Mastronardi por Mallarmé, que lo llevó a tener un cuaderno de traducciones durante toda su vida, cuaderno aún no

⁷⁸ La fecha deducida según la carta abierta escrita por la poetisa chilena Winétt de Rokha en respuesta a su ensayo y publicada en su obra completa en 1951.

hallado y que posiblemente se encuentre en el archivo secreto de Mastronardi que tiene la Academia Argentina de Letras. La broma llega a su clímax cuando la sátira toca a Jorge Luis Borges, cuya amistad con Mastronardi comenzaba a declinar por esos años: “La ceguera voluntaria se nota también en ese simplismo tremendo en que caen hombres, por otra parte muy inteligentes, cuando se trata de su suerte” (21).

En 1947 Borges iba en un camino sostenido hacia la ceguera, y esta última frase, “por otra parte muy inteligentes cuando se trata de su suerte”, parecería salida de los dos libros que escribió Mastronardi sobre Borges, el *Borges y el B.*, por la ironía y la sutileza de los usos de las subordinadas.

La complicidad de Gombrowicz y Mastronardi se funda en al menos tres ejes, sin poder establecer cuál sería el prioritario: uno sería una amistad en la ironía, en las discusiones artificiales, armadas, en las bromas montadas escenográficamente, es decir, en un tipo de sensibilidad para desacralizar toda la solemnidad del campo literario que tanto asqueaba a ambos. Esta misma ironía tiene que ver con que ambos son extranjeros a su manera: Gombrowicz no solo explota su extranjería sino que desarrolla una voluntad manifiesta de ser outsider; Mastronardi, el fotofóbico, el hombre de las malas bromas, resistió toda manera de socialización literaria, e hizo de su relato provinciano una relación de extranjería porteña. Tercero, pero no final, una relajada posición respecto de la sexualidad. Muchos escritores, en ocasión de la edición de la *Obra Completa* de Carlos Mastronardi, nos han preguntado si Mastronardi era homosexual. El mismo Borges, muerto Mastronardi, se sorprendía y quería detalles respecto de la relación que durante años Mastronardi tuvo con una bella trotskista brasileña, como una hazaña poco común de ese discreto, silencioso, taciturno y sigiloso entrerriano. Lo cierto es que Mastronardi fue un hombre que durante su mayor periodo de vida juvenil fue bípedo; sin embargo se movía tranquilamente en círculos de amigos homosexuales, y se nos hace difícil pensar que cierta misoginia no fuese una de las fuentes de la amistad. Mastronardi debe haber visto en la bisexualidad de Gombrowicz un nuevo escenario de autonomía, de desobediencia y de libre albedrío del que todo escritor debe hacer gala para forjarse como tal. Y aquí llegamos a lo que creemos que es uno de los ejes de las largas conversaciones que mantuvieron, que tienen una tópica relacionada: cómo se da el principio creador, y cómo construirse como escritores en un campo literario que estaba dominado fuertemente por la figura de Jorge Luis Borges en tanto autor y Victoria Ocampo en tanto poder intelectual.

En el año 1955 Gombrowicz empieza a vivir solamente de su pluma. Mastronardi vuelve

a aparecer en *Kronos* al final de este año: “Las noches con Mastronardi en ‘El Hogar’”.⁷⁹ En aquel tiempo, Gombrowicz ya no trabajaba en el Banco Polaco, desde el 10 de mayo, pero seguía escribiendo su *Diario* y *Kronos* y empezaba el primer esbozo de *Pornografía*. Cuatro meses más tarde, en marzo de 1956, Gombrowicz escribe: “Con Mastronardi – la colaboración en ‘El Hogar’”. De hecho, Mastronardi era entonces responsable de la sección de crítica de libros. El 6 de marzo se publicó una reseña del libro de Simone Weil *La gravedad y la gracia* firmada por Gombrowicz. Es muy probable que Mastronardi fuese el corrector de este texto. El mes siguiente Gombrowicz recibe una carta de Mastronardi y van juntos a una recepción en la familia polaca Orel (Rudolf y Elzbieta Orel). En julio, Gombrowicz, Mastronardi, Piñera y Tomeu van a una cena juntos. Piñera publicaba en la revista *El Hogar* a petición de Mastronardi. Mastronardi publicaba sus textos en la revista de Piñera, *El Ciclón*. En octubre de 1956, después de la muerte de Vicente Barbieri (en los años 1955-1956 era el jefe de redacción en *El Hogar*), disminuyen las posibilidades de colaboración en la revista, según le cuenta Mastronardi. Queremos detenernos en este texto de Gombrowicz que se llama “*La gravedad y la gracia*”, y es un comentario bibliográfico sobre el libro homónimo de Simone Weil para la revista *El Hogar* (W. Gombrowicz, 1956). Es un texto del cual se podría decir “escrito a cuatro manos”, no porque tengamos prueba de ello, sino porque la escritura no podría atribuirse a ninguno de los dos. En este texto hablan del cambio producido en la literatura europea y norteamericana de los últimos años. El tema es justamente que “a los escritores de nuestra edad”, más que el hecho estético concreto, les interesa la formación de su personalidad. El texto tiene todos los tics de los comentarios bibliográficos de Mastronardi: párrafos en barroco, giros anacrónicos “conforme lo evidencia el vasto acervo”, giros del tipo “se ha dicho con acierto”, “un cambio sutil”, y el clásico uso de la forma negativa para afirmar: “No debe extrañarnos, pues, que la literatura europea actual abunde menos en obras estéticamente logradas que en personalidades interesantes, sugestivas, portadoras de mundos intransferibles y únicos: Kafka, Sartre, Weil”. Este giro negativo para criticar como si fuera una forma de adulación es un ejemplo clásico de una de las mejores prosas ensayísticas argentinas, la de Carlos Mastronardi. Los tres autores citados son tres autores de los cuales Mastronardi fue un ácido lector, y para usar un giro propio, bajo cuyos atractivos nunca se dejó atrapar. Como si esto fuera poco, remata en este artículo la cita de Pascal y la sátira a los aforismos. Ahora bien: hay un párrafo que es típicamente gombrowiczano, y que jamás lo escribiría Mastronardi:

⁷⁹ Subrayados en el original.

... su caso, (refiriéndose a Weil) en verdad, no es común: una judía que nunca se convirtió al catolicismo y que, sin embargo, se entregó a Cristo con el puro fervor de una monja. Constituye el arquetipo de la mujer débil, enfermiza y fina, perteneciente a la clase privilegiada y que, no obstante, anhela identificarse con la pobreza, aceptarla y padecerla. (W. Gombrowicz, 1956)

Párrafo gombrowicziano por varios motivos: el primero es porque Mastronardi jamás cometió un solo error sintáctico como en este caso, pero lo más evidente es el uso explícito del lenguaje: términos como judía, catolicismo, monja, mujer débil, esa direccionalidad de la lengua para marcar una experiencia de vida es obra definitiva del polaco. El artículo es una gran sátira a los intelectuales acomodaticios como Weil, propios del mercado, y políticamente correctos.

Según cuenta Juan Carlos Gómez, que estaba presente en el encuentro, se trataba de algunas alusiones al pasado homosexual que Mastronardi hacía a Gombrowicz y que le molestaban mucho. Esta anécdota no puede ser comprobada de ninguna manera. Es interesante que Gombrowicz poloniza la palabra castellana “liquidación, liquidar con alguien” para hacer hincapié en el quiebre de la amistad. “Likwidacja” no se puede usar en polaco en este sentido, pero Gombrowicz usó este sustantivo y verbo en su forma polonizada muchas veces en *Kronos*. El fin de amistad entre hombres no significó el quiebre de respeto. Carlos Mastronardi participó en la edición de *Cahier de l'Herne* de 1971 y preparó una nota elogiosa a su amigo polaco. Esta amistad se notó también en el folleto *Tres poetas a Polonia*, publicado en 1941, en Buenos Aires, para el cual colaboró con Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada. De las actividades contra el racismo y el antisemitismo nació la idea de publicar un trabajo para reivindicar el sufrimiento del pueblo polaco. En aquel período, los tres (Borges, Martínez Estrada y Mastronardi) ya conocían a Gombrowicz. Quizás será mejor recordar esta amistad con una hermosa cuarteta de Mastronardi, titulada “Noches polacas”:

La tierra, ya inhumana, resplandece en silencio.
Persiste en la blancura temida y absoluta
esta nieve sin huellas, sobre un mundo abolido,
recupera las noches de ayer: hijas del mármol.

Bibliografía

Gombrowicz, Rita (2008). *Gombrowicz en Argentina 1939-1963*. Buenos Aires: El Cuenco

de Plata.

- Gombrowicz, Witold (1955). "Contra los poetas", en *El Ciclón*, 1/9/55. Págs. 9-16.
- (1956). "La gravedad y la gracia por Simone Weil", en *El Hogar*, 9/3/56. Pág. 59.
- (2001). *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2009). *Contra los poetas*. Madrid: Sequitur.
- (2013). *Kronos*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie.
- Ianka, Alejandro (1941). "Un romance en Venecia", en *El Hogar*, 10/1/41. Págs. 63, 68.
- Kalicki, Rajmund (ed.) (1984). *Tango Gombrowicz*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie.
- Lafon, Michel y Peeters, Benoît (2008). *Escribir en colaboración. Historias de dúos de escritores*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Mastronardi, Carlos (2010). *Memorias de un provinciano, Obra Completa, tomo I*. Santa Fe: Universidad Nacional de Litoral.
- Pla, Roger (1972). "Un muy mi amigo", en *Clarín*, 7/12/72. Págs. 4-5.

LA SÁTIRA COMO ANTÍDOTO: HUELLAS GOMBROWICZIANAS EN LAS ISLAS, DE CARLOS GAMERRO

Laura Destefanis

No nos convertimos en lo que somos, sino mediante la negación íntima y radical de lo que han hecho con nosotros.

Jean-Paul Sartre

Siempre que me encuentro con algo místico, sea la virtud o la familia, la fe o la patria, tengo que cometer alguna indecencia.

Witold Gombrowicz

De la multiplicidad de aristas que presenta la literatura de Gombrowicz, en el *continuum* que constituyen sus cuentos, novelas, piezas de teatro, diarios, entrevistas, artículos y ensayos, dos rasgos característicos son sobresalientes: el uso de recursos humorísticos que exigen una competencia acusada de parte del lector, como la ironía y la sátira, y la desarticulación de las formas, ya estén encarnadas en la fe, la patria, los modos de organización social o la militancia política. Ambos rasgos, por otra parte, confluyen: la sátira y la ironía son recursos poderosos para horadar convenciones profundamente instaladas en la construcción identitaria tanto individual como social. En este trabajo leeré a Gamerro siguiendo las huellas de Gombrowicz, para lo que tomaré como ejemplo las figuras del profesor Pimko (*Ferdydurke*) y el profesor Citatorio (*Las Islas*). Observaré cuáles son los efectos críticos de la sátira cuando la piedra a horadar es el discurso nacionalista y los mitos e ideologías a él asociados.

Podríamos decir que Gombrowicz dedica buena parte de su escritura a dar batalla, desde el humor sarcástico, a toda forma de lo cultural que se jacta de instituida. Un movimiento permanente en pos de la incomodidad y la no-instalación permiten pensar que ese cuarto de siglo en Argentina no es producto de la imposibilidad del regreso sino de una búsqueda filosófica, literaria y vital: de ahí que a Gombrowicz lo defina, acaso, una pre-posición, nunca una posición: “entre”.

... a principios de siglo éramos una familia desarraigada, cuya situación social no estaba del todo clara, entre Lituania y la Polonia del Congreso, entre el campo y la industria, entre lo que se conoce como “buena sociedad”

y otra más mediocre. Son solo los primeros de esos “entre” que en adelante se multiplicarán hasta el punto de convertirse casi en mi residencia, en mi verdadera patria. (Gombrowicz, 1991: 28)

La novela *Las Islas* (1998), de Carlos Gamerro, puede ser pensada como una *summa* fin de siglo que recoge con genialidad no solo las problemáticas que atraviesan los dos siglos de historia argentina sino muchas de las marcas literarias más significativas que han narrado este espacio, entre ellas la de Gombrowicz, por su fuerte apuesta a formas del humor que posibilitan roer el hueso de un discurso de ardua construcción en Argentina: el de la identidad nacional. No es casual que en Polonia, que a pesar de las enormes diferencias comparte con Argentina el carácter de nación periférica, Gombrowicz haya dado la misma batalla contra un complejo de inferioridad cultural que crispa y lleva al grotesco el carácter nacionalista de ciertas instituciones y/o personajes históricos. Esta problemática, que es trabajada tanto por Gombrowicz como por Gamerro en distintos textos y con diversos matices, puede verse con claridad en el recorte de dos personajes de ficción que encarnan de manera aguda, mediante la sátira, el cruce entre nacionalismo e ironía: los profesores Pimko (*Ferdydurke*) y Cinatorio (*Las Islas*).

Con respecto al momento de escritura de *Ferdydurke* (1937), dice su autor:

Al borde de la desesperación, hacia mi vigésimo año de vida decidí escribir una novela que fuera “mala” deliberadamente, escribirla con lo que había en mí de perverso, de vergonzoso, de inconfesable. Quién sabe si no fue precisamente eso lo más audaz que he escrito nunca... y lo más valioso (...) Me hallaba siempre “entre”, no estaba adscrito a nada. (Gombrowicz, 1991: 35-36)

Esta circunstancia de desacomodación, que liga directamente –según las palabras del propio autor en la cita anterior– su experiencia vital con la escritura, se materializa en Kowalski, el narrador, que se encuentra en estado de permanente umbral, esto es, en pleno pasaje: de la noche al día, del sueño a la vigilia, de la juventud hacia la adultez. En las primeras páginas de *Ferdydurke* (“El rapto”, en Gombrowicz, 2001: 29-43) cuenta cómo un martes, a poco de cruzar el Rubicón de sus treinta años –*nel mezzo del cammin di nostra vita...* cuya selva, dice, era verde, además de oscura–, despertó a esa hora indefinida entre la noche y el alba. La señalada inmadurez frente a las demandas del mundo le generan una sensación de inestabilidad, reforzada por el sueño del que recientemente despierta, en el que se ve adolescente: “Me vi tal como era cuando tenía quince o dieciséis años”, en “esta mi fase pasajera e intermedia” (30). Su cuerpo, que se debate burlonamente entre la impubertad y la adultez, lo atemoriza de manera atroz, en

transición permanente de la risa al pavor: “Porque en la realidad era yo tan indefinido y estaba tan deshecho como en el sueño” (30).

Esta confluencia de la risa y el pavor es la que encontraremos en *Las Islas*, de Carlos Gamarro (tempranamente señalado por Martín Kohan, 1999), cuyo protagonista, Felipe Félix, un *hacker* veterano de la guerra de Malvinas, también se encuentra al borde de la treintena, con un cuerpo desacomodado ya no por la resistencia a entrar en las formas impuestas por la sociedad sino por la brutalidad con que la historia pública atravesó su biografía y aun su biología: lleva consigo, como *souvenir* de la guerra, un pedazo de casco incrustado en la cabeza. Su “rapto” por parte del Estado, tanto más terrible que en el caso de Kowalski, se produjo diez años antes en su vida, en plena adolescencia, y el regreso no fue hacia la escuela sino hacia el cuartel. De este modo, la fatal prueba de maduración para Felipe Félix sería la guerra, a diferencia de Kowalski, que intenta probar su madurez ante el mundo mediante la escritura de una novela –engendrada, no obstante, “con la parte inferior”–; el impulso vital y el impulso creativo aparecen aquí equiparados, razón por la cual parece estarle (felizmente) negada la consecución de esa esperada “novela notoria y chatamente madura” (Gombrowicz, 2001: 31). Dispuesto a escribir, su ímpetu se ve interrumpido por la llegada del profesor Pimko:

¡Ah, crear la forma propia! ¡Expresarse! ¡Expresar tanto lo que está en mí claro y maduro, como lo que todavía está turbio, fermentado! ¡Que mi forma nazca de mí, que no me sea hecha por nadie! ¡La excitación me empuja hacia el papel! Saco el papel del cajón y he ahí que empieza la mañana, el sol inunda el cuarto, la sirvienta trae café con leche, *croissants*, y yo, entre las formas relucientes y cinceladas, empiezo a escribir las primeras páginas de una obra, de mi propia obra, de una obra como yo, idéntica a mí, proveniente de mí; de una obra que me afirma soberanamente contra todo y contra todos, cuando de repente suena el timbre, la sirvienta abre la puerta y aparece en ella T. Pimko, doctor y profesor o, mejor dicho, maestro, un culto filólogo de Cracovia, pequeño, debilucho, calvo y con lentes, con pantalones rayados y chaqueta, uñas sobresalientes y amarillas, zapatos de gamuza amarillos.

¿Conocéis al profesor? ¿Al profesor? (37-38)

La entrada del profesor Pimko en la historia plantea un pliegue valiosísimo, que responde a una propuesta explícita de Gombrowicz: la escritura y la vida no tienen solución de continuidad (hecho que, desde el punto de vista del autor, distancia su propuesta de la de Borges –también él crítico con el nacionalismo y gran ironista, aunque con características propias y distintas–).⁸⁰ Por este motivo, podemos hablar de la obra de Gombrowicz como un *continuum*, en el que las formas y los géneros literarios

⁸⁰ Tomo la idea de pliegue tal como la propone Carlos Gamarro en *Ficciones barrocas* (2010).

también son inestables, a tono con toda su propuesta, y los estatutos de ficción son puestos en cuestión; tal es el caso del *Diario*, sobre el que en reiteradas ocasiones el autor sostiene que cuanto más sincero se presenta, más falaz acaba siendo, por lo que él no pretende “sinceridad” con el suyo.

Estoy, amigos, muy contento de poder repartir mi trabajo entre la novela y el diario. En la novela me entrego como siempre al arte, canto para mí y para las Musas, cuidando solo de que la cuerda esté lo más tensa posible y el canto vibre. Pero en los tiempos de hoy la tarea del escritor no termina ahí porque a la palabra se le exige que sea instrumento de nuestro devenir en el mundo, algo íntimamente ligado a la vida y a la otra gente. (Gombrowicz, 1987: 163)

La aparición de Pimko, entonces, bifurca el relato: la escritura a la que se disponía Kowalski, en un primer nivel de ficción, se ve interrumpida; a su vez, la llegada de este personaje puede ser leída como el comienzo de esa novela que estaba dispuesto a iniciar sobre el papel que acababa de tomar de un cajón: la inverosimilitud del proceder de Pimko permite ser leída como una invención de Kowalski. A partir de este punto de inflexión comenzaría, por tanto, otra historia. Kowalski será raptado por Pimko –o bien, por la escritura, siguiendo esta hipótesis de lectura– y comenzará el aleccionamiento –y su contraparte: el uso de la sátira como antídoto de la Forma.⁸¹ La carga irónica que Gombrowicz vuelca de la mano de este personaje, el profesor Pimko, presenta el camino hacia la madurez en clave de farsa. Las intervenciones del profesor irán diluyendo uno a uno los lugares comunes de la formación de la conciencia nacional en la Polonia de la época, proceso que se verá reforzado de aquí en más por Gombrowicz a lo largo de su obra, de manera muy explícita en *Trans-Atlántico* (1953) en lo que respecta a la cuestión nacional.

No lo niego: *Trans-Atlántico* es, entre otras cosas, también una sátira, y también un intenso ajuste de cuentas..., no con una Polonia en particular, entendámonos, sino con aquella Polonia creada por las condiciones de su existencia histórica y por su dislocación en el mundo (o sea con la Polonia débil). Convengo también que *Trans-Atlántico* es una nave corsaria que contrabandeaba una fuerte carga de dinamita, con la intención de hacer saltar por el aire los sentimientos nacionalistas hasta hace poco vigentes entre nosotros. Es más, eso oculta en su interior una explícita propuesta que tiene que ver con aquel sentimiento: “superar la polonidad”. Aflojar esa relación que nos vuelve esclavos de Polonia (...) aunque sigamos siendo polacos, busquemos ser algo más amplio y superior al polaco (...) Le sugeriría lo mismo a las personas pertenecientes a otras naciones, ya que el problema se

⁸¹ Utilizo la mayúscula tal y como lo hizo Gombrowicz, en ocasiones, para referirse a los modos del *statu quo* o de la cultura dominante.

refiere no tanto a la relación entre un polaco y Polonia, sino entre un individuo y la nación a la que pertenece. (Gombrowicz, 2003: 8-9)

La escena de escritura, planteada tempranamente en *Ferdydurke* remite así al conjunto de la obra del autor, fundida con su actitud vital: *épatant*, su escritura vehiculiza y a la vez reflexiona sobre un modo de vida que no cesa de desinstalarse, tomando para sí, y de manera anticipada, una metodología propia de las vanguardias que, sin embargo, no se fosiliza nunca. El movimiento, la incomodidad y el extrañamiento se hacen carne en la materialidad lingüística que plantea su obra mediante una multiplicidad de recursos (neologismos, *portmanteaux*, juegos de palabras, el propio recurso de la ironía), llevados al extremo, como si de una *mise en abyme* se tratara, por la traducción de *Ferdydurke*, cuya leyenda constituye otro hito de la traducción rioplatense, que entra en serie con la famosa presentación de Borges de la última página del *Ulysses* para el sexto número de la revista *Proa* (Buenos Aires, 1925). En la cuestión de la traducción se ven implicadas no solo las problemáticas meramente lingüísticas sino culturales, que afectan de manera directa al desentrañamiento de la fuerte crítica que propone Gombrowicz ironía mediante, esto es, al desciframiento que exige al lector, como decíamos, una alta competencia:

Si captar una ironía en la comunicación oral no resulta difícil, puesto que, aparte de la gestualidad y entonación llamativas de nuestro interlocutor, lo más normal es que estemos perfectamente al corriente de sus ideas y opiniones, en la literatura la decodificación es mucho más problemática: el lector debe poner mucho de su parte para hacerse cómplice de alguien al que no conoce, que tal vez sea de otra época y otra cultura muy diferentes a la suya, y que ha confiado toda su posible intención irónica a la sola literalidad de su escrito. (Ballart, 1994: 428)

Gamerro recoge el guante –sabiéndolo o no: no cabe aquí afirmar que se trate de una alusión explícita, como sí ocurre en el intertexto con otros autores– lanzado por Gombrowicz en el prólogo a *Trans-Atlántico*. En *Las Islas*, un grupo de veteranos de Malvinas asiste a los cursos que ofrece la Asociación Virreinal Argentina, donde imparte sus clases el profesor Citorio.

La Asociación Virreinal se fundó con el objetivo de restaurar las fronteras nacionales a los límites históricos del Virreinato del Río de la Plata (para lo cual propone, entre otras cosas, reconquistar Bolivia, Paraguay y Uruguay e invadir Chile y Brasil) pero decayó mucho en los últimos años, de bajo perfil épico, y para costear los gastos mínimos dan cursos de historia nacional, política nacional, folklore nacional, música nacional y cuanta disciplina pueda cargar con el adjetivo. Tienen un convenio con los ex combatientes mediante el cual les dan cursos gratis con certificado, y salvo yo todos los del grupo lo estaban tomando por tercera vez. (Gamerro, 1998: 50)

Antisemitismo, xenofobia y teorías conspirativas según las cuales israelíes y chilenos quisieron apropiarse de las Malvinas y la Patagonia para “fundar allí la Nueva Jerusalén” (55) le permiten a Citatorio afirmar, de paso, que en realidad Argentina ganó la guerra, ya que impidió este propósito. Como ocurre con Pimko, los alumnos se burlan abiertamente de la manía paranoica de este personaje, que asume todos los fantasmas agitados por el nacionalismo en Argentina en pos de una supuesta defensa de la integridad social. La metáfora biológica no deja de estar presente, ya no –como durante la última dictadura– señalando al marxismo como un cáncer a extirpar, sino en la satírica variante que ve en la cartografía demonios y figuraciones:

... si mirás el mapa de Chile realmente parece una serpiente. Mirá, la cola sería Tierra del Fuego. Pudo poner sus huevos en el Atlántico después de lo del Beagle. Y no me vas a negar que las Islas parecen dos huevos estrellados (...) La Argentina es una pija parada lista para procrear, y las Malvinas son sus pelotas. ¡Cuando las recuperemos volverá la fertilidad a nuestras tierras, y seremos una gran nación como soñaron nuestros próceres! (55-56)

Abordar la “cuestión Malvinas” es un asunto, quizás, de los más delicados en el cruce de la literatura con la historia reciente de Argentina. Salvo escasísimas excepciones, el lugar de confluencia en los distintos posicionamientos con respecto al conflicto en el Atlántico Sur, desde las más variadas posturas, coinciden en la consideración de que se trata de un “reclamo justo” de parte del Estado Argentino (Vitullo, 2012). En estos momentos ocupa, además, un lugar de relevancia en la agenda del gobierno nacional en lo relativo a cuestiones de política exterior. Por todo esto, las máscaras del humor funcionan como un modo de interponer distancia respecto de lo narrado para posibilitar una crítica corrosiva al suceso, ya desde la tempranísima propuesta de Fogwill (1983). Tanto para Pimko como para Citatorio, la sátira funciona como un antídoto ante ideas que, lejos de ser estrambóticas, siguen estando presentes en instituciones del Estado –y, desde ya, también en ámbitos privados–, como una herencia histórica de larguísima data, reforzada en cada uno de los golpes de Estado que han hilvanado la historia argentina de los últimos cien años. La ironía y el calco paródico permiten señalar el absurdo trágico de la muerte allí donde una referencia realista puede resultar insoportable. *Ferdydurke*, “novela de desaprendizaje”, es uno de los aportes centralísimos a la ruptura con el nacionalismo que, junto con Joyce y con Borges, se han hecho desde la periferia.

Bibliografía

- Ballart, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Borges, Jorge Luis (1925). "La última hoja del Ulises", en *Proa* N° 6. Págs. 8-9.
- Fogwill, Rodolfo (1983). *Los Pichy-cyegos. Visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gamerro, Carlos (1998). *Las Islas*. Buenos Aires: Simurg.
- (2010). *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Biyo Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gombrowicz, Witold (1987). *Peregrinaciones argentinas*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1988). *Diario 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1989). *Diario 2*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1991). *Testamento*. Barcelona: Anagrama.
- (2001). *Ferdydurke*. Barcelona: Seix Barral.
- (2003). *Trans-Atlántico*. Barcelona: Seix Barral.
- Kohan, Martín (1999). "El fin de una épica", en *Punto de vista* N° 6. Págs. 6-11.
- Vitullo, Julieta (2012). *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.

WITOLD GOMBROWICZ Y RODOLFO KUSCH. ANVERSO Y REVERSO DE UNA BÚSQUEDA CRÍTICA A LA RACIONALIDAD MODERNA

Martín Lavella

Witold Gombrowicz en su *Diario argentino* narra tres escenas que suceden en la ciudad de Santiago del Estero en 1958. Allí se encuentra una íntima búsqueda de la esencia de la belleza. Además, hace consideraciones sobre política, estética y moral. En la última de las escenas, hace referencia al concepto hegeliano de “quantité négligeable”. Dicha noción forma parte del cuestionamiento a la dialéctica hegeliana de los años 50-60. En la revista *Dimensión*, dirigida por Francisco René Santucho, Rodolfo Kusch publica el “Hedor de América”, que después se transformará en la introducción de *América profunda*, donde se cuestionan los alcances de la razón occidental a través de la oposición conceptual entre “hedor” y “pulcritud”. Mostraremos la complementariedad de ambas reflexiones, que configuran el anverso y el reverso de una crítica de la filosofía moderna.

En el capítulo IX de su *Diario*, Witold Gombrowicz relata su estadía en la ciudad de Santiago del Estero, en el invierno de 1958. En las páginas del diario narra un encuentro que mantuvo con Francisco René Santucho, en un bar de la ciudad capital santiagueña: “*Martes. Por la tarde rendez-vous con Santucho (uno de los hombres de letras y redactor de la revista Dimensión) en el café Ideal*” (Gombrowicz, 2006: 194). Transcribimos la descripción que realiza de la escena, con un marcado sensualismo:

Huele a Oriente. A cada momento unos pillos atrevidos me meten en las narices billetes de la lotería. Luego un anciano con setenta mil arrugas hace lo mismo; me mete los billetes en las narices como si fuera un niño. Una ancianita, extrañamente disecada al estilo indio, entra y me pone unos billetes bajo las narices. Un niño me toma el pie y quiere limpiar mis zapatos; otro, con una espléndida cabellera india, erizada, le ofrece a uno el periódico. Una maravilla-de-muchacha-odaliska-hurí, tierna, cálida, elástica, lleva del brazo a un ciego entre las mesitas y alguien lo golpea a uno suavemente por atrás: un mendigo con una cara triangular y menuda. Si en este café hubiera entrado una chiva, una mula, un perro, no me asombraría. (194)

Encontramos una enumeración, casi cinematográfica, de sensaciones que se imponen al lector. Si bien son mayormente visuales, el olfato abre la escena como un telón de fondo: “Huele a Oriente”. A continuación leemos la anécdota:

Estaba sentado con Santucho, que es fornido, con una cara terca y olivácea, apasionada, con una tensión hacia atrás, enraizada en el pasado. Me hablaba infatigablemente sobre las esencias indias de estas regiones. “¿Quiénes somos? No lo sabemos. No nos conocemos. No somos europeos. El pensamiento europeo, el espíritu europeo, es lo ajeno que nos invade tal como antaño lo hicieron los españoles; nuestra desgracia es poseer la cultura de ése, su ‘mundo occidental’, con la que nos han saturado como si fuera una capa de pintura, y hoy tenemos que servirnos del pensamiento de Europa, del lenguaje de Europa, por falta de nuestras esencias, perdidas, indoamericanas. ¡Somos estériles porque incluso sobre nosotros mismos tenemos que pensar a la europea...!” Escuchaba aquellos razonamientos, tal vez un tanto sospechosos, pero estaba contemplando a un “chango” sentado dos mesitas más allá con su muchacha; tomaban: él, vermut; ella, limonada. Estaban sentados de espaldas a mí y podía adivinar su aspecto basándome solamente en ciertos indicios tales como la disposición, la inmovilidad de sus miembros, esa libertad interior difícil de describir de los cuerpos ágiles. (194-195)

Horacio González denomina a esta puesta entre paréntesis del discurso político de Francisco René Santucho como:

... la contraposición entre el ideario político expresado en el discurrir de un militante (no solo ese indoamericanismo, sino cualquier ideario verbalizado) y el mundo sensual circundante. Esa puesta de la conciencia frente a un antagonismo irresoluble, está precedida de una pintura muy vivaz del ambiente, donde acentúa el detalle exótico y el revoltillo gozoso que produce el mismo clima “indoamericano” que no obstante le incomoda cuando lo expone Francisco Santucho. (González, 1999: 402)

A continuación, en el *Diario*, Gombrowicz desplaza el centro de su atención hacia lo que se le ofrece como “belleza”; el discurso político cede su paso a una búsqueda estética:

Y no sé por qué (...) el hecho es que me pareció que esos rostros invisibles debían ser bellos, es más, muy hermosos, y quizás cinematográficamente elegantes, artísticos... de pronto ocurrió no sé cómo, algo como que entre ellos estaba contemplada la tensión más alta de la belleza de aquí, de Santiago... y tanto más probable me parecía ya que realmente el mero contorno de la pareja, tal como desde mi asiento la veía, era tan feliz cuanto lujoso. (Gombrowicz, 2006: 195)

Como si se tratara de una revelación, está ante el secreto de lo bello, esencia oculta en esa pareja. Por su parte, González sugiere que:

La escena de amor que contempla le sugiere la imposibilidad de enamorarse del procedimiento político, al que, sin embargo, en este caso, describe en sus matices más precisos, dejando un documento excepcional del fraseo con el que se expresan ese antieuropéísmo y antioccidentalismo que partía quizás a la manera de Rodolfo Kusch, de una crítica a las posiciones eurocéntricas

de las figuras de la razón. (González, 1999: 402-3)

Siguiendo la intuición del artista, asume el rol de esteta, abandonando ya el discurso político en boca de Santucho. Y encara el último paso para alcanzar el preciado secreto:

Al fin no resistí más. Pedí permiso a Santucho (que abundaba sobre el imperialismo europeo) y fui a pedir un vaso de agua... pero en realidad lo que quería era verle los ojos al secreto que me atormentaba, para verles las caras... ¡Estaba seguro de que aquel secreto se me revelaría como una aparición del Olimpo, en su archiexcelsitud, y divinamente ligero como un potrillo! ¡Decepción! El "chango" se hurgaba los dientes con un palillo y le decía algo a la chica, quien mientras tanto se comía los maníes servidos con el vermut, pero nada más... nada... nada... a tal punto que casi me caí, como si le hubiesen cortado la base a mi adoración. (Gombrowicz, 2006: 196)

La promesa queda incumplida, la revelación defraudada, casi una caída ante esa "nada, nada", como relata el escritor polaco. González escribe:

Sin embargo, también la escena de amor, promesa de hedonismos artísticos primitivistas y voluptuosos, consigue defraudarlo. También Gombrowicz, el adorador de las realidades "inmaduras", veía desplomarse su devoción ante cada embate de vulgaridad que quebraba su impulso epicúreo. (González, 1999: 403)

Esa nada que a Gombrowicz se le revela en lo vulgar, en lo cotidiano, se le impone también a la reflexión del esteta y al sentir del artista, como una doble imposibilidad. Fracaso por partida doble: imposibilidad de ser seducido por el discurso político, decepción ante la esperanza puesta en un simple suceso cotidiano.

Una segunda escena sigue a la que comentamos en este capítulo del *Diario*, que Gombrowicz califica como una "extraña repetición anteayer de la escena con Santucho en el café, aunque en otra variante" (Gombrowicz, 2006: 196). En esta ocasión no hay descripción previa:

Restaurante del hotel Plaza. Estoy en la mesita del doctor P. M., abogado, quien representa en Santiago la majestad de la sabiduría, contenida en su biblioteca; con nosotros, su "barra", o sea el grupo de compañeros de café, un médico, varios comerciantes... Yo, lleno de las mejores intenciones, me entrego a una conversación sobre política, cuando... ¡Oh...! ¡ya estoy capturado!.. allá, no lejos, se sienta una pareja fabulosa... y se anegan el uno en el otro, como si un lago se ahogara en otro lago. ¡Otra vez "la belleza"! (197)

Se repite el procedimiento de la escena con Santucho. La incomodidad con la conversación sobre política y la promesa de belleza al esteta, más allá de la conversación

intelectual, de la discusión política:

... yo, esclavo enamorado a muerte y apasionado, yo, artista... Y vuelvo a preguntarme cómo es posible que semejantes maravillas se sienten en estos restaurantes a un paso de... pues, de esa Argentina parlanchina... (...) ¡Ah, si alguien pudiera sacarle del vientre la fraseología a este simpático pueblito! ¡Esa burguesía, que por la noche toma vino y durante el día "mate", es tan plañidera! (197)

Y de nuevo, vuelven los impulsos del artista seducido por una escena de amor:

Allá, en aquella mesita está la Argentina que me fascina silenciosa y sin embargo con una resonancia de gran arte, no ésta, parlanchina, holgazana, politiquera. ¿Por qué no estoy allá, con ellos? ¡Aquel es mi lugar! ¡Junto a aquella muchacha como un ramo de temblores blanquinegros, junto a aquel joven semejante a Rodolfo Valentino! ¡Belleza! (198)

De nuevo, se repite la decepción, un sentimiento de nada quiebra la espera ante la revelación de la belleza. No es más que lo mismo, el acontecimiento que espera no ocurrirá:

Pero... ¿qué ocurre? Nada. Nada a tal punto que hasta este momento no sé cómo y qué llegó hasta mí desde ellos... tal vez un fragmento de frase... un acento... un brillo de ojos... Bastó para que de repente me sintiera informado. ¡Toda esa "belleza" era precisamente igual que todo! Igual que la mesa, el mozo, el plato, el mantel, igual que nuestra discusión, no se diferenciaba en nada... igual... del mismo mundo... de la misma materia. (198)

Horacio González realiza el esquema de las situaciones que acabamos de comentar:

El movimiento que realiza va entonces desde el abandono del discurso político sin porosidades (ese bien descripto indigenismo antiimperialista) al encandilamiento por esos dioses indios, efebos en flor, que sin embargo lo dejan también como un adorador malogrado, pues al fin todo ha conseguido contrariarlo. (González, 1999: 403)

Hay una tercera y última escena que queremos analizar de la estadía en Santiago de Gombrowicz. Esta vez el escenario no es un bar, sino una:

... conferencia sobre "la problemática contemporánea". La di por aburrimiento y para entrar en contacto con la intelectualidad de Santiago. No había previsto que aquello podía terminar de un modo demoníaco. (...) Pedí un vaso de agua. (...) Al cabo de un rato entró un chango con una botella en una bandeja. Yo, asustado, callé. Ese chango... (Gombrowicz, 2006: 218-20)

Y de nuevo el escritor polaco, ante una reunión de tono académico, queda capturado por una situación externa al ámbito intelectual. Un niño que le alcanza un vaso de agua capture su atención y le corre el foco de la situación, lo descentra. Escribe Gombrowicz sobre el joven:

Pero si ese cuerpo de analfabeto era tan honrado... si era la honradez misma... (...) era la honestad, la moralidad... y tanto, tan perfectamente, que en comparación con eso aquella reunión 'espiritual' subía demasiado alto, como un chirrido esforzado... (...) porque ese chango, como todo sirviente, era *quantité négligeable*, era "aire", pero precisamente por eso mismo, por su insignificancia, ¡se volvía un fenómeno de otro registro, aplastante en su marginalidad! Su no-importancia, lanzada fuera del paréntesis, allá, fuera de paréntesis, ¡se volvía importante! Me despedí y salí. (220)

Ese cuerpo era "aire", se vuelve "fenómeno de otro registro" o manifestación de la mentada "*quantité négligeable*". Sobre esta noción leemos en la *Dialéctica negativa* de Adorno:

Según la situación histórica, la filosofía tiene su interés en aquello sobre lo que Hegel, de acuerdo con la tradición, proclamó su desinterés: en lo carente de concepto, singular y particular; en aquello que desde Platón se despachó como efímero e irrelevante y de lo que Hegel colgó la etiqueta de existencia perezosa. Su tema serían las cualidades por ella degradadas, en cuanto contingentes, a *quantité négligeable*. Lo urgente para el concepto es aquello a lo que no llega, lo que su mecanismo de abstracción excluye, lo que no es ya un ejemplar del concepto. (Adorno, 2005: 19)

Por su parte, Hegel escribe en las *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, sobre el papel que lo contingente cumple en ella:

... la historia de la filosofía, considerada en su conjunto, es un proceso necesario y consecuente, racional de suyo y determinado a priori por su idea: es este un ejemplo del que la historia de la filosofía puede sentirse orgullosa. Lo contingente debe ser abandonado a la puerta misma de la filosofía. (Hegel, 1995: 40)

Y en el final de la *Fenomenología*, que es el final del *Prólogo*, escribe sobre el papel del individuo en el proceso del espíritu:

La actividad que al individuo le corresponde en la obra total del espíritu solo puede ser mínima, razón por la cual el individuo, como ya de suyo lo exige la naturaleza misma de la ciencia, debe olvidarse tanto más y llegar a ser lo que puede y hacer lo que le sea posible, pero, a cambio de ello, debe exigirse tanto menos de él cuanto que él mismo no puede esperar mucho de

sí ni reclamarlo. (Hegel, 2003: 48)

Lo contingente en Hegel deviene como extrafilosófico sin más, por ser de índole no racional, del mismo modo que la actividad del individuo singular es insignificante frente a la tarea del espíritu. Contra esto Adorno, en sus lecciones de 1961 en París, reclama una rectificación de la dialéctica hegeliana, retomando lo contingente que el proceso de abstracción conceptual deja a un lado como lo no importante. Es decir, tomar el caso individual, particular o singular, aquello a lo que el proceso de abstracción no llega, por ser la conceptualización una reunión de las identidades entre los ejemplares, en lugar de una unificación en la multiplicidad de las diferencias. El mismo interés de Gombrowicz, en esa búsqueda descarnada frente a estos efebos indios que se le cruzan en Santiago.

Con la descripción de ese cuerpo llega esta vez a una reflexión de naturaleza moral. Lo que antes era la promesa de belleza, ahora en ese cuerpo insignificante, marginal, se le prometía encarnada la moralidad: “¡Y lo seguí como si fuese aquel mi más sagrado deber! (...) Pero esta vez no estaba en juego la belleza ni la juventud sino la moral...” (Gombrowicz, 2006: 221). Y como en las dos ocasiones anteriores se lanza en la persecución para encontrarla:

Teóricamente sabía por qué el cuerpo que iba delante de mí era tan honrado, al contrario de la torcedura que a nosotros, los intelectuales, nos caracteriza. ¡Transparencia del cuerpo! ¡Honradez del cuerpo! Porque el cuerpo creaba un juego de necesidades y valores sencillos, claro; para este chango constituía un valor que satisfacía sus necesidades corporales, necesidades ordinarias de cuerpo sano, entonces él era en realidad el terreno pasivo del juego de fuerzas naturales, no era nada más que naturaleza... (...) Oh, nosotros habíamos roto con la lógica del cuerpo y éramos producto de factores complicados que derivan no ya de la naturaleza en general, sino de la específica naturaleza humana; nosotros, producto de la humanidad, producto de esta “segunda naturaleza” que es la naturaleza de la humanidad. Éramos la perversión, el refinamiento, las complicaciones, éramos espíritu, ¡oh, infelices! (222-3)

Esa honradez, definida por Gombrowicz como transparente o el “terreno pasivo del juego de fuerzas naturales”, abarca un conjunto de valores que se resumen en ser nada más que un cuerpo. Su lógica está “torcida” con otra que estaría por fuera de la lógica del cuerpo. En esa torsión o exterioridad, ubica a la naturaleza humana, como “segunda naturaleza”, es el “espíritu”, el “refinamiento”, la “complicación”, o en el término que suena más rousseauiano: “perversión”. Se le presenta la esperanza renovada de encontrar “algo” en el cuerpo del otro, diferente a su humanidad de artista-esteta devenido ahora moralista.

Pero tal distinción se le muestra como una lucha por el reconocimiento:

Tenía que derribarlo al rango de los animales y quedarme solo en mi humanidad, no era admisible seguir tolerando una humanidad doble, la suya y la mía; o yo tenía que volverme monstruo, o él, animal; no quedaba otra salida... (Gombrowicz, 2006: 223)

La idea de “humanidad” se fundamenta en la negación de la del “otro”, en tanto *alter ego*. Ahí coloca la base de la moralidad. Si concreta el homicidio, si se efectiviza la desaparición física del otro se vuelve “monstruo” y, por tanto, humano. O puede rebajarlo a una condición inferior, a la animalidad, sobre la cual esa humanidad pueda ser tal. De ese modo esos valores se vuelven racionales, con ese movimiento sobre el cuerpo del otro. Pero todavía falta un paso más:

Sinceramente quería matarlo. Y lo mataba en mí al querer matarlo. Con la seguridad de que sin ese homicidio nunca podría ser moral. Mi moral se volvió agresiva y asesina. Rápidamente disminuía la distancia entre nosotros, yo naturalmente no me proponía matarlo “externamente”, solo en mí quería realizar el asesinato de su persona y estaba seguro de que si lo mataba llegaría incluso a creer en Dios..., en todo caso estaría del lado de Dios... Era uno de esos momentos en mi vida en que comprendí con toda claridad que la moral es salvaje... salvaje... (Gombrowicz, 2006: 224)

El concepto de Dios, que puede homologarse al supremo de toda metafísica, el de Ser, en este contexto, se fundaría en ese homicidio imaginado.

Al fin, llega el desenlace de la situación:

De pronto... cuando estábamos a un paso de distancia me saludó con una sonrisa: -¿Qué tal?
¡Lo conocía! Era uno de los lustrabotas de la plaza... de toda esa pasión no quedó nada, solo lo normal –lo normal– como el tono más alto, como el rey del acontecimiento (Gombrowicz, 2006: 224-5)

Una vez más, se repite el desenlace de las escenas anteriores, el encuentro final de esa búsqueda apasionada, descarnada, es el encuentro con lo cotidiano, lo vulgar, con esa nada, que como el signo del acontecimiento, no deja de presentarse en el final de todas sus búsquedas.

En el año 1959 aparece el Nº 7 de la revista *Dimensión*. Es el primer número de la publicación que no abre con un artículo escrito por su director, Francisco René Santucho, sino con uno de Rodolfo Kusch, titulado el “Hedor de América”. Sobre este texto, escribe Horacio González:

Es una teoría del ver y del percibir, una cosmogonía que también puede servir de fundamento último a lo que ensaya decir la revista respecto al

auténtico vivir del telurista y lo inauténtico de la formación nacional inspirada en el racionalismo de la ilustración. (González, 2012: 9)

Se ha reconocido en este texto al primer capítulo del libro *América profunda*. Si bien se corresponde el tema central, la oposición entre “hedor” y “pulcritud”, que estructura ambos, los textos difieren, como el cambio posterior del título por “Introducción a América”, y la supresión de los subtítulos incluidos en esta primera versión: “El hedor” y “Revelación”.

Comienza con el relato de la experiencia de quien remonta la cuesta hacia la iglesia de Santa Ana, en la ciudad de Cuzco. Aparece la “fatiga” y “falta aire”, el recorrido es “tortuoso”, con el cansancio se dan la inseguridad y el temor. Una penosa experiencia que para Kusch lleva al pasado: “Como si se remontara varios siglos” hacia “antiguas verdades”. En el trayecto, se cruza con un “indio mendigo”, un “borracho de chicha”, y un “niño-lobo”. El encuentro es con “lo otro”, “lo adverso y lo antagónico”. Quienes hacen la experiencia quedan “como sumergidos en otro mundo misterioso, insopportable e incómodo”, encerrados en un “lento proceso de sentirnos paulatina e infinitamente prisioneros” (*Dimensión*, Nº 7, 1959).

A continuación, bajo el subtítulo “El Hedor”, leemos: “Las calles hieden, el mendigo y la india vieja”, y sentimos “miedo de no saber cómo llamar a todo eso que nos acosa” y la “satisfacción de pensar que estamos limpios”, porque “nuestra pulcritud” nos da “seguridad exterior”. De ahí el “axioma: el vaho hediente es un signo”. Esos olores que acosan al visitante, lo incomodan, al punto de no contar con las palabras para verbalizar esa sensación. Kusch le dará el nombre de “pulcritud” a la respuesta que dará la racionalización de esa experiencia, que por ser innombrable, al mismo tiempo se vuelve impensable.

El “hedor de América es todo lo que no es nuestra ciudad”, es el “camión lleno de indios”, “la segunda clase de un tren”. El término “hedor” designa una experiencia sensible, predominantemente olfativa; también nombra algo que no es originariamente racionalizable. “Somos pulcros, el indio es hediente”, y “el juicio básico sobre América” es que es “un rostro sucio que debe ser lavado”, con “próceres”, “economía”, “educación”. Las ciudades son “fábricas de pulcritud”.

Kusch califica este proceso que establece la pulcritud como no natural o antinatural, que “va contra la naturaleza”, y usando una metáfora sexual afirma que es una “pulcritud de solterona que no ha sabido ensuciarse en el cuarto de un hombre”, para mostrar que “no quiere mezclarse con la vida”.

Ante la oposición entre hedor y pulcritud, establece que la conciencia de ese antagonismo es una “revelación”, y que para “romper el caparazón de progresismo” se

requiere “operar al margen del ideal burgués del individualismo y pasar al plano colectivo”. Reflexión que postula el abandono del patrón occidental, ilustrado y científicista.

Porque las “masas se agrupan en torno a revelaciones”, hay “revelación colectiva (en) un pueblo cuando modifica un estado de cosas y destruye sociedades e instituciones”. Un “caso de revelación colectiva” es para Kusch la Revolución francesa, que en América “careció de vigencia”, porque fue una “lucha de hediantos contra pulcros (...) Tupac Amaru, Pumacahua, Peñaloza, Rosas, Perón como signos salvajes”, de “la revelación en su versión maldita y hedienta”. Es “la dimensión política del hedor”, afirma.

Pero la “revelación supone un acto de fe y la fe no se explica, se vive”. El hedor es “inalienable (...) insistir en el rechazo crea una ajenidad, es alienarse de América, no ser americano, ser la otra América”. Pero moverse en torno a fe y revelaciones es “tremendo”, porque “revive un mundo superado” que “implica miedo al desamparo”, un “miedo antiguo de la especie” que los “pulcros remediaron con el progreso y la técnica”, pero que siempre “está ahí en una iglesia del Cuzco pidiéndonos una limosna”. Para nosotros, en esta última frase se asume el compromiso con ese otro que acosa mi “pulcritud”, como una solución a adoptar frente a ese desamparo que nos provoca ese encuentro frente a lo otro, el encuentro con la alteridad radical.

Todo esto se nos “aparece como algo oscuro”, son “recuerdos reprimidos”. Este desamparo original que “está antes de la división” o el “planteo de hedor y pulcritud” que remite a “ciertos residuos cosmogónicos” y donde la “pulcritud carece de signos para expresar ese miedo”.

Se trata de encontrar “algo que integre el hedor”. Porque los hombres “estamos inmersos en todo lo que no es hombre”, por ello es un “momento auténtico”, o el “viejo juego entre vida y antivida”, o un “abismo entre ser y no ser”. Postula el encuentro radical con la alteridad, es decir, somos hombres inmersos es lo que se nos opone, al igual que la vida y la antivida o la muerte, y el ser al no-ser, o a la nada.

Dos mil años de Occidente, o de “cultura”, “progreso y poder”, “escamotearon la ira”, nos colocaron en el ámbito del “como si”. Entre estas dos verdades “pulcra” y “hedienta” se da la “paradoja del progreso, la cultura y el bienestar” en el “fin de un itinerario que creemos definitivo”, en la “ciudad” y el “concierto universal de los hombres pulcros”.

Cabe entonces “no buscar la solución exterior, con la ciencia, la economía o la política”, sino el “camino interior, la intimidad, el fondo del alma”. La “dimensión interior de América ofrece una solución o un replanteo de antiguas cuestiones”, una “salvación común al paria anónimo de la gran ciudad y al indio, mal que le pese al burgués pulcro”.

Sobre este texto, opinó Horacio González:

Sobresalta leer ahora una atrevida intervención de Rodolfo Kusch en torno a los “hedores telúricos”, una tesis que si poseyera otro sesgo –otra dimensión– podría ser una sociología de los sentidos y las exhalaciones, pero es una programática inquieta en torno a lo que en ese momento o poco después, él mismo consagraría como la *América profunda*. (González, 2012: 9)

Las reflexiones de Gombrowicz y Kusch son el anverso y reverso de una crítica a la racionalidad que lleva al primero, en un alejamiento deliberado de la verbalización del discurso intelectual, ya sea el discurso político o la charla académica, a una búsqueda que es primero la del artista o el esteta que va al encuentro de la belleza, y luego la del moralista que ante el cuerpo del otro descubre que la moral se funda en el doble homicidio imaginario del otro, necesario para que pueda haber un concepto de humanidad o de dios. El doble fracaso que apasionadamente vivencia Gombrowicz, sin embargo, aporta un elemento clave en la crítica a la abstracción conceptual, tanto en la supresión de la diferencia, de la alteridad, como de toda cualidad singular e individual. Por otro lado, Kusch elabora una doctrina donde el turista o el viajero dejan de serlo y, a partir de una experiencia sensible, como la del hedor, es vivida como un límite que es el punto de partida de una reflexión que cuestiona toda una tradición en la que se ha fundado el progreso y el bienestar de la institución ciudadana. Pero el precio que ha debido pagarse es el olvido de una originaria dimensión vital, en la que en su opinión radica el sentido último de un proyecto colectivo americano.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (2005). *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal.
- Dimensión. Revista de cultura y crítica*. Edición facsimilar (2012), Santiago del Estero, Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santiago del Estero/Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- Gombrowicz, Witold (2006). *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- González, Horacio (1999). “Santucho y Gombrowicz”, en *Restos Pampeanos*. Buenos Aires: Colihue.
- (2012). “Dimensión: el paso restante”, en *Dimensión. Revista de cultura y crítica*.
- Hegel, G. W. F. (1995). *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, Vol. 1. México: FCE.
- (2003). *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.

COMO GLOBO ENTRE ALFILERES: ANGUSTIA Y ESPACIOS FICCIONALES EN CUENTOS DE EFRÉN HERNÁNDEZ Y WITOLD GOMBROWICZ

Nallely Yolanda Segura Vera

Witold Gombrowicz, hijo adoptivo de la literatura latinoamericana, aparece frecuentemente asociado a voces como la de Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock, enlazado por ello a la línea de los escritores clasificados de alguna forma por su “inclasificabilidad”. Dentro de este mismo grupo, cabe también la figura del menos conocido Efrén Hernández, escritor mexicano recientemente rescatado y valorado por la crítica, y de quien suele hablarse más o menos en los mismos términos. Nacidos en el mismo año (1904), ambos autores crecerán con el convulso siglo y verán las transformaciones de un mundo estremecido por la guerra y el espanto. Tanto Gombrowicz como Hernández escribieron novela y relato breve. Este último, además, era poeta. La elección de sus cuentos como objeto de estudio obedece a que, me parece, es a partir de estos que podré dar cuenta de una tendencia respecto a la unión de personajes y espacio que es en sí misma parte fundamental de sus procedimientos y preocupaciones y sin duda se encuentra presente también en sus relatos largos.

Si en su momento Gombrowicz gozó de un sitio en el panorama cultural argentino y latinoamericano, el caso de Efrén Hernández es más o menos distinto. Su obra es trabajada dentro de campos semánticos que incluyen palabras como “secrecía”, “rareza” y “complejidad”, que poco aportan a la comprensión de este escritor disímil en el panorama mexicano, alejado y al mismo tiempo cercano a los grupos medulares de la cultura nacional.

Hacia finales de los años 20, Estridentistas y Contemporáneos son los dos centros en pugna. El espíritu nacionalista, revolucionario y de vanguardia de los primeros contrasta con el cosmopolitismo y la estética afrancesada (proveniente de las lecturas de Gide, Éluard, Mallarmé y todas sus ideas acerca de la poesía pura) de los segundos. Los primeros tienen puntos de acción en la provincia: Puebla y posteriormente Jalapa (conocida por ello mismo como “Estridentópolis”) acogerán sus manifiestos. Por el otro lado, ocupando puestos en el Estado, los Contemporáneos marcan la Ciudad de México y sus calles como su territorio. En este contexto, Hernández publica “Tachas”, su primer cuento, en 1928 y, si bien nunca se adhiere a ninguno de los polos del imán literario:

Con la novelística de los Contemporáneos tiene en común la creación de atmósferas oníricas y la representación desdibujada de los personajes (...)

Con los Estridentistas comparte el carácter de ruptura. (De la Cruz, 2014: 13)

Por lo tanto, sin ser figura aislada, no es tampoco hombre integrado a algún grupo pero sí participa en el paisaje literario como subdirector de la revista *América*, que publica por primera vez, por ejemplo, a Juan Rulfo, y que da sitio a las voces que serán luego relevantes para el siglo XX mexicano.

Unidos en su vocación por describir la condición universalmente humana y por las preguntas –que no por las respuestas– sobre el sentido de la existencia, en Efrén Hernández y Witold Gombrowicz, como intentaré probar aquí, la configuración de los espacios ficcionales desempeña un papel importante en la construcción del relato y los personajes. Adentrarnos en ellos es también dar cuenta de una visión acerca del mundo de ambos autores, entre quienes iremos haciendo paralelismos y comparaciones. Eso que Sierra señala para unir a Felisberto Hernández y Gombrowicz respecto a que “sus narrativas revelan una estética que tiene en común las experiencias de dislocación espacial y ‘excentricidad’” (Sierra, 2006: 59) nos servirá ahora, también, para hablar del mexicano y el polaco. La ex-centrictad, un fuera del margen que marca desde ya la distancia y la ubicación de nuestros autores y sus personajes.

Parto aquí de nociones sobre el espacio literario que reconocen, a la manera de Ingarden, su parecido con el espacio “real”, del que sin embargo se separa en la medida en que, en primera instancia, no puede hallarse su correspondencia exacta y, en otro sentido, no posee las características de infinitud que reconocemos en aquel. Así, del espacio literario solo vemos aquello que resulta relevante para la configuración del universo ficcional y en ese sentido se nos presenta como a través de la ventana del narrador que enmarca y se encarga de dar dirección a la mirada de quienes leemos. Ahora bien, “la pregunta qué es el espacio (real) como espacio no ha sido aún formulada; ni mucho menos respondida” (Heidegger, 1992: 49) en la medida en que la imposibilidad humana de separarse del espacio impediría también la distancia requerida para su definición clara y “objetiva”, de manera tal que tampoco sobre el espacio ficcional pueden hacerse sino aproximaciones que permitan echar luces sobre ciertos aspectos con la plena conciencia de sus limitaciones, certezas momentáneas que me permitirán seguir el paso.

El ser y el lugar son siempre uno indivisible: la forma de habitar el espacio es la que define al hombre y su manera de relacionarse con el mundo. Pensar y actuar sobre el sitio es siempre pensar y actuar sobre uno mismo. Habitar es, en sí, una apropiación del espacio: interacción del hombre con su entorno que transforma a ambos, adaptación tanto como reconocimiento.

De esta forma, los personajes son ellos y sus espacios, los lugares en los que se desenvuelven e interactúan con otros. En un primer momento, es el cuerpo de los personajes el que se erige como sitio propio: el aquí individual, único, del desplazamiento: decir yo es decir un sitio. “El hombre no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu con un cuerpo, y solo accede a la verdad de las cosas porque su cuerpo está como plantado en ellas” (Merleau Ponty, 2002: 24). “El propio cuerpo (...) está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema” (219). No se puede, pues, establecer una división precisa entre el espacio y el cuerpo porque en esencia son una misma cosa: un personaje es también esa carne de palabras que se confunde con el punto que ocupa en el universo ficcional, uno y otro se dan sentido mutuo durante toda la narración.

La predilección por espacios cerrados, como veremos, implica también una vocación por la asfixia y la duda que bien parecen empatar con el espíritu del existencialismo tan en boga durante el siglo XX, especialmente en la posguerra y durante las fechas de producción de relatos breves de nuestros autores. Hernández, recordemos, publica su primer relato en 1928 pero no es hasta 1956 que edita una recopilación de cuentos, de modo tal que el periodo de creación se extiende a lo largo de estos veintiocho años. Gombrowicz, por su parte, publica un primer volumen en 1933, que luego será reeditado con el agregado de tres textos más en 1957 (es decir, en el transcurso de veintitrés años). No me detendré aquí en la interpretación singular de cuentos sino más bien en lo que la configuración de los espacios ficcionales presenta y representa: semejanzas y diferencias entre las poéticas de estos dos autores que me irán dando la posibilidad de hablar sobre la manera en que hombre y sitio interactúan y van dando cuenta de una visión ante la libertad humana o la imposibilidad de esta.

Efrén Hernández, o trazar puentes a la nada

Iniciemos nuestro recorrido con Efrén Hernández y su cuento “Tachas”, que signaría el arribo del autor al mundo literario. La acción –si es que puede hablarse de tal– transcurre en una escuela primaria. El profesor pregunta insistentemente: “¿Qué cosa son tachas?” y el protagonista, que narra en primera persona, no hace sino distraerse mirando hacia fuera del aula:

A través de la parte no despulida del vidrio de la puerta de la cabecera del salón, veíanse, desde el lugar en que yo estaba: un pedazo de pared, un pedazo de puerta y unos alambres de la instalación de luz eléctrica. A través de la puerta de en medio, se veía lo mismo, poco más o menos lo mismo, y, finalmente, a través de la tercera puerta, las molduras del remate de una columna y un lugarcito triangular del cielo. Por este triangulito iban pasando nubes, nubes, lentamente. No vi pasar en todo el tiempo, sino nubes, y un veloz, ágil, fugitivo pájaro. (Hernández, 2007: 9)

De manera tal que a la cerrazón impuesta por la pregunta sin sentido del maestro y a la disciplina que impera en el ambiente se añade también la limitación de las cuatro paredes que permiten apenas la visión de una exterioridad que se muestra como promesa. Es este triángulo celeste el que funge como válvula de escape para nuestro personaje que, contenido como está, puede paliar el encierro con esa esperanza de apertura. Hay, a lo largo del cuento, oscilaciones entre el adentro y el afuera que muestran también la oposición fijeza/movimiento:

Ahora, el cielo, nuevamente se cubría de nubes, e iban haciéndose en cada momento más espesas; de azul, solo quedaba sin cubrir un pedacito del tamaño de un quinto. Una llovizna lenta descendía, matemáticamente vertical, porque el aire estaba inmóvil, como una estatua. (10)

Arriba, movimiento y concentración; abajo, una llovizna quieta como la vida que transcurre lenta, casi eterna, para el niño. “De abajo subía el ruido de toda la ciudad; de arriba caía el silencio de todo el infinito”. Aquí, el infinito se encuentra sobre la finitud terrestre, la resolución espacial del infinito es hacia el exterior, en contraste con lo que sucede, como veremos, en “El banquete”, cuento de Gombrowicz en el que el infinito se proyecta más bien de manera horizontal.

Arriba/abajo, ruido/silencio, aquí/allá, adentro/afuera son las oposiciones dicotómicas que van haciendo y formando el espacio cuyo centro de orientación es el niño interpelado. A partir de esta distinción se configura también el extrañamiento. Ante la respuesta que brinda al profesor:

Todo el mundo se rió: Aguilar, Jiménez Tavera, Poncianito, Elodia Cruz, Orteguita. Todos, se rieron, menos el Tlacuache y yo que no somos de este mundo. Yo no puedo hallar el chiste, pero teorizando me parece que casi todo lo que es absurdo hace reír. Tal vez porque estamos en un mundo en que todo es absurdo, lo absurdo parece natural y lo natural parece absurdo. Y yo soy así, me parece natural ser como soy. Para los otros no, para los otros soy extravagante. (15)

Nuestro niño se siente fuera del mundo, desencajado: inversión de valores en la que lo

natural es absurdo para los otros y viceversa. Un niño extra-vagante: que va afuera y no pertenece al ámbito al que lo ciñen. Hay aquí cierto carácter lúdico que se coloca como contrapeso tanto a la asfixia como a la angustia que se proyecta ante la falta de aceptación de los otros y al no-reconocimiento del sitio propio. Recordemos que este término, angustia, viene del latín *angustus*, angosto, estrecho: el que se angustia es el que no cabe, el que no encuentra su lugar en el mundo.

Ese sentimiento que para Heidegger será el miedo ante la nada, ante eso que no se sabe bien qué es y sin embargo está ahí, latiendo del otro lado de las cosas, atemorizando al hombre con su rostro vacío, es el mismo que luego, para Sartre, se transformará en el miedo del hombre ante su libertad, “el hombre toma conciencia de su libertad en la angustia, o, si se prefiere, la angustia es el modo de ser de la libertad como conciencia de ser, y en la angustia la libertad está en su ser cuestionándose a sí misma” (Sartre, 2009: 71). Esta aparente contradicción entre la etimología del término y la definición del filósofo francés no es tal en tanto ambas son caras de una misma moneda: el hombre extrañado de sí mismo que tiene dificultades para hallar su lugar, ya en la apertura de la posibilidad de acción infinita, ya en la estrechez de un cuerpo que lo limita a la manera de la prisión del alma que postuló mucho antes Platón.

La *posibilidad de la posibilidad* encuentra su manifestación en el encierro al que se opone la liberación realizada cuando, hacia el final del cuento, el niño sale de la escuela. No hay, en apariencia, un carácter verdaderamente atemorizante. La resolución, como dijimos, es absurda: el sinsentido aparece ahora como otra forma de escape ante el miedo.

En oposición, en “Santa Teresa”, es la amplitud excesiva de una habitación cerrada la que genera ansiedad:

Ahora que me voy fijando, este cuarto no es un cuarto a propósito para vivir. Se conoce. La vida es demasiado corta y el cuarto demasiado largo.

Si yo fuera carrete de hilo, podría acostarme en él sin doblar las rodillas.

La relación entre sus dimensiones desequilibra y lo pone a uno de mal genio; pero quien lo hizo debió ser, a pesar de todo, muy inteligente, muy previsor, y precavido, pues, previéndolo todo, construyó una puerta y, por ella, puede uno salir.

La puerta comunica con el patio.

En el centro del patio hay una fuente sin agua.

El agua la traen del ojo de agua y el ojo de agua lo puso Dios en la punta del cerro.

Otro medio de escape es la ventana. Aquella cuadrada y pequeñita visible desde aquí. Aquí, quiere decir un lugar muy próximo a la cama, en donde estoy sentado con ganas de dormir; más temeroso de acostarme.

La cama no es mi conocida, y como vi que es neurasténica y de todo tiembla, y sé que mi sueño es como la tierra; tiene dos movimientos: uno de rotación y otro de traslación, puede ser que cuando yo me mueva la cama esté pensando en otra cosa. En este caso se sorprendería, podría hasta

desmayarse, doblar las piernas y dar conmigo en tierra. (Hernández, 2007: 16)

El espacio se muestra agreste hacia el personaje que, en tal extensión, es incapaz de hallar su sitio; la habitabilidad se impide también por una cama que cobra vida para repeler a quien en ella duerme. Para evitar la caída dolorosa sobre la tierra, en la habitación está colocada una estatuilla de Santa Teresa de Jesús a manera de centinela: la religión como paliativo para el miedo y la angustia. Es la santa quien debería encargarse de vigilar al hombre en su estadía insegura en el mundo; sin embargo, se distrae y lo deja solo. En oposición a él, la santa no es libre, le pertenece a Jesús, y “cuánto diéramos nosotros, hombres libres, por ser esclavos de un señor tan apacible como éste” (19), dice el personaje que se sabe dueño de sí mismo y de sus actos. La angustia viene aquí dada, pues, por esta responsabilidad del ser ante su ser, justo a la manera sartreana: hombre que debe responderse a sí mismo porque no tiene dueño a quien entregar cuentas de sus actos. Abandonado por Dios y por los santos, ha de entregarse a vivir para sí mismo y deberá buscar dentro de él la dirección y el orden.

Antes de pasar a Gombrowicz, quiero detenerme en un último cuento de Efrén Hernández, “Unos cuantos tomates en una repisita”, que hace uso de la descripción detallada para mostrar la vivienda de Serenín, hombre apagado que habita en una vecindad a medio construir. En su vivienda hay una ventana que ha quedado sin terminar y es apenas un boquete sobre la pared. Si bien la casa tendría que ser, en una primera instancia, protección y cobijo, su carácter ruinoso es antes que otra cosa una amenaza:

La vecindad entera está acabándose. Contemplarla, y empezar a entrar de lleno, sin remedio, en la desconsoladora consideración de que el natural destino de las cosas es concluir y acabarse, son una misma cosa.

No vi nunca paredes más ruinosas, pilares más comidos, techos más combos, ni pisos más desechos. Vieja, lo que se dice vieja, vieja como ninguna otra cosa es esta casa, tanto, que en la tradición del barrio la elevan a contemporánea de Iturrigaray, el virrey. Y lo más grave, es que aseguran, que desde tan remotos tiempos no ha venido a pasarle un albañil ni por el pensamiento. Cosa no hay aquí, ni porción de cosa, que no sea de Damocles; canteras, vigas, ladrillos, etcétera, día y noche están suspensos, detenidos en semejantes hebrecitas de cabello, que yo tengo a milagro el que la lluvia de caliches, con ser tan pertinaz, no haya tenido, hasta la fecha, otras consecuencias que proporcionar ocupación a la sirvienta que aquí barre, quebrantar varios trastes y reformar, en quién sabe qué artes, la nariz de uno de los gallos de la portera. (35)

Pese a su peligrosidad, nadie se va de la casa porque ella misma es quien da sentido a la existencia de sus habitantes. La vecindad es un mundo entero en el que se desarrolla la

vida de todos ellos al mismo tiempo que van fincando su identidad a partir de esta lucha por la supervivencia, dice el narrador:

Sin que sea dejarse arrastrar por la pasión del nacionalismo, bien puede asegurarse que no somos gallinas, y que en cualquier terreno podría presentarse como documento harto fehaciente, la intrepidez de los vecinos de esta casa. Y todavía pueden presentarse otros mayores, porque parece ser que, con el favor de Dios, nuestro heroísmo de ahora va a ser sobrepasado por las generaciones venideras. Por ejemplo, no es cosa que pueda dejar de ser contada, el espíritu que el día del terremoto demostró este chiquillo de la vivienda cuarta contando de los lavaderos para acá. Yo no creo, ni siquiera posible; pero aseguran que en lugar de asustarse, brincaba y corría lleno de júbilo gritando: que no se acabe, que no se acabe. ¡Que viva México! Lo que él no quería ver acabado era el terremoto. Y la verdad es que, con mexicanitos de éstos, podemos ir muy lejos. (36)

Es así que la definición de mexicanidad se resuelve aquí en este vicio por el aguante en condiciones adversas. Sería más fácil para los moradores irse a buscar otra casa pero, empeñados como están en habitar esta, aprenden a disfrutar su carácter amenazante. El niño que pide que el temblor no acabe es enseguida calificado con los epítetos de “niño excels” y “Cuauhtemoccito”, ensalzado como héroe nacional de un país que, para la fecha de escritura del cuento, se encuentra en proceso de estabilización y modernización y cuyo progreso, empero, no llega al grueso de la población, enfocado en lograr apenas la supervivencia en la precariedad.

En oposición al carácter valiente de este niño, aparece Serenín Urusástequi, “cuyos espantadizos ojos, están bastante lejos de poder servir de explicación al morar de su dueño en esta casa” (37). Es en este antihéroe que se enfocará el resto del relato, hombre temeroso que, en oposición al resto de los habitantes de la casa, se encuentra todo el tiempo extrañado y desconcertado ante las amenazas del lugar. La suya es una habitación lejana al zaguán cuyo acceso es prácticamente laberíntico y dentro de la cual, según se dice en el relato, Serenín se siente como un caballero que ha debido atravesar bosques y regiones indómitas. Pero los caballeros no tienen miedo, y Serenín vive en perpetuo estado de zozobra y alerta, su vida se encuentra “como globo de hule entre alfileres”, expresión que bien me sirve ahora para definir de manera casi coloquial la angustia: ser constreñido en un espacio que es a cada momento amenaza, incomodidad y falta de calma, “pues piso y techo y muros de este cuarto están enemistados con el ser” (39). El espacio es tan agresivo que Serenín debe construir una especie de casa dentro de la casa, improvisados techos que le vayan atajando los frecuentes derrumbes y el polvo que sobre él va cayendo.

Serenín sobrevive porque está enamorado; es el amor el que le permite seguir

habitando en la vecindad y evita que esta lo expulse:

Este muchacho puede estar descolorido puede ser polo de brújula cargado de electricidad de signo igual a la de la vecindad, que, por tanto, debería ser repelido, pero otra fuerza, interviniendo, ha venido a hacer burla de las leyes que gobiernan los fluidos eléctricos y a hacer que se produzcan fenómenos desconcertantes, cosas locas, a hacer de Serenín una brújula loca, cuya carga de signo negativo busca, contra toda lógica, la corriente, también de signo negativo, de la vecindad. (44)

Desde el boquete en la habitación que el narrador insiste en llamar ventana, Serenín puede, igual que el niño de “Tachas”, ver la exterioridad y la apertura del cielo que aparece como una suspensión momentánea de la visión de la clausura:

Esta palabra, cielo, es nada más una armazón, un garabato seco, para usarlo cuando no se halla otro en que quepa lo que quiere decirse. Esto es, en efecto, algo inefable, algo infinito, azul, dulce, dichoso sin medida. No existe la palabra, no existe el pensamiento, no existe la ternura ni el dolor bastante largo para poder tocar la cuenca de este techo sin techo que nos cubre. (55)

El cielo es la promesa de la alegría que Serenín no puede tener sino en forma de tomates: esos tomates que una chinita casada le arroja cada día a su vuelta del mercado y él atesora en una repisa. Altar, como él mismo dice, a su religión particular. En cuanto la portera lo descubre y propaga la noticia, Serenín sale a la calle para encontrarse con la noticia de la muerte de Álvaro Obregón. Pese a ello, “el verdadero pánico, era que Serenín tuviera en su cuarto sobre su repisita, unos tomates. Frente al cuarto del héroe, hormigueaba una multitud” (65) que él logra sortear para, finalmente, asir un tomate y con él convencerse de que “el tomate, el polvo, el cuerpo, el alma, etcétera... todo cuanto existe, y el cielo, son lo mismo” (65). Idea que, por lo demás, queda muy en consonancia con todo lo que hasta ahora he dicho sobre la inextricabilidad de hombre, alma, cuerpo y espacio.

Sobre Gombrowicz, o de cómo mirar la libertad en un espejo

Si en Hernández es frecuente el procedimiento de colocar imágenes de espacios abiertos más o menos accesibles como contrapunto para el encierro, en Gombrowicz es más común la presentación única de lugares cerrados o sin escapatoria. Mientras en los relatos del autor de “Tachas” casi siempre es patente la permeabilidad del espacio, veremos que para Gombrowicz no sucede de la misma forma. Por razones de tiempo, me

centraré para este estudio en los cuentos “El banquete”, “Acerca de lo que ocurrió a bordo de la goleta ‘Banbury’” y “Aventuras”.

Para Sierra, en la escritura de Gombrowicz se hace patente la “disolución de la relación cohesiva entre el sujeto y su espacio circundante” (Sierra, 2006: 60). El matiz de extrañamiento en esta relación individuo-sitio es el que me interesa aquí. Percibo cierto carácter hiperbólico, casi grotesco, de la descripción y la conformación del espacio ficcional en la poética de Gombrowicz que, según intentaré mostrar, empata bien con las ideas de vacío y angustia que antes hemos observado en Hernández.

En el primer cuento, los consejeros de un Estado se reúnen a sesionar en una sala. Van a celebrarse las nupcias del Rey con la archiduquesa; empero, los consejeros se hallan preocupados por la venalidad de monarca quien, efectivamente, pronto les exige una gratificación por participar de la boda y el banquete. En tanto no recibe lo esperado, el Rey escapa y uno de los consejeros anuncia: “Señores, es necesario constreñir al Rey en el Rey, encarcelar al Rey en el Rey... Debemos enclaustrar al Rey en el Rey” (Gombrowicz, 2006: 13), expresión por demás concordante como aquello que antes he dicho respecto al cuerpo como primera espacialidad, aquí cárcel que le impediría escapar de los deseos y las acciones de otros que sobre él imperan.

Con el Rey apresado, “el banquete que tuvo lugar al día siguiente, en la sala de los espejos, revistió todo el esplendor imaginable y rozó, como los golpes de una campana, las esferas sumibles, casi celestiales, de la magnificencia” (13). Esta sala constituye de hecho una proyección espacial de infinito: espejos puestos uno frente a otro que construyen una línea que multiplica, abismo horizontal en el que el hombre confunde imagen propia y reflejo.

El Rey se ciega por el brillo de la atmósfera que bien puede entenderse como la luminosidad de esa totalidad que se presenta con los espejos. Aterrorizado tanto por el ruido como por el reflejo, alcanza a escuchar el sonido de una campanilla que lo hace relamerse. Los otros, por salvarlo del ridículo ante la archiduquesa, imitan el gesto. El sinsentido se proyecta nuevamente, pues, hacia el infinito; ello enfurece al Rey, que se siente esclavo de los consejeros que imitan todos sus movimientos y le impiden la singularidad. Eso hasta que:

El Rey se puso de pie. Todos los invitados se pusieron de pie. El Rey dio unos pasos, los comensales también. El Rey comenzó a deambular, los comensales comenzaron a deambular. Y, en aquel deambular, en ese caminar monótono e interminable, se alcanzaron alturas tan grandiosas del archideambular que Gnulo, repentinamente mareado, lanzó un alarido y, con los ojos inyectados de sangre, se derrumbó sobre la archiduquesa y, sin saber qué hacer, comenzó a estrangularla lentamente ante la Corte entera.

Sin dudarlo un instante, el timonel del Estado se dejó caer sobre la primera dama que encontró a mano y comenzó a estrangularla. Los otros invitados siguieron su ejemplo. Y el archiestrangulamiento repetido por multitud de espejos se liberaba de todos los infinitos y crecía, crecía, crecía... hasta que la estrangulación cesó... ¡Y de esa manera el banquete rompió los últimos lazos que lo unían con el mundo normal y se liberaba de cualquier control humano! (18)

Así, la ruptura de vínculos con el mundo se presenta mediante esta repetición absurda y estéril: el estrangulamiento provoca el espectáculo de la fijeza. Esta quietud, tanto como la constricción previa, provocan el terror del monarca, quien decide huir ante tal visión. Gracias a la multiplicidad y la confusión “LA IGNOMINIOSA HUIDA DEL REY SE TRANSFORMÓ EN UNA CARGA DE INFANTERÍA, y ya no se sabía si EL REY HUÍA, O si EL REY DIRIGÍA EL ASALTO” (19). Acaso porque al final suceden ambas cosas. En un primer momento, el Rey es incapaz de huir de sí mismo pues, como hemos visto, se encuentra desde el inicio encerrado en su propio cuerpo, carne sitiada que le impide moverse. En otro sentido, la interdependencia de los hombres hace que, en el intento de huida, el Rey se vuelva perseguidor del consejo en tanto los actos del primero signan y definen los de los segundos.

En este cuento observamos entonces una configuración espacial que anuncia la paradoja de la libertad absoluta, pues con ella misma viene la condena: el drama de la libertad estriba, precisamente, en que las acciones del individuo suponen consecuencias para otros individuos: “El hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo y, sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace” (Sartre, 2009: 43). Una vez que el hombre se ha librado de las ataduras con su creador, es solo preso de su propia conciencia: la cárcel interior, esa que se lleva a todos lados y de la que nunca se puede escapar. Esta idea se proyecta aquí espacialmente en una línea multiplicada hacia el horizonte infinito: sucesión de personas, cadena de acciones que terminan uniendo y cerrando el círculo del banquete que los toma a todos, final y fatalmente, prisioneros de ellos mismos.

En “Acerca de lo que ocurrió en la goleta ‘Banbury’” hay una apertura que, sin embargo, es solo aparente. El protagonista se embarca en esa goleta justamente porque desea escapar de su conflictiva vida en el continente europeo. Al arribar a la embarcación debe despojarse de todo su equipaje; sin embargo, hay un vacío interior del que no puede desprenderse para comenzar el viaje:

Devolví a las olas todo lo que había dentro de mí, gemí, vacío como una botella vacía, impotente para satisfacer a los elementos que exigían cada vez más de mí... cada vez más... El vacío insopitable del estómago me

martirizaba física y moralmente, y, aunque devoré las mantas y la almohada, no logré que ninguna de esas cosas permaneciera en mi interior más de un segundo. (38)

Este vacío no es propiamente un malestar por el movimiento del navío, pues lo molesta “moralmente”, ausencia de algo que no se sabe qué es: miedo ante la nada, nos diría Heidegger. Hambre imposible de acallar que lo obliga a ingerir primero la ropa de cama, luego la tercera parte de la reserva de arenques y sardinas del barco y que bien puede interpretarse como imagen sinecédótica del viaje: búsqueda insaciable que no logra satisfacer a quien lo emprende.

Hay, en su movimiento, cierta ilusión de fijeza: “Observaba la tierra rocosa de Europa que huía a lo lejos. ¡Adiós, Europa! Me sentía vacío, ascético y ligero” (39), dice Zantman, el protagonista, de manera tal que es el continente el que se mueve mientras la embarcación permanece quieta sobre el azul, su andar monótono genera la sensación de detenimiento, del mismo modo que la apertura hacia el mar más bien constriñe a los navegantes en tanto no es más que ilusión paisajística. El mar es prisión porque lo único que permite es un movimiento imperceptible, atrapa el espíritu y lo detiene en esa cárcel de agua dentro de la que se contiene esa otra cárcel que es el barco: sucesión de jaulas que llegan, igual que en “El banquete”, hasta el cuerpo propio.

La angustia se proyecta también en el momento en que quieren usar a Zantman como anzuelo para que, como a Jonás, lo trague un pez gigante. Encierro móvil en un cuerpo vivo, Zantman quedaría así obligado a solazarse en la culpa originaria y a convivir con el miedo ante la oscuridad que lo absorbe. Sin embargo, este castigo no queda sino como amenaza enunciada, a la que se superpone la de la presentación de la desnudez del capitán Clarke. Encuentro violento con el otro que causa en sí mismo un temor tan grande como el de ser tragado por la bestia marina. Finalmente, ninguna de estas posibilidades se realiza, pero el ambiente viciado, casi claustrofóbico, en la embarcación se acentúa con la convivencia diaria y los roces, cada vez más violentos entre la tripulación y con el “tedio marino” (55) que desemboca en la decepción de Zantman:

Tengo que decir que yo había imaginado la vida en un barco de una manera absolutamente distinta. Esta, en cambio, no es sino una especie de fétido pantano. Falta completamente el aire. Esperaba aspirar el perfume salado del mar, el espacio, etcétera, mucho más saludable que el aire fatigante del continente, y en cambio encuentro aquí un ambiente opresor, estrecho y prepotente y por todas partes actitudes simiescas. (61)

Porque Zantman lleva dentro, como ya se ha visto, ese vacío primordial que es en realidad ambicioso y lo condena a la imposibilidad de plenitud y satisfacción.

Si para Serenín, el personaje de Efrén Hernández, el amor era tabla de salvación, acá hay un erotismo zoóflico capaz de suspender la monotonía asfixiante. Ante la visión de una ballena, los marineros activan el deseo y la nostalgia: la pena de sentirse lejos de sus seres queridos y las mujeres que los han amado, ese “aquí” instaurado en la patria y el lugar de origen que los devuelve a la esperanza del arribo a tierra firme. Este episodio culmina en un motín que genera un desembarque en el trópico. Mientras los marineros festejan y admirán el paisaje, Zantman permanece encerrado ante la inminencia de la orgía casi paradisíaca. Cierra el cuento:

No, no quería saberlo. No quería saberlo y no deseaba el calor, ni la exuberancia, ni el lujo. Prefería no salir al puente por temor a ver lo que... lo que hasta ese momento ofuscado, oculto y no dicho se desencadenaría con toda su falta de pudor, entre plumajes de pavorreales y fulgores espléndidos. Desde el comienzo todo había estado en mí, y yo, yo era exactamente igual a todo lo demás. El mundo exterior no es sino un espejo que refleja el interior. (90)

Final que va muy en consonancia con lo que hasta ahora hemos ido observando. Entre el terror de descubrir la esencia salvaje de los hombres no puede sino volver hacia sí mismo para descubrir que todo aquello que le asusta en los otros estaba, también, desde el inicio, en él. Aquí el afuera y el adentro aparecerían mediados por un límite. Podemos pensar que esta frontera es la del cuerpo, membrana que divide y al mismo tiempo comunica exterioridad e interioridad.

“Aventuras” continúa la temática del viaje marítimo del cuento anterior. El protagonista cae accidentalmente de un navío y, pese a que este regresa obsesivamente por él, la velocidad con que lo hace impide el rescate, logrado finalmente por otra embarcación. En esta, por el hecho de descubrir los pies blancos del capitán (un negro blanco) es tomado inmediatamente preso y luego arrojado al mar en un huevo de cristal fabricado específicamente para cumplir con su objetivo de ser prisión móvil, diminuta y transparente.

El personaje no está, sin embargo, condenado a morir, pues se le brindan dosis de caldo y un dispositivo para desalinizar el agua, todo suficiente para vivir diez años. La condena, sin embargo, dura menos tiempo pues una embarcación francesa lo rescata. Una vez que desembarca en Valparaíso, vuelve el miedo al Negro que, está seguro, lo persigue aún. Atraviesa todo el continente pero, efectivamente, es apresado de nuevo por el Negro, quien lo coloca en una gran bola de acero en el fondo del mar, de modo tal que el protagonista sería “el único que conocería de manera absoluta la oscuridad, la muerte, la desesperación. En fin, mi destino superaría al de todos los mortales en cuanto

a unicidad" (98). Para el Negro la tortura del personaje es una forma de poseer, él mismo, el abismo: envía una suerte de emisario hacia la nada. Para este, la angustia se siente ya en forma de presión submarina sobre el cuerpo. Atrapado como está, asfixiado también, realiza esfuerzos sobrehumanos para liberarse y finalmente lo consigue: la bola sale disparada, luego cae y puede volver a su casa de campo, de donde pronto sale para emprender un nuevo viaje, esta vez en un globo aerostático al que pronto convida a una pasajera. Nuevamente a la deriva, ahora por aire, frustra con otro viaje la boda que se acerca. Se excusa con nosotros, lectores, y dice que todo ha sido un accidente. Renuncia a la pausa del amor para continuar en tránsito y va a parar a una isla llena de leprosos deseantes de la que logra escapar.

El relato termina con nuestro personaje en el frente de guerra: dilación perpetua, esta historia con vaivenes de tensión y progresión que termina en nihilismo, vuelve a ser la confirmación de un viaje siempre insatisfactorio cuya búsqueda no termina pues, como hemos dicho, el vacío interno no puede llenarse con esa exterioridad carente de sentido único. El objetivo es, entonces, ese movimiento perpetuo que le brinda el consuelo del andar.

A manera de cierre

Tanto en Witold Gombrowicz como en Efrén Hernández podemos percibir una estética del extravío: el detalle, la nimiedad, la descripción abigarrada y la narración multiclímática generan una atmósfera de la angustia. ¿Cuál es el lugar en donde ha de caber el hombre?, ¿cuál la posición a la que se nos convoca a nosotros, lectores? Nuestro sitio, tanto como el de los personajes angustiados, es el de la incomodidad, el del perpetuo extrañamiento respecto a eso que se nos presenta en el relato.

Los espacios se describen como si tuvieran vida propia e interactuaran permanentemente con los personajes: una puerta que tiene cejas y gime constantemente, camas que amenazan con tumbar a los durmientes: no hay en absoluto comodidad ni calma. La relación del hombre con su espacio queda tematizada hasta extremos varias veces cómicos, el carácter hiperbólico de esta problematización hace que también nosotros, lectores, nos sintamos incómodos ante ese universo repelente y al mismo tiempo encantador que tanto va diciendo sobre el extrañamiento primordial del hombre ante su entorno. Hay ciertos elementos que podrían fungir como paréntesis de calma que, sin embargo, no terminan de funcionar para los personajes: la religión, el amor, el erotismo...

Efrén Hernández se encarga de conectar adentro/afuera como forma de mostrar el vacío patente: sus personajes se encuentran cabalgando entre la ausencia de dios y la constricción de los espacios: sea la habitación, la vecindad o la escuela, el cobijo que han de hallar los constituye apenas una pausa en su recorrido solitario: el abismo es interior, habita en cada uno de ellos de la misma manera que ellos lo habitan y le dan forma. Eso mismo ha de suceder en Gombrowicz. En él la angustia viene porque, aunque haya grandes espacios abiertos (como el del mar o como el del infinito generado con espejos), inabarcables con la vista, se hace también patente su inhabitabilidad: el mar repele al hombre tanto como la tierra a la que no termina de llegar nunca –o a la que, en realidad, quizás no quiere arribar.

Esos “espacios dislocados” (Sierra, 2006: 59) son, en sí mismos, un perpetuo extrañamiento. No caos sino orden distinto en el que no se sabe cómo hay que comportarse, espacios que se rigen por normas distintas, a las que los personajes, incluso si han vivido siempre en ellos, no terminan de acostumbrarse. Efrén Hernández y Witold Gombrowicz develan abismos interiores: abren la flor de la angustia hacia fuera del cuerpo.

Bibliografía

- De la Cruz, Nayeli (2014). *La paloma, el sótano y la torre de Efrén Hernández. El espacio como dialéctica del cielo y la tierra (tesis de maestría)*. México: UNAM.
- Gombrowicz, Witold (1976). *Bakakaï*. Barcelona: Tusquets.
- Heidegger, Martin (1992). “El arte y el espacio”, en Barañano Letamendía Kosme, María de, *Chillida, Heidegger, Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. País Vasco: Universidad del País Vasco. Págs. 46-61.
- Hernández, Efrén (2007). *Selección de cuentos (material de lectura)*. México: UNAM.
- Merleau Ponty, Maurice (2002). *El mundo de la percepción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sartre, Jean Paul (2009). *El existencialismo es un humanismo*. Madrid: Edhasa.
- (2004). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Sierra, Marta (2006). “Las Tierras de la memoria: las estéticas sin territorio de Witold Gombrowicz y Felisberto Hernández”, en *Hispanic Review*. Págs. 59-82.

RASTREANDO A GIDE EN LA OBRA DE GOMBROWICZ

Aleksander Fiut

Traducción: Carolina Quintana

En los numerosos estudios sobre la obra de Witold Gombrowicz hay un aspecto muy interesante que los críticos no han examinado: concretamente, la vida y las obras de André Gide. Como recuerda Alejandro Rússovich, Gombrowicz le envió a Gide la traducción francesa de “El casamiento” en Octubre de 1950, con la siguiente dedicatoria: “Monsieur Gide, este libro necesita su respaldo” (R. Gombrowicz, 1987: 143). Gide jamás respondió. Según Rússovich: “Witold era escéptico, hasta desdeñoso en su actitud hacia Gide: ‘Ese francés con sus excesos homosexuales’” (R. Gombrowicz, 1987: 151). Y aun así el destino dictó que al final de su vida Gombrowicz viviría por un breve período en el anterior apartamento de Gide en La Messuguière, una circunstancia que relató a su familia con algo de satisfacción: “Estoy viviendo en la habitación de Gide, lo cual me divierte. Estos días estoy tropezando constantemente con rastros de personas con las que comparto muchas cosas” (W. Gombrowicz, 204: 367).

Como más tarde recordaría Juan Carlos Gómez, Gombrowicz admiraba a Gide porque “podía hacer tanto en un solo día: tocar el piano, encontrarse con editores, escribir” (Gómez, 1984: 359). También hablaba con aprobación sobre la opinión de Gide acerca de la cultura latinoamericana. Esta valoración surge en una entrevista que Gombrowicz le dio a Miguel Grinberg para el periódico *La Razón* el 30 de marzo de 1963, unos días antes de partir hacia Europa. Vale la pena citar una parte de la entrevista:

Un argentino culto no se aprecia a sí mismo, y cuando lo hace, lo hace mal, siempre recurriendo a una estética tradicional española o francesa. Una literatura abstracta, artificialmente nacional, esquemáticamente social, pero también fríamente universal. No puede capturar lo concreto o lo contemporáneo... Por supuesto que uno podría cambiar este tono mediante un gran poder creativo, que podría imponer un nuevo punto de partida para otro gusto, diferente al gusto europeo. ¿Pero qué podemos esperar, dice Gide sobre Sudamérica, de personas cuya única preocupación es agradarnos? Detesto el folklore falso, el nacionalismo ingenuo y el “arte para el pueblo”. Coincido con los que sostienen que la peor manera de crear arte argentino es asumir por adelantado lo que éste debería ser. Hacemos arte en primera persona, en nombre del propio “yo”, y nada más que eso. Pero para poder llegar a este “yo”, primero debemos atrevernos a existir. (W. Gombrowicz, en Grinberg, 2005: 135)

Por lo tanto, Gide resulta ser un aliado importante para Gombrowicz en su lucha por recuperar una voz soberana y un sentido de valor para esas culturas, incluyendo las

culturas argentina y polaca, que accedían sumisamente a su propia inferioridad y marginalidad, aliviando complejos de inferioridad secretos ya sea mediante una imitación cultural de Occidente, o bien hallando apoyo en el “nacionalismo ingenuo”. Gombrowicz sostenía que el resurgimiento de la cultura nacional no podía decretarse desde arriba de acuerdo a modelos prefabricados. En cambio, podría ocurrir solo mediante la expresión individual de un escritor que internalizara la cultura de su propia comunidad de forma original, transformándola y expresándola, pero siempre en su propio nombre y bajo su propia responsabilidad.

Por supuesto, estos principios no eran novedad para Gombrowicz. Y aun así la referencia a Gide en este contexto era nueva y significativa. Alejandro Rússovich recuerda que cuando alentó a Gombrowicz a leer el *Diario* de Gide, el escritor polaco no pudo menospreciarlo. Rússovich agrega que “sus comentarios se referían a la importancia del diario como un género literario. En él descubrió una nueva forma de expresión, un instrumento nuevo, y comenzó a pensar en cómo podría usarse. Leyó el diario de Gide como un escritor”. Esta lectura posteriormente “despertó una idea que había albergado por mucho tiempo: escribir su propio diario, un diario que fuera completamente diferente a los *Diarios* de Gide” (R. Gombrowicz, 1987: 125). El mismo Gombrowicz escribió lo siguiente en una carta para Artur Sandauer el 23 de julio de 1958: “Gide dice, de alguna manera, que nada en la literatura es más sorprendente e irresistible como la sinceridad. Nada desorienta más, dice, y estoy completamente de acuerdo con él” (Gombrowicz, 1996: 190). Aquí, Gombrowicz alude a la entrada del diario de Gide del 31 de diciembre de 1891:

Hay que abandonar esta idea y definir lo que es la sinceridad artística. Se me ocurre, provisionalmente, que jamás la palabra preceda a la idea. O bien que la palabra sea siempre necesitada por ella. Debe ser irresistible e inevitable; y lo mismo para la frase, y para la obra entera... El temor de no ser sincero me ha atormentado por varios meses y me ha impedido escribir. Oh, ser completa y absolutamente sincero. (Gide, 2000: 16-17)

El 3 de enero de 1892, Gide agrega:

Se puede decir esto, entonces, lo que me parece una especie de sinceridad opuesta (por parte del artista): más que narrar su vida como la ha vivido, debe vivir su vida como la narrará. En otras palabras, el retrato formado por su vida debe identificarse con el retrato ideal que desea. Y, en términos aún más simples, debe ser como desea ser. (18-19)

El 11 de enero del mismo año confiesa: “Lucho con un conflicto entre las reglas de la moral y las reglas de la sinceridad” (19).

Al igual que Gombrowicz, a Gide le molestaba la imposibilidad de ser completamente sincero en su escritura. Ambos autores sabían que la sinceridad siempre es una creación artificial, representando un compromiso entre cuánto desea el escritor exponerse ante el lector y las expectativas de este último, junto a la presión más o menos explícita o severa de los principios morales y de las normas de las relaciones sociales. El problema de los límites de la sinceridad se agudiza especialmente en el caso de un diario, que por su naturaleza misma tiende a esa sinceridad, y por lo tanto seduce al lector. Por lo tanto, es característico que Gide ignore completamente sus aventuras homosexuales en los *Diarios*. De hecho, si alguna vez escribe sobre ellas, es solo de manera indirecta o detrás de la máscara de un personaje inventado. Gombrowicz tomó de Gide el recurso de escribir sobre sí mismo como si fuera otra persona en el *Diario*, pero aun así le dio al protagonista su propio apellido. Sin embargo, como Gide, no escribió nada sobre la esfera íntima de su vida. Las cosas son completamente diferentes en *Kronos*, donde Gombrowicz exhibe sus experiencias eróticas de manera muy particular.

Ambos escritores se sentían atormentados además por una aguda conciencia de la compulsión de jugar los roles que les habían sido impuestos por el entorno y las circunstancias que los rodeaban. Por ejemplo, durante la Primera Guerra Mundial, a Gide lo enfureció encontrarse obligado a jugar el rol de un ardiente patriota que detestaba a los alemanes. Aquí debo citar algunos pocos pasajes que parecieran venir directamente del *Diario* de Gombrowicz. En 1890, Gide abre su diario en un estilo típico: "No le presten atención al *aparecer*. Estar solo es importante" (7). Un poco después, leemos: "Atreverse a ser uno mismo. Tengo que subrayarlo también en mi cabeza. No hacer nada por coquetería, para hacerse fácil, por espíritu de imitación o por la vanidad de contradecir" (10). En 1892, Gide escribe: "Me preocupa no saber quién seré; ni siquiera ser quién quiero ser; pero bien sé que hay que elegir... Siento mil identidades posibles en mí" (18). Es probable que Gombrowicz haya pronunciado estas palabras. Sin embargo, la sección siguiente tiene un tono diferente, pues Gide agrega:

Y me asusto, a cada instante, a cada palabra que escribo, a cada gesto que hago, de pensar que es un rasgo más, imborrable, de mi figura, que se fija: una figura dudosa, impersonal; una figura cobarde, puesto que no he sabido elegir y delimitarla fieramente. (18)

Gombrowicz tuvo una intuición similar, aunque se reconcilió con estos "rasgos imborrables" y con la multiplicidad de las elecciones provisorias. Al mismo tiempo, seguramente hubiera aprobado la afirmación de Gide de que "dos facultades extraordinarias del poeta" son "el permiso para ceder ante las cosas, cuando lo desea,

sin perderse a sí mismo, y la capacidad de ser conscientemente ingenuo. Estas dos facultades pueden, además, reducirse al único don de la disociación” (21). “Ceder ante las cosas” y ser “conscientemente ingenuo” son las dos características fundamentales del *Kronos* de Gombrowicz.

De hecho, estas afinidades van mucho más allá, aunque Gombrowicz jamás las reveló públicamente o escribió una sola palabra acerca de ellas en su *Diario*. Sin embargo, en una carta privada a Jerzy Giedroyc, el 6 de agosto de 1952, escribió:

Tengo que fabricar el Gombrowicz pensador y el Gombrowicz genio, el Gombrowicz demonólogo de la cultura y muchos otros Gombrowicz indispensables. El infantilismo del intento, la naturaleza pública de todo el proceso, este juego del Alma, o con el Alma... todo esto alberga varios peligros. Y aún así yo creo que soy una persona que ha sido llamada a escribir su *Diario*. (Giedroyc y Gombrowicz, 2006: 84)

Aquí agrega un punto extremadamente crucial:

El *Diario* de Gide no me ha inspirado especialmente; me ha permitido, sin embargo, vencer ciertas dificultades esenciales que me obstaculizaban hasta el momento de realizar ese proyecto (yo pensaba que un diario debía ser “privado”, y él me ha permitido descubrir la posibilidad de un diario privado-público). (Giedroyc y Gombrowicz, 2006: 84)

El diario “privado-público” de Gombrowicz sería, precisamente, *Kronos*, junto a los pasajes del diario publicados en las páginas de *Kultura*. Para ser más exactos, *Kronos* fue la sección privada, que no iba a imprimirse por el momento, mientras que el *Diario* se publicaba una vez al mes en *Kultura*. Y aun así las conexiones entre los dos textos y el *Diario* de Gide no radican solo en este ejemplo para superar las fronteras entre lo íntimo y lo privado. Tanto en *Kronos* como en el *Diario*, Gombrowicz también aludió a la estructura del *Diario* de Gide, cuyas entradas aparecieron en un orden que solo estaba aproximadamente determinado por la secuencia temporal. Por ejemplo, Gide comenta sobre sus experiencias de 1889 en una sola entrada, mientras que la entrada de 1890 bajo “enero” contiene solo una oración: “Visita a Verlaine” (Gide, 2000: 4). La entrada siguiente, bajo “sábado”, incluye una descripción detallada de los síntomas asociados a la enfermedad terminal de su tía Briançon, a quien él ha visitado y ha confesado su afecto. La descripción de la visita concluye con la declaración de que ha regresado a su hogar “muy deprimido”. En otra parte, después de la época “fin de noviembre” del mismo año, leemos una lista de principios morales.

Claramente, tanto para Gide como para Gombrowicz la cronología está muy generalizada. Muchas áreas de la vida permanecen en blanco, o sin descripción. Las

notas generalmente se reducen a un marco puramente anual, mientras que los datos precisos solo se suministran ocasionalmente. Las mismas entradas son diversas en su naturaleza. Incluyen observaciones específicas y reflexiones más extensas. Aparecen temas serios y filosóficos junto a temas triviales. Las impresiones poéticas se transforman fácilmente en aguda crítica social. Los asuntos más privados se combinan con el contexto histórico. Las notas incluyen detalladas listas de libros leídos y obras musicales escuchadas (tanto Gide como Gombrowicz eran amantes de la música), reportes de reuniones, pero también descripciones de enfermedades. Resumiendo, forman obras fragmentadas y de finales abiertos que tratan múltiples temas y utilizan múltiples géneros.

Jean-Pierre Salgas ha descrito perceptivamente un aspecto importante de la afinidad entre los dos escritores:

Gide, o el *ego* deconstruyéndose en el espejo, una introspección incierta haciéndose pasar por cortesía; Gide, el escritor conocido, construyendo su propia alma frente al mundo, escribiendo para una “audiencia viva” sobre los asuntos más íntimos de las Pléyades... Las paradojas de ambos autores son idénticas. (Salgas, 2004: 157)

Más tarde, Salgas escribe:

Gide (deconstruyendo la intimidad en el espejo) y Mann (construyendo un monumento en las arenas movedizas de la Inmadurez), cada uno de ellos, a su manera, le enseñó a Witold (si es que aún necesitaba la lección) que el “yo” es una ficción. El diario desarrolla todas las variantes y formatos de esta ficción... Podríamos describir al diario como el *espacio biográfico* de esta *auto-ficción*. (Salgas, 2004: 158)

Si asumimos que *Kronos* precedió al *Diario*, entonces el proceso de deconstrucción y reconstrucción del “yo” sucedió para Gombrowicz de manera mucho más radical y sin nada de apoyo. Después de todo, en el caso de Gombrowicz, el espejo que para Gide estaba representado por la fe religiosa, la cultura francesa y la aclamación universal se había roto en mil pedazos. *Kronos* lleva los procedimientos de autoficción a un estado de paroxismo, pues la sugerencia de autenticidad y realidad es más fuerte y más sobrecogedora que en el *Diario*. Además, mientras que Gide confiaba su orientación sexual y sus experiencias homosexuales solo en notas sin publicar, Gombrowicz decidió escribir abiertamente sobre ellas en *Kronos*. En parte porque pensó que *Kronos* podría conmocionar a los lectores, solo envió una versión más suave de las entradas de su diario a *Kultura*, aunque aun así consiguieron provocar un gran número de ataques contra su autor.

Tanto los *Diarios* de Gombrowicz como los *Diarios* de Gide comienzan con un gesto de conquista simbólico. Gide observa París desde un sexto piso, con el Barrio Latino a sus pies. No es accidental que cite las palabras de Rastignac: “¡Ahora nos veremos las caras!” (Gide, 2000: 3). En otras palabras, aquí la situación inicial alude a la rica tradición francesa, simplemente recreando un modelo prefabricado. El gesto de Gombrowicz abandona con ostentación todo respaldo, ya que lo apunta contra todas las formas de la tradición, de conceptualizaciones, ideas e ideologías formalizadas. El “yo” del escritor, suspendido en un lugar ajeno, se transforma en un espacio virtual que puede fácilmente acomodar contenidos, tanto de índole filosófica como profundamente personal, pública o privada, cultural o biológica. No podemos acorralar al “yo”, que aparece cuatro veces como la única palabra en las primeras cuatro entradas, ya que es puro movimiento. Gombrowicz opone un “yo” dinámico al “yo” estático de Gide. Las cosas son diferentes en *Kronos*, donde el autor casi pareciera ocultarse detrás de enumeraciones estériles o interminables series de hechos y nombres de personas y lugares. Rastignac y Gide le lanzan el guante a París, es decir, al mundo, que tienen la intención de conquistar. Al escribir *Kronos*, Gombrowicz lanza el guante a las costumbres y expectativas literarias, creando un mundo que hasta el día de hoy commociona a los lectores con su singularidad y extremismo.

Bibliografía

- Gide, André (2000). *Diarios. 1889-1913*. Urbana: University of Illinois Press.
- Giedroyc, Jerzy y Gombrowicz, Witold (2006). *Cartas, 1950-1969*. Varsovia: Czytelnik.
- Gombrowicz, Rita (1987). *Gombrowicz en Argentina*. Londres: Puls.
- Gombrowicz, Witold (1996). *La lucha por la fama. Correspondencia, parte uno*. Witold Gombrowicz, Jozef Wittlin, Jaroslaw Iwaszkiewicz, Artur Sandauer. Cracovia: Editorial Literaria.
- (2004). *Cartas a la familia*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie.
- Gómez, Juan Carlos (1984). “Como se ve en la fotografía”, en Rajmund Kalicki (ed.), *Tango Gombrowicz*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie.
- Grinberg, Miguel (2005). *Evocando a Gombrowicz*. Varsovia: PIW.
- Salgas, Jean Pierre (2004). *El proceso de Gombrowicz, o el ateísmo integral*. Varsovia: Czytelnik.

LA DICOTOMÍA NORTE-SUR EN *LA MUERTE EN VENECIA* DE THOMAS MANN Y TRANS-ATLÁNTICO DE WITOLD GOMBROWICZ

Margarethe Glac

La novela *Trans-Atlántico* de Witold Gombrowicz fue publicada en fragmentos por la revista de exilio *Kultura* en 1951 y por la editorial del Instituto de Cultura Polaca con sede en Maisons-Lafitte, Instytut Literacki, cerca de París en 1953. En Polonia pudo llegar a las librerías en 1957 gracias a una corta etapa de deshielo político.

Gombrowicz, quien ya en su temprana juventud había descubierto la afinidad de su propia biografía a la de Tonio Kröger, el personaje de la novela corta de Thomas Mann, en la que se unen los rasgos de artista y burgués y la oposición entre la decadencia y la voluntad de vivir (Schröder-Augustin, 2001: 415), retomó en *Trans-Atlántico* la temática de *Tonio Kröger* del año 1903 y de *La muerte en Venecia*, escrita en 1911 –la de una “ascendencia mixta” (Fieguth, 1995: 146)–, que dentro del alma del personaje causa una lucha continua entre la condición artística y burguesa. Tonio lleva rasgos sensuales y artísticos de su madre del sur y al mismo tiempo el frío sentido de realidad y carácter burgués de su padre del norte. Es un dilema que se puede manifestar de diferentes maneras así como tener distintas consecuencias.

En la obra temprana de Mann se puede observar lo que Helmut Brandt llama una contraposición y finalmente un desprendimiento de la vida burguesa que se ve de forma muy clara en *Tonio Kröger* porque significa la pérdida del fundamento de la existencia tanto burguesa como artística (Brandt, 1978: 123). Markus Schröder-Augustin destaca al personaje de Lisaweta como la primera persona que define la fórmula de la existencia artística de Tonio, al que llama “ciudadano perdido”, mostrando así la posición del intelectual creativa y artística que se encuentra siempre entre las clases. Así, Tonio, de igual modo que el mismo Mann, no es un “anticiudadano” sino solamente un “ciudadano perdido” (Schröder-Augustin, 2001: 416). Es una definición que expone sobre todo el sentimiento de la separación y falta de pertenencia (Mann, 1978: 31).

El artista no es entendido como un creador sano y lleno de energía sino como un enfermo atormentado y débil cuyo arte es un producto de suplicio y renuncia, unido más a la muerte que a la vida (Brandt, 1978: 123). Está situado entre dos mundos y en ninguno se siente familiarizado (Mann, 1978: 65).

Este artista está condenado a la soledad, porque, como dice Mann en *La muerte en Venecia*, sus observaciones son, por un lado, más difusas, pero, por el otro, mucho más insistentes que las de un hombre sociable. Tiene mucha más capacidad de analizar

percepciones e imágenes que para él pasan a ser cada vez más importantes y que el otro podría rechazar fácilmente (Mann, 2007: 48).

El personaje del “ciudadano perdido” fue retomado muy temprano por Gombrowicz. Ya en sus primeros relatos, sobre todo en “Acerca de lo que ocurrió a bordo de la goleta ‘Banbury’”, publicado en 1933, se destaca cierto presentimiento que Janusz Margański llama de forma muy atrevida un “aviso” del viaje a Argentina (Margański, s/d: 270), pero que seguramente se puede entender como un estado de ánimo del autor de *Ferdydurke*.

Lo que resulta interesante para este trabajo es la dirección del viaje del personaje de este relato –del norte al sur-. Seguramente, se la puede poner en relación con la lectura de textos en los que está expuesta la dicotomía del norte y sur (Sauer, 2005: 255-259). Gombrowicz pudo haber conocido las conferencias que dio Mann durante su estancia en Varsovia en 1927, publicadas en las revistas literarias *Wiadomości Literackie* y *La Pologne Littéraire*, en las que se refiere a esta dicotomía.

En *Recuerdos de Polonia* Gombrowicz trae a la mente haber descubierto el sur durante una estancia vacacional en los Pirineos Orientales en el verano de 1928, pues es una época en la que ya conocía la obra de Nietzsche y de Mann. Dice que la vista de una avenida conduciendo hacia el mar, que recorría en bicicleta junto a un grupo de jóvenes obreros borrachos lanzando gritos, consiguió más que todas las catedrales y los museos de París, destacando la mezcla de la cultura y lo salvaje y le hizo posible entender el sur, tanto Francia como Italia, y “miles de otras cosas” (Gombrowicz, 1985: 86) que de repente le resultaron importantes, aunque hasta ese momento había considerado a una persona morena como inferior. A partir de ese momento nunca más iba a sentir aversión hacia el sur.

Desde entonces el sur representa para Gombrowicz la libertad, es de colores claros y al mismo tiempo es humilde, “corporal” y emocional, con todas las desventajas que lleva consigo esta característica. Sin embargo, el escritor prefiere justamente el sur. Y después de muchos años en Argentina, un “país meridional”, de vuelta en Europa, habla de Argentina como de su “patria adoptiva”, llamándose a sí mismo “argentino, corrompido por el sur, penetrado por aquel sol y aquel cielo” meridional. Gombrowicz se compara con un perro que “paseando ventea el cielo norteño con sus nubes que corren, la vastedad del horizonte, el tiempo” con el que se enfrenta en Berlín (Gombrowicz, 1970: 130).

Gombrowicz retoma la dicotomía norte-sur de forma explícita en *Los recuerdos de Polonia* y en *Testamento* (Gombrowicz, 1996: 19-21), cuando recuerda su “huida” de París al sur de Francia en los años de entreguerra, una huida que se repite en su biografía de un modo inexplicable en 1964, cuando por razones de salud tiene que

“huir” del norte frío de Berlín y de París al sur de Francia, a Vence, en los Alpes Marítimos.

Hay que destacar que la sensación del “ciudadano perdido” ya se apodera de él durante este primer viaje a la costa mediterránea en los años 20, cuando dice que recuerda diferentes situaciones, imágenes, pero como si él no estuviera en ellas, como si se hubiera perdido. Hace responsable por esta “pérdida” un “desorden interno” (20) que había sentido ya desde hacía mucho tiempo y que probablemente fue culminante en esa época. Describe este sentimiento como la certeza de “ser anormal”.

En sus impresiones de esta “huida”, en *Testamento*, Gombrowicz describe el sur que descubrió entonces como una acumulación de naranjas, vino, brillo, calor, luz, transparencia y aire que celebra con alegría, alivio y esperanza, como se celebra un nuevo principio que le posibilita el movimiento a uno. Al mismo tiempo se pregunta si no era por eso que “su vida posterior eligió a Argentina” (21).

El motivo del viaje al sur se expone de forma más clara en el viaje del autor a la Argentina en el año 1939. En *Testamento*, Gombrowicz dice a Dominique de Roux que no hay muchos lugares mejores que Buenos Aires porque Argentina es un país europeo, en el que se siente Europa de forma muy intensa, más intensa que en Europa misma, pero que al mismo tiempo está fuera de Europa. Entonces le pudo dar lo que tanto necesitaba –distancia a Europa y a la literatura (70).

El viaje al sur le sirvió a Gombrowicz como motivo en la novela *Trans-Atlántico*, que él mismo resume como la historia de una amistad con un puto, un homosexual enamorado de un joven polaco. El narrador en primera persona, Witold, puede salvar a este joven y conservar su postura tradicionalmente polaca y temerosa de Dios o empujarlo a los abrazos del homosexual, que significaría entregarlo a la perversión, a lo incontrolable y anormal (97).

Thomas Mann tuvo la inspiración para la novela corta *La muerte en Venecia* en 1911, durante una estancia, junto a su esposa Katja, en el Grand Hôtel des Bains en el Lido di Venezia, que describe en el *Relato de mi vida* como una serie de circunstancias e impresiones curiosas que junto a una búsqueda secreta de algo nuevo desembocó en una idea productiva (Mann, 1960: 139).

Mann asegura haberse sentido bien “en la ciudad seductora y vinculada a la muerte, la ciudad romántica por excelencia” (Mann, 1975: 429). De su correspondencia justo después de su vuelta a casa se puede deducir que trabajaba en una “obra extraña” que trataba del amor pederasta de un escritor envejecido (395).

Gombrowicz lleva este procedimiento de informar de manera distanciada y fría aún más adelante. Sitúa su narrador como figura en medio de los acontecimientos de la novela y

le da, por primera vez en su obra, su propio nombre. Así el narrador, quien al mismo tiempo es observador directo y “cómplice” de Gonzalo, uno de los personajes centrales de la novela, habla de él en tercera persona, desde la perspectiva de un observador comprometido y al mismo tiempo distanciado y frío. Si apoya a una de las partes, sea a Gonzalo en su embriaguez homoerótica o al patriota Tomasz en la protección de su hijo Ignacio, inmediatamente asegura a la otra parte de su apoyo con lo que relativiza su compromiso anterior. En su *Diario* Gombrowicz dice que tuvo que encontrar una posición diferente, que estuviera fuera del hombre y la mujer, pero que no tuviera nada que ver con el tercer sexo, que fuera una posición asexual y solamente al nivel humano, para poder acercarse al territorio “contaminado con el sexo”. Dice que sobre todo no quería ser hombre, quería ser humano que en segundo plazo era hombre.

De este modo el narrador en la novela de Gombrowicz llega a un grado de objetividad que no había tenido en ninguna obra anterior y que se puede comparar a la posición destacada por Lisaweta en *Tonio Kröger* –la de estar “entre las clases” (Grimstad, 2006: 144) o, aun más, de estar “entre los sexos”:

Mientras que pertenece a la comunidad de los emigrantes polacos (“Patria”), al mismo tiempo Witold se junta al mundo de los homosexuales en Argentina (“Filstria”) (...) Podríamos decir que aquí el homoerotismo está lleno de ambivalencias culturales. Puesto que la homosexualidad en sí misma no ofrece otra conclusión que una burla omnímoda, Witold se sujetó en una posición intermedia entre las nacionalidades y las sexualidades. (153)

Pero siguiendo a Tonio Kröger, el escritor en *Trans-Atlántico* también es un artista, “quien solo añora un poco de amistad, entrega, confianza y suerte humana” (Mann, 1978: 36) y que con el afán de satisfacer estas ansias en un país ajeno es implicado en diferentes asuntos que preferiría observar desde cierta distancia. Pues es a causa de estas ansias que por un lado apoya a Gonzalo, quien lo ve como su amigo y confidente, y por el otro a Tomasz, el padre de Ignacio adorado por Gonzalo, a quien cree deber lealtad por su origen polaco. Ewa Płonowska Ziarek dice a este respecto: “El narrador, Gombrowicz, vacila sin fin entre estos dos polos narrativos, traicionando repetidamente a todos los personajes y sus causas” (Płonowska Ziarek, 1998: 229).

Las circunstancias de las estancias de los dos protagonistas se pueden atribuir a referencias autobiográficas. Ambos narradores llegan en barcos, Gustav von Aschenbach llega a Venecia en un buque de vapor italiano, el escritor Gombrowicz en *Chrobry*, un transatlántico polaco, en su viaje inaugural a Buenos Aires.

El viaje en barco del personaje Gombrowicz en *Trans-Atlántico* también ofrece un

sentimiento de pérdida de la sensación en el tiempo y el espacio y al mismo tiempo, aunque por casualidad, asegura la continuación de un viaje por el océano empezado en un relato anterior, “Acerca de lo que ocurrió a bordo de la goleta ‘Banbury’” que lleva al narrador a aguas desconocidas y a países ajenos.

El océano es, como señala Hanjo Berressem, “(un) espacio llano y completamente desterritorializado, entre la Patria y el país del exilio, la extensión fluída del océano simboliza la utopía de una consistencia libre, a-cultural y sin forma” (Berressem, 1998: 110).

Berressem atribuye al océano descrito por Gombrowicz un fuerte significado erótico por lo que el fondo socio-cultural se deshace y la experiencia libidinosa gana importancia. Es un viaje durante el cual los pasajeros están entre el cielo y el agua, sin pensar nada (Gombrowicz, 1964: 9) y así pueden conversar y bromear, como lo hace el narrador de *Trans-Atlántico*, con toda la tranquilidad.

Para Witold el viaje tiene un significado liberador que el escritor Gombrowicz describe en su *Diario* como un “brillo mitológico” (Gombrowicz, 1970: 127) que le permite encontrarse en Argentina solo, “en un continente perdido en los océanos” (127), sumergirse en una lengua desconocida y en una vida lejana a lo que había conocido.

Las dos ciudades, Venecia y Buenos Aires, están llenas de gente de diferentes naciones, ruidosas y muy movidas. Pero al igual modo que la amenaza del cólera pende justo por encima de Venecia, un presentimiento de la catástrofe de una guerra lleva a un desasosiego en Buenos Aires.

En su ensayo *La ciudad como seductora*, Courtney Peltzer describe Venecia como una ciudad que “con toda su gracia tiene algo malicioso” (Peltzer, 2003: 121). Es por eso que, según Peltzer, Aschenbach tiene que luchar consigo mismo y en el primer momento quiere partir, porque parece estar sintiendo ya cómo puede terminar para él una prologación de la estancia. Venecia, siendo una “ciudad del hechizo, del secreto y de lo prohibido” (121), tiene una fuerza de atracción que cada día tiene más intensidad hasta vencer a Aschenbach.

Del mismo modo la ciudad de Buenos Aires cautiva al protagonista. Witold, quien al principio quiere quedarse solo unos días, decide no partir, porque habiendo comenzado la Segunda Guerra Mundial, el barco no puede volver a Polonia y va en dirección a Inglaterra. La “capital del sur” que es Buenos Aires atrae al escritor Gombrowicz mucho más que la fría y húmeda capital “norteña” que es Londres. Entonces decide quedarse.

Knut Andreas Grimstad dice de la fascinación por un lugar nuevo lo siguiente:

En muchos de sus textos, la multilocación parece dar a entender que el

personaje literario sigue apasionándose en lo otro en diferentes lugares; en algunos casos, incluso se puede decir que “se casa” con los lugares y sus historias, y pone en marcha algo así como una “relación” erótica con ellos. (Grimstad, 2006: 156)

Gombrowicz describe Buenos Aires en *Testamento* con las siguientes palabras: “Gentío, hormiguero, una danza en coro, luces, ruido, olores” y dice que se sumergió “en este campamento nómada multilingüe” (Gombrowicz, 1996: 71) sin duda ninguna. Una visión similar de la ciudad presenta en *Trans-Atlántico*, diciendo que en los callejones estrechos hay tanta muchedumbre que casi no se puede pasar, hay ruido, estrépito, gritos y una humedad insopportable en el aire (Gombrowicz, 1964: 17) y al mismo modo una “belleza especial” (Gombrowicz, 1996: 83) de la que se da cuenta por primera vez en su vida.

El protagonista de *La muerte en Venecia*, Gustav von Aschenbach, es un artista envejecido, de unos cincuenta años, un escritor dotado, quien ya ha escrito su *opus magnum* llevando su carrera al apogeo. Rolf Fieguth entiende a Aschenbach como un escritor representativo de la época guillermina, quien en el amor al hermoso Tadzio vive su último éxtasis artístico y al mismo tiempo un descenso a lo caótico hasta su propia muerte (Fieguth, 1995: 146).

Como modelo para este personaje Mann usa varias biografías de artistas. El nombre Gustav se arrima al nombre del compositor Gustav Mahler, quien murió durante la estancia de Mann en Lido en el año 1911 en la isla Brioni y de cuya muerte el escritor leyó en los periódicos. El apellido Aschenbach tiene su origen en el pintor Andreas Aschenbach, quien rompió con el procedimiento expresivo del romanticismo de la escuela de Düsseldorf. También se destacan tres otras personalidades como fuentes para el personaje Aschenbach y quienes visitaban Venecia con regularidad –Friedrich Nietzsche, August Graf von Platen y Richard Wagner, cuya biografía, que tematiza una crisis de vida ocurrida durante su estancia en Venecia en 1857/58, fue publicada en 1911–. Está confirmado que Mann estudiaba durante estas vacaciones el capítulo “La metafísica del amor” del libro *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer. Bahr dice que junto con Wagner era Goethe en quien se inspiraba Mann, el anciano Goethe (Bahr, 1991: 116). Mann escribe que su objetivo era mostrar el amor tardío de Goethe hacia la joven Ulrike von Levetzow presentando la humillación de un espíritu elevado causado por la pasión (Mann, 1975: 439).

La sensibilidad artística de Gustav está acompañada de una debilidad física, enfermedades y una vida en aislamiento que conduce a una concentración máxima en su obra y una incapacidad total de contactos sociales (Luft, 1976: 33).

En *La muerte en Venecia* Aschenbach pasa por una crisis profunda, lamenta lo desaprovechado y ve el erotismo como una última oportunidad de agarrarse a la vida. Siguiendo a Hermann Luft se puede decir que Aschenbach ha encontrado en el joven Tadzio un mediador entre la belleza, el ideal del arte, y la vida real (33). En este sentido Aschenbach no cumple la tarea del artista como “mediador entre el mundo de la vida y el de la muerte” (Mann, 1960: 199), definida por Mann mismo en el ensayo “Sobre el matrimonio” en el que sigue el pensamiento de Nietzsche, quien dijo que la verdad era fea y el arte existía para no sucumbir miserablemente en ella (Nietzsche, 1966: 832).

Aschenbach no puede satisfacer este criterio de mediador porque nunca ha conseguido unir la oposición entre el arte y la vida (Luft, 1976: 35). Pero inspirado por el bello Tadzio, el escritor es sacado de su crisis artística y llevado al trabajo literario.

En este momento la sensualidad de Aschenbach se despierta y prevalece en relación con el espíritu, del mismo modo que era perjudicada antes. Brandt destaca que Mann retomó esta interpretación de la debilidad e inferioridad del espíritu respecto a lo impulsivo de Schopenhauer y Nietzsche. Según Nietzsche, el artista debería tener tanto los rasgos apolíneos como los dionisíacos (Nietzsche, 1966: 120).

Del mismo modo, Gombrowicz entiende la relación de lo apolíneo y lo dionisíaco en *Trans-Atlántico*. Tiene también una visión similar del artista, quien debe tener la misma sensibilidad para lo apolíneo que para lo dionisíaco. Justamente por eso el narrador en primera persona toma la posición de “estar entre”, en el medio de dos extremos sin decidirse por uno.

En cambio el personaje de Gonzalo es un mestizo, con antepasados portugueses, persas, turcos y libios, se levanta tarde para perseguir a muchachos jóvenes hasta la noche por los callejones de Buenos Aires, averiguando si están dispuestos a cometer un pecado. En este sentido, el modelo dualista del “ciudadano perdido” en el personaje de Gombrowicz, quien oscila entre el norte y el sur, entre lo apolíneo y lo dionisíaco, se encuentra con un ejemplo de un ciudadano del sur de ambos lados, un “doble ciudadano del sur” en un país meridional que, como lo dice Gombrowicz, “siente Europa más que Europa misma”.

El origen de Gonzalo muestra la hibridez de la sociedad argentina:

Las referencias a la posición de Gonzalo en el cruce de géneros une sexualidades, así como los de los valores antiguos y nuevos del mundo, abundan a lo largo del relato de Witold. De hecho, parece compartir el punto de vista que Buenos Aires de la década de 1940 fue el gran escenario sudamericano de una cultura de mezcla (...) arcaica y moderna, periférica y cosmopolita a la vez. (Grimstad, 2006: 151)

A causa de su ascendencia, Gonzalo es un forastero dentro de la sociedad multicultural

argentina, como lo eran muchos argentinos de primera generación en esa época, además es homosexual que, como subraya Ewa Płonowska Ziarek, dobla su extrañeza: “Dentro de la lógica homofóbica de la nacionalidad, se puede ser ciudadano solo en la medida en la que se es un hombre heterosexual” (Płonowska Ziarek, 1998: 229). Sin embargo, Gonzalo sigue fiel al principio de lo dionisíaco, intensificado en su caso al infinito.

Al contrario, Aschenbach cae de un extremo al otro porque en su viaje a Venecia se pone en camino hacia Dionisio, de quien es esclavo hasta su extática muerte al final de la historia. Ambos extremos son insopportables a largo plazo, lo que se demuestra en el derrumbamiento de la forma de vida apolínea y la muerte del personaje como consecuencia de la entrega a lo dionisíaco (Häfele y otros, 1992: 34).

El país nuevo en el que se encuentra el narrador del *Trans-Atlántico*, en el cual se habla una lengua desconocida y se vive costumbres diferentes, le ofrece un evidente, aunque seductor, choque cultural. Especialmente el trato con la homosexualidad, que en la Polonia de los años de entreguerra, quitando unos pocos círculos, era mal vista y seguía siendo un tabú en la sociedad y, a pesar de un acceso más libre a la sexualidad, en este contexto se parecía mucho más a la Alemania guillermina en la que fue escrita *La muerte en Venecia* que a la Alemania del período de entreguerras.

Tadeusz Kępiński, un compañero de clase de Gombrowicz, relaciona la fascinación del autor por la sensualidad homoerótica con el proceso del envejecimiento del que el escritor se da cuenta de forma cada vez más clara. Dice Kępiński que Gombrowicz siente de manera más intensa el drama de lo transitorio y no es la muerte lo que lo preocupa más, sino el envejecimiento. Por eso en el interés del autor en hombres jóvenes Kępiński ve un “antídoto” contra la vejez, como un garante de la propia juventud (Kępiński, 1988: 81).

Gombrowicz mismo describe su primera época en Argentina como una cura de rejuvenecimiento que lo hizo rejuvenecer de forma violenta en cuanto a lo psíquico y a lo físico, cuando a pesar de sus treinta y cinco años le llamaban “joven” en las calles (Gombrowicz, 1996: 72).

A pesar de esto llega un momento en el cual, como lo cuenta Kępiński, Gombrowicz todavía convencido de su juventud descubre arrugas en su cara, lo llama “la traición de la maldita cara”, y se encuentra en un momento que suele ser decisivo en la vida de mujeres y que Gombrowicz vive de forma muy similar, le hace sentirse como un traidor y haber sido traicionado al mismo tiempo (Kępiński, 1988: 81).

En sus primeros años en Argentina, Gombrowicz es confrontado intensamente con la homosexualidad y reconoce su debilidad por el barrio de Retiro, donde busca la juventud, independientemente del sexo. En su *Diario* Gombrowicz escribe sobre Retiro

que allí no buscaba aventuras de carácter erótico sino la juventud, la suya y la de otros, en el uniforme de soldados o marineros, que a él mismo le era inalcanzable, la misma que a él le había abandonado para florecer en otra persona.

El modo de tratar la homosexualidad en Argentina, la forma abierta de demostrarla en diferentes círculos, sobre todo en los artísticos, le fascina al autor Gombrowicz de igual modo que a su figura literaria del *Trans-Atlántico*.

Según el narrador del *Trans-Atlántico*, es el aspecto de Gonzalo que revela las preferencias homoeróticas de este personaje. En concreto, son sus labios maquillados de carmín y su postura que es la de un “puto”, con los manos, los pies, la cara y la cabeza tan tiernos que le hacen parecer no tanto un ser humano sino una criatura, sin la posibilidad de distinguir con certeza si es de sexo masculino o femenino.

Gonzalo se parece al anciano maquillado, a quien observa Aschenbach en su pasaje a Venecia. Este anciano está vestido de moda y se comporta como un joven, pero un observador más perspicaz, como lo es Aschenbach, descubre dentro de poco que el joven es “falso” (Mann, 2007: 34) y aunque tenga las mejillas maquilladas de color carmesí, unos dientes blancos, anillos en los dedos, todo esto se descubre como una imitación. Sin embargo, los jóvenes a los que acompaña no lo ven, o hacen como si no lo vieran. Häfele y Stammel llaman a este hombre la “encarnación de un homosexual envejecido” (Häfele y otros, 1992: 50) que se demuestra tanto en el maquillaje de su cara como su peluca, su ropa y sus gestos. Según ellos el encuentro con el anciano es una indicación a la humillación que le espera al escritor Aschenbach. El anciano evoca a Eros, el dios clásico del amor homosexual, cuando llama “¡Cariño!” de forma repetitiva.

El uso repetitivo de la palabra “cariño” por Gonzalo en el *Trans-Atlántico* en diferentes sintagmas se puede entender como una indicación de la inspiración del autor por *La muerte en Venecia*. Se trata, sobre todo, de una deliberada ilusión óptica mediante la que los personajes en los dos textos, el anciano en el barco y Gonzalo, intentan asegurarse la simpatía del objeto de sus amores. Se puede observar que el pie de Gonzalo toma la forma tierna siempre justamente en el momento en el que ve al bello Ignacio, para que este no vea sus rasgos masculinos.

Tematizando la afinidad del narrador Gombrowicz con Aschenbach, Grimstad destaca que se puede ver a Witold como una versión paródica de Aschenbach. Pero Gombrowicz, quien al principio mira al joven con la misma distancia fría con la que Aschenbach observaba a Tadzio durante sus primeros encuentros, se da cuenta de que las palabras de Gonzalo tienen como efecto reflexiones peligrosas y, aunque a Witold no le guste el modo de vida decadente de Gonzalo, se siente vinculado a él y dentro de poco lo llama “camarada”.

Según el mismo Gombrowicz, la fuente del personaje de Gonzalo es la biografía del escritor cubano Virgilio Piñera, a causa de quien el autor del *Trans-Atlántico* conoció un grupo de bailarines de ballet, quienes vivían una “homosexualidad extrema” y quienes describe como “putos en estado de hervor” (Gombrowicz, 1970: 243) porque no paraban en su caza de chicos, al igual modo que Gonzalo.

Gonzalo es como un equivalente descontrolado de los personajes Aschenbach y el anciano homosexual en el barco. En él la superioridad de lo carnal sobre el espíritu es igual de fuerte como el vínculo de Aschenbach con el nivel intelectual al principio del texto de Mann. No solo esto, Gonzalo está completamente obsesionado con la sensualidad y no piensa en otra cosa, su rutina diaria se atiene a la “caza” de los jóvenes. Se puede decir que con alma y vida está hechizado por lo dionisíaco.

La influencia que tuvo el contacto con el grupo cubano de bailarines de ballet en crear el personaje de Gonzalo (mencionado por el escritor en el *Diario*) fue afirmada sobre todo por Alejandro Rússovich. En cambio, Płonowska Ziarek entiende al narrador del *Trans-Atlántico* como “el alter ego sarmático” de Witold Gombrowicz, refiriéndose a la cultura polaca y su mito de los “sármatas”, que solo conservan tradiciones “propias”. Gonzalo, según ella, es el “doble argentino” del autor, con sus cualidades meridionales (Płonowska Ziarek, 1998: 229).

Hay una semejanza del efecto de distancia conseguido por la parodia en el *Trans-Atlántico* con el cronotopo del gracioso de Bachtin que se puede interpretar también como “el otro”. Según Eryk Pieszak, el encuentro con el “otro” siempre es el de uno más o menos maduro que se siente atraído por alguien más maduro, si es joven, o por alguien menos maduro, si es mayor. Puede ser descrito como una búsqueda infinita de lo que uno no es. Knut Andreas Grimstad también ve a Gonzalo como un alter ego del narrador y llama a los dos personajes “rivales” por el joven Ignacio, quien para Witold encarna “una garantía constante de la regeneración y el rejuvenecimiento” (Grimstad, 2006: 151). De hecho se puede observar las ansias de Gombrowicz del hijo de Tomasz (Gombrowicz, 1964: 139) cuando él mismo quiere refugiarse en la cara del joven.

Siguiendo a Lutsky, se puede resumir que ocurre una fragmentación del yo literario causado por un distanciamiento progresivo del autor de sus personajes literarios, que lleva finalmente a la formación de un “otro” como parte de la identidad propia (Lutsky, 2009: 77):

Gombrowicz encuentra un antídoto contra el yo fragmentado y discontinuo fundando una así llamada “identidad narrativa” que, mediante la vinculación de los diferentes momentos de una vida individual en un conjunto coherente, ofrece una sensación continua de la individualidad. (78)

Entonces, la relación entre los personajes de Gombrowicz y los de Mann tiene varios niveles y no puede ser interpretada de forma única, junto al avance de la acción ocurren desplazamientos de estas “afinidades”.

Bibliografía

Textos primarios:

- Gombrowicz, Witold (1964). *Transatlantik*. Pfullingen: Verlag Günther Neske.
- (1970). *Die Tagebücher*. Band 3. Aus dem Polnischen übersetzt von Walter Tiel, Pfullingen: Neske.
- (1985). “Polnische Erinnerungen. Aus dem Polnischen von Klaus Staemmler”, en Fieguth, Rolf/Arnold/Fritz (Hrsg.): *Witold Gombrowicz. Gesammelte Werke*. Band 10. München-Wien: Carl Hanser Verlag.
- (1996). “Eine Art Testament. Gespräche und Aufsätze”, en Rolf Fieguth/Fritz Arnold (Hrsg.): *Witold Gombrowicz. Gesammelte Werke*. Band 13. Aus dem Polnischen von Rolf Fieguth Carl Hanser Verlag. Wien: München u.
- Mann, Thomas (1960a). “Lebensabriß”, en *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze* 3. Band XI. Oldenburg: S. Fischer Verlag
- (1960b). “Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung”, en *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze* 1. Band IX. Oldenburg: S. Fischer Verlag.
- (1960c). “Über die Ehe”. Brief an den Grafen Hermann Keyserling, en Ders.: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze* 1. Band IX, Oldenburg: S. Fischer Verlag.
- (1962). Carta a Elisabeth Zimmer del 6/9/15, en *Thomas Mann. Briefe 1889-1936*. O. O: S. Fischer Verlag.
- (1975). “Lübeck als geistige Erfahrung”, en Hans Wysling/Marianne Fischer (Hrsg.): *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil I: 1889-1917*. Band 14/I, O. O.: Hemeran/S. Fischer.
- (1975b). “On Myself. Abgedruckt”, en Hans Wysling/Marianne Fischer (Hrsg.): *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil I: 1889-1917*. Band 14/I, O. O.: Hemeran/S. Fischer.
- (1975c). Carta a Philipp Witkop del 18/7/1911, en Hans Wysling/ Marianne Fischer (Hrsg.): *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil I: 1889-1917*. Band 14/I, O. O.: Hemeran/S. Fischer.
- (1978). *Tonio Kröger./Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*.

- Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- (2007). *Der Tod in Venedig*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Nietzsche, Friedrich (1966). Nietzsche: Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre, en Ders.: *Werke in drei Bänden*. Band 3, herausgegeben von Karl Schlechta. München: Carl Hanser Verlag.
- (1994). "Die Geburt der Tragödie", en Landfester, Manfred (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Die Geburt der Tragödie. Schriften zu Literatur und Philosophie der Griechen*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Platen, August von (1960). Tristan. Citado por Thomas Mann: "Über die Ehe. Brief an den Grafen Hermann Keyserling", en Ders.: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze* 1. Band IX, Oldenburg: S. Fischer Verlag.
- Schopenhauer, Arthur (1988). *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Band II, Mannheim: Brockhaus.

Bibliografía secundaria:

- Bachtin, Michail (2008). *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Berlín: Suhrkamp.
- Bahr, Erhard (1991). *Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Berressem, Hanjo (1998). "The Laws of Deviation: Physical and Psychic Aberrations in the Novels of Witold Gombrowicz", en Płonowska Ziarek, Ewa (Hrsg.): *Gombrowicz's Grimaces. Modernism, Gender, Nationality*. Albany: State University of New York Press.
- Bloch, Peter André (2001). "Nietzsches Verzauberung durch Venedig", en Schaefer, A. T/Stiftung Nietzsche-Haus Sils-Maria (Hrsg.): *Nietzsche. Süden*. Innsbruck: Haymon-Verlag.
- Brandt, Helmut (1978). "Thomas Mann und deutsche Romantik", en Brandt, Helmut/Kaufmann, Hans (Hrsg.): *Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche. Ein internationaler Dialog*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Fieguth, Rolf (1995). "Zur literarischen Bedeutung des Bedeutungslosen. Das Polnische in Thomas Manns Novelle 'Der Tod in Venedig'", en Hendrik Feindt (Hrsg.): *Studien zur Kulturgeschichte des deutschen Polenbildes 1848-1939*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Grimstad, Knut Andreas (2006). "Beyond Identity Politics, or the Polish Past Mastered: Transatlantic Strategies in the Writings of Witold Gombrowicz", en Trondheim Studies on East European Cultures & Societies. Band 18. Nylon Curtain.

- Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe. Herausgegeben von György Péteri, Trondheim: Program of East European Cultures and Societies of the Norwegian University of Science and Technology, 8/06.
- Häfele, Josef/Hans Stammel (1992). *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg.
- Jung, Joachim (2001). "Die südliche Gesundheit", en Schaefer, A. T/Stiftung Nietzsche-Haus Sils-Maria (Hrsg.): *Nietzsche. Süden*. Innsbruck: Haymon-Verlag.
- Kępiński, Tadeusz (1988). *Witold Gombrowicz. Studium portretowe*. Kraków: Verlag Wydawnictwo Literackie.
- Kurzke, Hermann (2009). *Thomas Mann. Ein Porträt für seine Leser*. München: Verlag C. H. Beck.
- Luft, Hermann (1976). *Der Konflikt zwischen Geist und Sinnlichkeit in Thomas Manns 'Der Tod in Venedig'*. Bern-Frankfurt/Main: Herbert Lang – Peter Lang. Europäische Hochschulschriften Reihe I Vol. 144.
- Lutsky, Klara (2009). "Living on the Margins and Loving It: Gombrowicz and Exile", en Thomas R. Beyer, Jr. (Hrsg.): *Middlebury Studies in Russian Language and Literature*. Band 30, herausgegeben von Agnieszka Gutthy. Literature in Exile of East and Central Europe. New York U. A.: Peter Lang.
- Margański, Janusz (s/f). "Gombrowicz i rokusz marginalizacji", en Gosk, Hanna/Kowalczyk, Andrzej Stanisław (Hrsg.): *Pisarz na emigracji. Mitologie. Style. Strategie przetrwania*. Warszawa: Dom Wydawniczy ELIPSA.
- Peltzer, Courtney (2003). "Die Stadt als Verführerin", en Baron, Frank/ Sautermeister, Gert (Hrsg.): *Thomas Manns Der Tod in Venedig. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos*. Lübeck: Verlag Schmidt-Römhild.
- Pestalozzi, Karl/Peter André/A. T. Schaefer (2001). "Nietzsche. Süden. Nietzsches Idee und Erfahrung von Südlichkeit", en Schaefer, A. T/Stiftung Nietzsche-Haus Sils-Maria (Hrsg.): *Nietzsche. Süden*. Innsbruck: Haymon-Verlag.
- Pieszak, Eryk (2003). *Trzy dyskursy o spotkaniu z Innym. Gombrowicza, Schelera i Lévinasa ścieżki spotkania w pobliżu wielkich dróg*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Płonowska Ziarek, Ewa (1998). "The Scar of the Foreigner and the Fold of the Baroque: National Affiliations and Homosexuality in Gombrowicz's Trans-Atlántico", en Dies. (Hrsg.): *Gombrowicz's Grimaces. Modernism, Gender, Nationality*. Albany: State University of New York Press.
- Rússovich, Alejandro (1995). "Rússovich o Gombrowicz", en *Teatr*. Heft 9, Warschau,

September.

- (2002). Hablando de Gombrowicz, en Dorota Kolano (Hrsg.): *Szukanie głosu Gombrowicza*. Radom: Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego.
- Sauer, Fritz Joachim (1997). "Goethes negativer Norden oder wie sich der nordische, Fluch erfüllte. Ein einleitender Diskurs", en *Acta Universitatis Uspaliensis. Studia Germanistica Upsaliensa*. Band 37. Kleine Beiträge zur Germanistik. Festschrift für John Evert Härd. Herausgegeben von Bo Anderson und Gernot Müller. Uppsala: Uppsala University Library.
- (2005). "Reisen als Wille und Vorstellung", en *Göteborgs Germanistische Forschungen* 45. *Text im Kontext 6: Beiträge zur sechsten Arbeitstagung Schwedischer Germanisten in Göteborg 23.-14. April 2004*. Herausgegeben von J. Alexander Bareis und Izabela Karhiaho. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Schröder-Augustin, Markus (2001). "Décadence und Lebenswille. Tonio Kröger im Kontext von Schopenhauer, Wagner und Nietzsche", en Bluhm, Lothar/Rölleke, Heinz: "*Weil ich finde, daß man sich nicht, entziehen soll*". *Gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk*. Sonderband der Zeitschrift *Wirkendes Wort*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT).
- Steinhaußen, Jan (2001). *Aristokraten aus Not und ihre Philosophie der zu hoch hängenden Trauben. Nietzsche-Rezeption und literarische Produktion von Homosexuellen in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Verlag Königshausen&Neumann.

PENSAR EN LA IMAGEN: GOMBROWICZ Y NABOKOV

Katherina B. Kokinova

Traducción: Lucía Vittelleschi

La imagen parece ser un elemento constitutivo y un concepto clave en las obras de Witold Gombrowicz y de Vladimir Nabokov. La forma de utilizar y abordar la imagen en cada caso es diferente y a la vez similar entre ambos. Por eso analizaremos principalmente dos posturas: 1) el constante pensamiento del autor en la propia imagen (o imágenes) en relación con el teatro de la imaginación del lector (en el caso de Gombrowicz)⁸² y 2) la relación entre el pensamiento en imágenes del autor y la respectiva necesidad⁸³ de que el lector haga lo mismo (en el caso de Nabokov).

Este trabajo no es definitivo (y al tratar la autorreflexión es, en sí mismo, autorreflexivo) y, en esa línea, propone un nuevo abordaje de los estudios comparativos que podrá parecer poco académico. Concretamente se trata de pensar en imágenes. La actitud de Nabokov a la hora de crear ficción parece ser pensar en imágenes, mientras que Gombrowicz podría considerarse un buen lector de Nabokov, no porque lo haya leído, sino porque él pensaba en imágenes a la hora de leer y reflexionar sobre la literatura. Por ese motivo, en este trabajo me gustaría explorar cómo funciona el pensamiento en imágenes y analizar este método aplicándolo también al estudio de la literatura.

La preocupación de Gombrowicz por la imagen, su permanente reconsideración y creación de nuevas imágenes del “autor” es fácil de identificar en varias de sus obras. Incluso señala su importancia en su *Diario*. Parecería ser parte constitutiva de su obra pensar en la imagen o en las imágenes de sí mismo (“ni escritor, ni artista”), actuar, la “clave de la vida y la realidad” (Gombrowicz, 2012: 45), enmascarar, “disponerse abiertamente a construir un talento” (43), construir diferentes esquemas con elementos principales y transformarlos en imágenes, que, a su vez, tienen que imponer la *Imagen abstracta* en determinada obra de forma metódica: “Me gustaría imponerme entre las personas como una personalidad y así ser su súbdito para siempre. Otros diarios deberían ser a este lo que las palabras ‘Soy así’ son a ‘Quiero ser así’” (45). La imagen propia puede ser construida por otros y así funcionar como un añadido al propio mundo, como una traducción e interpretación de la realidad, siempre distinta y libre,

⁸² Se deben entender los nombres Gombrowicz y Nabokov como figuras del autor, no como personas en sentido biográfico.

⁸³ “¿Cuál es el instrumento auténtico que utilizará el lector? Es la imaginación impersonal y el deleite artístico” (Nabokov, 1980: 4).

viviente. “Y lo que ya has creado dictará el resto de lo que serás” (97). Sucede que las imágenes están íntimamente ligadas al autoconocimiento y la autorreflexión. Es por eso que una imagen transformada en literatura no puede quedar exenta de un segundo análisis, una segunda reflexión, de ser repensada y reinterpretada: primero como una obra de arte visual y luego como una obra de arte escrita.

Nabokov es conocido por “acariciar los detalles” (Nabokov, 1980: 1). Es justamente a través de los detalles que construye sus obras y trata de imponer una *imagen detallada*. El autor, quien reconoció “pensar en imágenes”, parece utilizar la imagen (visual/mental) como una especie de idioma, que se traduce en palabras en la creación de la obra:

Yo no pienso en ningún idioma. Pienso en imágenes. No creo que la gente piense en un determinado idioma. No mueven los labios al pensar. Solo cierto tipo de persona ignorante mueve los labios al leer o reflexionar. Yo; yo pienso en imágenes, y de vez en cuando se forma una frase en ruso o en inglés en la espuma de la onda cerebral, pero no más que eso. (Nabokov, 2011: 23)

Gerard de Vries y D. Barton Johnson completan esta declaración con la siguiente apreciación: “Representar nuevas observaciones con imágenes sugerentes es una cualidad notoria de su arte” (Barton Johnson y de Vries, 2006: 2). El propio Nabokov agrega en otra entrevista: “El patrón de la cosa precede a la cosa. Lleno los claros del crucigrama en cualquier punto que se me ocurra elegir. Esos trozos los escribo en fichas hasta que la novela está terminada” (Nabokov, 2011: 99),⁸⁴ “La literatura no es un patrón de *ideas*, sino de *imágenes*” (Nabokov, 1980: 166). Con esto, Nabokov parece desafiar la idea de que las imágenes son diferentes de las palabras y, al mismo tiempo, las imágenes vendrían a resolver nuestro problema de pensar “con sombras de palabras” (30). “La magia del arte estaba en el espectro del lobo que él inventa deliberadamente, en su sueño del lobo” (5); las “distintas formas en que las imágenes en sentido estricto o literal (fotos, estatuas, obras de arte) se relacionan con conceptos como las imágenes mentales, ya sean verbales o literarias, y el concepto de hombre como imagen y como hacedor de imágenes” han sido abordados de forma más clara por W. J. T. Mitchell, quien presenta diferentes “imágenes como una familia extendida que ha migrado en el tiempo y el espacio, y atravesado profundas mutaciones en ese proceso” (1986: 2).

Este esfuerzo constante por volver a analizar una obra parece obedecer no solo al perfeccionismo, sino que también es testimonio de la actitud de ambos autores en

⁸⁴ Más sobre patrones en Brian Boyd (1990: 29-49).

relación con el proceso de crear ficción. En ambos casos, el lector debe pensar en imágenes también y además percibir la obra como imagen. Además, Gombrowicz presenta una imagen propia que se renueva constantemente conforme nace entre dos personas (entre distintos lectores de la obra). Por ende, la creación visual y la preocupación por la visión general deberían conducir a la percepción visual. Nabokov considera que “un buen lector es aquel que tiene imaginación, memoria, un diccionario, y cierto sentido artístico” (Nabokov, 1980: 3), con la imaginación en primer lugar. De esta manera, Gombrowicz parece ejemplificar el concepto del buen lector al ver sus propias obras como imágenes: “Este libro (*Ferdydurke*) es la imagen de la lucha por la madurez de una persona que está enamorada de su propia inmadurez” (Gombrowicz, 172). Aquí no solo presenta una imagen ya leída de su primera novela, sino que también vuelve a señalar, insistir sobre eso, tal como se repite varias veces en su *Diario* (290). En una entrevista, Nabokov citó una ficha descartada de *Párido fuego*: “No pensamos en palabras, sino con sombras de palabras” (Nabokov, 2011: 30). En un artículo no publicado, Jansy Berndt de Sousa Mello extrae de esa declaración la conclusión de que Nabokov “suele pintar una visión con palabras que sugiere diferentes niveles de ideas y de percepción más allá del ámbito de lo verbal”,⁸⁵ que se basa también en la siguiente fórmula: “La imagen vendría a ser el brillo de la exactitud de los detalles, y la parte verbal, la torpe caída de palabras que se fusionan” (309). Al parecer, la ficción puede nacer del detalle, y por eso es tan importante en la obra de Nabokov. Es más, la ficción se perpetúa a través de los detalles, ya que gracias a ellos el lector (de Gombrowicz o de Nabokov) ve la imagen que convierte a la obra en algo memorable y la inmortaliza. Ellos mismos lo demuestran y entrenan al lector viendo sus obras (Gombrowicz) o las obras de otros (Nabokov, cfr. su conferencia sobre Pushkin, “ver la imagen abstracta”) como imágenes. La imagen continúa, fija lo que ha establecido el mundo, el efecto del detalle y la visión general.

Pensar en imágenes acerca al autor y al lector al terreno de lo abstracto. Pensar en imágenes ilustra la reflexión prospectiva. Podemos interpretar este proceso como otra manera más de que lector y autor se vinculen e interactúen en otra dimensión, una dimensión distinta del texto lineal. La imagen puede servir como un paratexto abstracto, otro elemento más que aporta un nivel metaficcional al texto.

Este pensamiento en imágenes y la actitud hacia ellas evoluciona gradualmente en el caso de Nabokov por haber “nacido pintor de paisajes” (Boyd: 39; Nabokov, 2011b: 406)⁸⁶ y por ello recibir formación como pintor y desarrollar “la imaginación de un

⁸⁵ LISTSERV NABOKV-L Archivos: goo.gl/uGcoi4

⁸⁶ El propio Nabokov declara haber “nacido pintor” debido a su sentido del color (2011a: 17).

pintor” desde los trece años. “El entrenamiento que recibió Dobuzhinsky en la exactitud visual⁸⁷ y la armonía composicional le vendrían bien a Nabokov a la hora de escribir ficción” (Boyd: 103). En contraposición a eso, la actitud de Gombrowicz hacia la pintura y el arte es bastante radical, a juzgar por su declaración “No creo en la pintura” (Gombrowicz: 331), aunque valoraba el hecho de crear imágenes de personas y de libros. Podríamos decir que no hay nada que hablar acerca de ese tema, pero si prestamos mucha atención a las obras de Gombrowicz y de Nabokov, notaremos que pensar en la imagen es una parte indisociable de ellas. Y, a pesar de no creer en la pintura, el dibujo y el arte, Gombrowicz confiesa que un artista “existe para crear una imagen del mundo” (207).

Gombrowicz muestra una actitud muy complicada hacia el arte y la pintura, que ha sido estudiada por Piotr Millati.⁸⁸ Sin embargo, pareciera valorar la imagen en sentido abstracto, imagen que “crea una ‘visión’ del objeto en lugar de servir como forma para conocerlo” (Shklovsky, 1992), la imagen mental que debe imaginar y memorizar el lector, distinta de la actitud habitual del escritor que insiste en “ver” toda la literatura presentada (no solo una palabra o una frase) como imagen e incluso como imagen definitiva (cfr. *Ferdydurke* como “la imagen de una batalla”). De esa manera, se orienta la imaginación del lector, que lo lleva más allá de los límites del texto, a otra dimensión. Se vuelve el punto de encuentro entre el autor implícito y el lector implícito, el placer de la narrativa para el lector y el teatro de imaginación para el autor. Esto demuestra que pensar en imágenes no es solo una característica de Gombrowicz y Nabokov y un requisito para sus lectores, sino también que no hacerlo parecería cambiar la recepción de la obra porque, cuando no se miran las imágenes, que parecen ser “la suma de las partes”, el lector solo ve una imagen parcial y “solo asimila partes, nada más que partes”, algo que tanto rechazaba Gombrowicz en *Ferdydurke*.

Otro ejemplo en el caso de Gombrowicz son las distintas imágenes propias que crea en cada una de sus obras. Esto no se opone a la idea de ver las obras mismas como imágenes, sino que se relaciona con el hecho de que la figura del autor se encuentra entre la identidad (distintas mutaciones) y las imágenes (máscaras). Gombrowicz traduce/transforma las palabras a un esquema que presenta y trata de imponer una imagen (de sí mismo/de la obra). Es un poco diferente en el caso de Nabokov: ahí la literatura nace de una imagen; las imágenes se traducen en palabras a través de la visualización gracias a los detalles.

⁸⁷ Tal vez de esto surge su gusto por el detalle, alimentado también por su temprana “manía por la precisión” (2011a: 17).

⁸⁸ Para el significado religioso de la célebre frase de Gombrowicz “No creo en la pintura” y su actitud frente al arte, cfr. Millati (2002).

A primera vista, la metaficción y pensar en imágenes pueden parecer dos cosas muy distintas y aisladas. Sin embargo, después de reflexionar un poco sobre ese problema, se puede llegar a la conclusión de Benjamin: “Reflejar su propio pensamiento, que expresa el juego entre lo discursivo y las imágenes”, desarrollada en *Denkbild* (1923), es decir, “la conciencia como algo que funciona como una imagen, ya que construye pensamientos-imágenes” (Lindroos, 1998: 193),⁸⁹ lo que se vincula inmediatamente con el pensamiento en imágenes que dice aplicar Nabokov. Además, en *El libro de los pasajes* (1927-40) Walter Benjamin define la imagen como “dialéctica paralizada” (Benjamin, 1999: 462),⁹⁰ “sin palabras, hasta muda, que da testimonio de la triste actitud de cualquiera que deba ser testigo del barbárico ‘conformismo a punto de avasallarla’” (Benjamin, 1968: 255). Por otra parte, “solo las imágenes dialécticas son imágenes genuinas (es decir: no arcaicas); y el lugar donde se encuentran es el lenguaje” (1999: 462). Al parecer, las imágenes podrían ser otro tipo de lenguaje, pero Leland de la Durantaye considera el lenguaje como “un exilio de la imagen” (De la Durantaye, 2013: 163). Puede ser que Nabokov piense en el lenguaje de las imágenes para crear la literatura y que Gombrowicz lea la literatura pensando en imágenes, “[como Deleuze y Guattari] transformando el símbolo en imagen” (Goddard, 2010: 34). Entonces, si las personas tienden a pensar en imágenes, ¿puede ser, entonces, que desde la imagen del autor brote una analogía textual que provoque una imagen análoga en la mente del lector? El texto opera como una pantalla en la que se proyecta la imagen, y la tarea del lector es mirarla. Probablemente este sea uno de los motivos por los cuales se necesitan instrucciones⁹¹ para guiar al lector en su pensamiento análogo en imágenes. Pueden

⁸⁹ En un comentario sobre el término *pensamiento-imagen*, Kia Lindroos explica que ha “traducido literalmente el concepto de *Denkbild* como ‘pensamiento-imagen’, aunque puede que se necesite un mejor sustituto conceptual. Un concepto que podría describir la idea de *Denkbild* puede ser *Noosign*, que Deleuze utiliza en el sentido de ‘una imagen que va más allá de sí misma hacia algo que solo puede ser pensado’”. En otra nota explica: “Sigrid Weigel señala los variados contextos en los que aparece el concepto de imagen de Benjamin (*Bild*): como imagen gráfica (*Schriftbild*), como imagen onírica (*Traumbild*), como imágenes de la historia (*Bilder der Geschichte*) y como la imagen mnemónica (*Erinnerungsbild*), como pensamientos-imágenes (*Denkbilder*) e imágenes dialécticas (*dialektische Bilder*). Weigel sostiene que todos los ejemplos contienen el concepto básico de la imagen de fondo, que, más allá de la polémica en torno de la relación entre ‘la imagen mental y la imagen material’, remite al sentido original y literal de la palabra...”.

⁹⁰ Para un estudio comparativo más detallado sobre Gombrowicz y Benjamin, cfr. Jill Harnesberger (2009).

⁹¹ Esta es una pauta implícita o explícita dentro o acerca de una obra de metaficción, un “principio antiinterpretativo” (Andrews, 1999: 101, 127), que apunta a definir la interpretación de antemano. La gran diferencia entre una instrucción y un autocomentario es que la primera apunta hacia el lector (entendido en el sentido más amplio), exige su cumplimiento y no solo presenta y sugiere una autointerpretación como la segunda, pero sí intenta imponer esta lectura, para anular la brecha histórica/contextual/literaria entre el autor y el lector. La instrucción también sirve para señalar qué es figura y qué es fondo; lleva la atención hacia un detalle, insinúa y omite explícitamente otro. Hay muchos tipos de instrucciones según su posición con respecto al

verse algunas variaciones de lo imaginado en el diseño de las tapas de los libros como un primer intento de ilustrar la imagen de lo escrito, en algunos casos sin éxito. Un segundo intento podrían ser las adaptaciones cinematográficas, que son mucho más complicadas y multifacéticas y, sobre todo, al igual que las tapas, imponen una imagen al espectador y le quitan la libertad de imaginar.

La imagen solo se verá después de acariciar los detalles y hacer una relectura. El texto funciona como un instrumento para “representar” el acto, la imagen. De esa manera, el lector se vuelve, una vez más, recreador, colaborador de la creación de la obra al imaginarla. La imagen implícita es inalcanzable, pero el esfuerzo por alcanzarla es el punto de encuentro entre autor y lector. Es más, pensar en imágenes resta importancia al contexto y al conocimiento previo del lector en tanto depende ante todo de su imaginación y detallismo, del efecto del adiestramiento proporcionado por Gombrowicz y Nabokov a través de sus instrucciones. De esa manera, funciona como un lenguaje universal e, incluso, un metalenguaje.

Otra confirmación para el uso de la imagen, esta herramienta del pensamiento, como esquema para construir la obra es la afirmación de Gombrowicz, el filósofo: “Pensar no es mi especialidad y no esconde el hecho de que para mí el pensamiento no es más que un andamiaje auxiliar” (Gombrowicz, 2012: 24). Se presenta como algo no demasiado importante, pero, en tanto elemento constitutivo, no puede omitirse. Además, “el hombre, según la doctrina de la Iglesia, fue creado a imagen y semejanza de Dios” (703) de la misma manera en que el texto fue creado a imagen y semejanza del Autor. Esa analogía podría aplicarse tanto en el caso de Gombrowicz como en el de Nabokov si concebimos la imagen como un espejo en el que se miran tanto el autor implícito como el buen lector y se ven a ellos mismos y entre sí. Leland de la Durantaye también confirma: “Una vez que comenzamos a percibir las palabras como imagen, a percibir una obra literaria como si fuera una imagen nos volvemos buenos lectores de buenos autores” (De la Durantaye: 164). Este parecería ser un intento más de controlar la recepción y, al mismo tiempo, escapar del control de las palabras:

... la lucha desesperada entre el pensador y el pensamiento. ¡Qué esfuerzo!
Multipliquen estos esfuerzos del autor por los de los lectores. Imaginen
cómo invadirán estas montañas de silogismos otras mentes débiles que leen

texto al que hacen referencia: intraficcional (dentro de la obra), paratextual (como paratexto de la obra), e interficcional/metaficcional (en otro texto, ficcional, que trate la obra). Intenté seguir desarrollando esta tipología de instrucciones y su uso en *Risa en la oscuridad* y *Cosas transparentes* en Kokinova 2014a y 2014b. Para leer más sobre las instrucciones de Gombrowicz, cfr. Sławiński (1990: 160-165). Para leer más sobre las instrucciones en *Pálico fuego*, consultar Alladaye (2013). Para leer sobre las instrucciones en la introducción de Nabokov, *Barra siniestra*: Nicol (1994). También cfr. Fishwick (1987).

cosas sueltas para entender cosas sueltas e imaginen cómo (...) florecerá el pensamiento en estas cabezas en un malentendido aparte. Entonces, ¿dónde nos encontramos nosotros? ¿En el terreno del poder, la luz y la precisión? ¿O en el sucio reino de lo inadecuado? (De la Durantayte: 107)

Y una vez más, el pensar-imaginar es un juego, un juego que todos jugamos. A través del juego y del esfuerzo, pensando en imágenes por medio de la literatura y de la interacción, un escritor y un lector se crean a sí mismos. En el caso de Nabokov, Robert Alter ve en la novela “un despliegue de la magia azul del autor en un juego de palabra e imagen un placer deslumbrante; su afirmación de la belleza perdurable de la vida en la imaginación está representada de manera brillante en la ficción” (Alter, 1975: 216). Una vez más, se presenta la literatura vista por ambos como un choque, una lucha no solo en cuanto a la forma sino también con las profesiones, etcétera. Y que solo el lector puede crear talento en el lector. Sería pertinente darle la palabra final a Gombrowicz para que ponga en práctica su “receta” irónica de su “técnica de escritura”, sin permitir que ningún crítico hable después:

Finalmente: de la lucha entre la lógica interna de la obra y mi persona (ya que no queda claro si la obra es un mero pretexto para expresarme o si yo soy un pretexto para la obra), de esta pelea nace una tercera cosa, indirecta, que no parece haber sido escrita por mí, pero es mía, algo que no es ni pura forma ni mi expresión directa, sino una deformación nacida en una esfera intermedia, una esfera entre el mundo y yo. Esta extraña creación, este bastardo, lo meto en un sobre y lo envío al editor. (Gombrowicz, 2012: 97)

Bibliografía

- Alladaye, Rene (2013). *The Darker Shades of Pale Fire*. París: Michel Houdiard Éditeur.
- Alter, Robert (1975). *Partial Magic. The Novel as a Self-conscious Genre*. California: University of California Press.
- Andrews, David (1999). *Aestheticism, Nabokov, and Lolita*. E. Mellen Press.
- Barton Johnson, D. y de Vries, Gerard (2006). *Vladimir Nabokov and the Art of Painting*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Benjamin, Walter (1968). Thesis on the Philosophy of History, *Illuminations* (Tesis sobre la filosofía de la historia, *Iluminaciones*). New York: Schoken Books.
- (1999). *The Arcades Project (Libro de los pasajes)*. Harvard: Harvard University Press.
- Boyd, Brian (1990). *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- De la Durantaye, Leland (2013). *Lolita: The Story of a Cover Girl. Vladimir Nabokov's Novel in Art and Design*. Blue Ash, Ohio: Print Books.
- Fishwick, I. (1987). "‘Conventions are conventions’: some thoughts about the techniques of direction and misdirection with particular reference to genre features – In the novels of Vladimir Nabokov, and an assessment of their intentions and effects" ("Las convenciones son convenciones": algunas ideas sobre las técnicas de orientación y desorientación, particularmente con respecto a las características de género, en las novelas de Vladimir Nabokov, y una evaluación de sus intenciones y sus efectos"). Tesis. Durham University. goo.gl/r9yxIW
- Goddard, Michael (2010). *Gombrowicz, Polish Modernism, and the Subversion of Form*. Lafayette: Purdue University Press.
- Gombrowicz, Witold (2012). *Diario*. New Haven: Yale University Press.
- Harnesberger, Jill (2009). *Sovereignty and Experience: Walter Benjamin and Witold Gombrowicz. The redemptive violence of allegory and the interhuman church*. Saarbrücken: VDM Verlag.
- Kokinova, Khaterina (2014a). "Vladimir Nabokov and the Art of Giving Instructions" ("Vladimir Nabokov y el arte de dar instrucciones"), en BASEES, Cambridge, 4/14.
- (2014b). "Training the Reader by Means of Self-reflection: Gombrowicz and Nabokov" ("Entrenar al lector por medio de la autorreflexión: Gombrowicz y Nabokov"), Jornada doctoral sobre Nabokov en Estrasburgo, 5/14.
- Lindroos, Kia (1998). *Now-time / Image-space. Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*. Finlandia: SoPhi Academic Press.
- LISTSERV NABOKV-L Archivos: goo.gl/uGcoi4
- Millati, Piotr (2002). *Gombrowicz wobec sztuki, (wybrane zagadnienia)*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nabokov, Vladimir (1980). "Good Readers and Good Writers" ("Buenos lectores y buenos escritores"), en *Lectures on Literature (Cursos de literatura)*. New York: McGraw-Hill.
- (2011a). *Strong Opinions (Opiniones contundentes)*. New York: Vintage Books.
- (2011b). *The Annotated Lolita*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Nicol, Charles (1994). *Necessary Instruction or Fatal Fatuity: Nabokov's Introductions and Bend Sinister*. Nabokov Studies. Vol. 1. Págs. 115-129.
- Shklovsky, Viktor (1992). *From "Art as Technique", Russian Formalist Criticism; Four Essays*, en *Modern Literary Theory: a Reader* (Philip Rice y Patricia Waugh, eds).

Londres: Arnold.

Sławiński, Janusz (1990). *Sprawa Gombrowicza*. Varsovia: Teksty i teksty.

GOMBROWICZ VISTO A TRAVÉS DE *PEER GYNT* DE IBSEN Y LAS TEORÍAS DE RENÉ GIRARD

Philippe Prunet

Traducción: Silvana Gaeta y Carolina Castro

Tanto Gombrowicz, en sus ficciones y comentarios, como Ibsen, en su obra dramática, y René Girard, con sus teorías literarias y antropológicas, plantean la pregunta de la ipseidad: la cuestión de ser *uno mismo*. Así, podemos releer *Peer Gynt* de Ibsen a través de las nociones de *forma* y de *inmadurez* desarrolladas por Gombrowicz, o incluso abordar la obra a través de las nociones de *deseo mimético*, de *crisis de indiferenciación* o de *chivo expiatorio* presentadas por René Girard. Más allá de Ibsen, se debe acercar de forma más directa la obra de Gombrowicz y las teorías de René Girard.

Ahora bien, más que afirmar una ipsedad real, Gombrowicz, Ibsen y René Girard insisten en la dificultad, en la imposibilidad de ser *sí-mismo*. En su primer ensayo, René Girard compara la afirmación de un “yo” o de una individualidad auténtica e independiente a una *ilusión romántica* (Girard, 1961). Esta se expresa en la noción de *deseo mimético* según la cual nunca hay deseo espontáneo por sí mismo, sino siempre por mediación de un modelo que formatea el comportamiento desde el exterior: ya sea como una mediación novelesca, como cuando Don Quijote inspira su comportamiento en las novelas de caballería de la Edad Media; ya sea como una mediación puramente humana, lo que Gombrowicz llamaría lo *interhumano*, también denominado *forma*, y que el psiquiatra Jean-Michel Oughourlian (2007) designa como *relaciones interindividuales*.

En su ensayo sobre Shakespeare, Girard (1990) evoca el caso de *Dos gentilhombres de Verona* donde dos amigos se toman como modelos el uno al otro y se enamoran de la misma mujer. En *Troilo y Crésida*, es la mediación del alcahuete Pandarus la que crea el acercamiento de los dos personajes epónimos de la pieza. Si nos atenemos a las relaciones amorosas, en “El matrimonio” de Gombrowicz, el personaje de Henri ve avivada su atracción hacia Margot por el deseo de otro (Jeannot), cuyo comportamiento él mismo ha inspirado:

Mira por ejemplo lo que me ha pasado recientemente. Esto les ha unido (Jeannot y Margot) de cierto modo, les ha arrimado el uno al otro, les ha multiplicado el uno por el otro –aún más, ha injertado tu persona a su persona –y ha hecho de ustedes algo que me excita... que me embriaga tan fuertemente que –amenaza– nada podrá impedir que me case con ella. (Gombrowicz, 1994: 114)

Así, encontramos en Gombrowicz, el modelo mimético de René Girard con la idea de una mediación necesaria. El vocabulario utilizado por Gombrowicz converge con el vocabulario girardiando a través de las nociones de *relación de rivalidad* y de *modelo-obstáculo*. Henri declara más adelante:

Sin embargo, ¿quién sabe si un hombre... un hombre en general, puede enamorarse de una mujer sin la participación, sin la mediación de otro? Posiblemente, en general, el hombre no siente de otra manera el fin sino a través de otro hombre. ¿Puede que sea otra forma de amor? Antes era de a dos, y ahora es de a tres. (Gombrowicz, 1994: s/p)

Los ejemplos de mediación amorosa son múltiples en la obra de Gombrowicz. En *Ferdydurke*, el narrador Jojo es atraído hacia una chica moderna por mediación del profesor Pimko. En *Trans-Atlántico* es Gombrowicz quien hace de árbitro entre un joven de buena familia y un *puto*. En *Pornografía* dos adultos buscan acercarse a dos adolescentes de los cuales han notado la semejanza. En *Los hechizados* es la semejanza la que empuja narcisistamente a Walczak y Maya el uno hacia el otro. Así, se afirma un hechizo, positivo o negativo, a través de un juego de mediaciones que va en el mismo sentido, de una *forma* dominante que predomina sobre los otros. Esto que concierne a las relaciones amorosas, Gombrowicz lo aplica también al campo literario: así, habla del “hechizo del pueblo entero” cuando evoca la influencia en Polonia del escritor Sienkiewicz (Gombrowicz, 1989: 212) en detrimento de las nuevas formas literarias y de pensamiento:

Estos sellos puestos sobre nuestra imaginación han hecho que vivamos nuestro siglo sobre otro planeta y que poca cosa del pensamiento contemporáneo haya llegado hasta nosotros.

Más generalmente, el *Cosmos* de Gombrowicz será un universo de mediaciones infinitas, creadoras de formas, en combinaciones múltiples, deseadas o azarosas, pasajeras o durables –mezclando elementos humanos, físicos, naturales o artificiales– y que condicionan los comportamientos humanos.

A las formas que se imponen, Gombrowicz opone la noción de *inmadurez*: un estado que no está todavía completamente fijado, definido, deformado por las formas exteriores y que permite afirmar una personalidad aún auténtica. A la superioridad de la Forma cuando se expresa, Gombrowicz opone la inferioridad de algo que no está completamente maduro en su expresión. Si se hace un paralelo entre *Ferdydurke* y *Peer Gynt*, se encuentra aquí a dos personajes que, de fuga en fuga, intentan escapar a la

realidad deformante de seres y cosas que encuentran para preservar su individualidad. "Probar que he sido yo mismo toda mi vida, ¿no es este el debate?", declara Peer Gynt al final de la pieza. Ahora, desmontando las diferentes etapas de su existencia como capas de cebolla, Peer Gynt toma conciencia de que no ha hecho sino sufrir mediaciones sucesivas sin encontrar el corazón de la cebolla, el corazón de su personalidad. Gombrowicz, en sus entrevistas con Dominique de Roux, confiesa, por su parte, que incluso si ha buscado constantemente imponer su personalidad, ha sido compuesta y evolutiva:

Bueno, ya lo sabemos Dominique, yo era un aglomerado de mundos diversos, ni carne ni pescado. Indefinido. Solo aquello que sobrevivía pasó a paso y quien me hubiera espiado en todos mis contactos podría haberse dado cuenta hasta qué punto yo era un camaleón. Según el lugar, los individuos, las circunstancias, yo era sabio, tonto, primitivo, refinado, taciturno, conversador, inferior, superior, plano o profundo (...) Era todo. ¡Qué falta de madurez! (Gombrowicz, 1990: 60)

Pero lo que determina la personalidad de los individuos, no es forzosamente todas las formas institucionales y colectivas que se les imponen (la nación, la familia, la cultura, la poesía, todas formas sobre las cuales Gombrowicz lanza una mirada crítica), son también todas las formas de azar que se constituyen y evolucionan al grado de reencuentros, pero que pueden también fijarse bruscamente en un orden de exclusión. En esta lógica, *Peer Gynt* está ubicado sin cesar en una posición de *chivo expiatorio* que debe emprender la huida para evitar ser linchado. Los personajes de Witold Gombrowicz se encuentran, en cuanto a ellos, más bien atrapados en situaciones ridículas donde son los que pagan el pato. Así, en su texto "Risum teneatis", Gombrowicz relata cómo durante una comida con intelectuales de la comunidad polonesa en Argentina es arrastrado por las risas de sus comensales después de haber sido echado por ellos. En el curso de una *crisis de indiferenciación* donde él intenta desmarcarse, Gombrowicz es refundido en la masa y reatrulado por la *forma colectiva* de reír.

Bibliografía

- Girard, René (1961). *Mentira romántica y verdad novelesca*. París: Grasset.
----- (1990). *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. París: Grasset.
Gombrowicz, Witold (1989). "Sienkiewicz", en *Varia II*. París: Bourgois.
----- (1990). *Testamento*. París: Belfond.

----- (1994). *El casamiento*. París: Bourgois.

Oughourlian, Jean-Michel (2007). *Génesis del deseo*. París: Carnets Nord.

Prunet, Philippe (2009). "Sic transit gloria mundi o la revelación mimética" / "La ventana indiscreta". goo.gl/Zrh4ox

EL BALBUCEO COMO PIRUETA. GOMBROWICZ Y SU APARATO FONADOR

Cristina Burneo Salazar

La novela argentina sería una novela polaca. Quiero decir una novela polaca traducida a un español futuro, en un café de Buenos Aires, por una banda de conspiradores liderados por un conde apócrifo. Toda verdadera tradición es clandestina y se construye retrospectivamente y tiene la forma de un complot.

Ricardo Piglia

América Latina halla una deriva importante de su literatura y de sus literaturas bilingües del siglo XX en París, la patria espiritual, la Lutecia. Al hablar de literaturas bilingües, pensaríamos quizás en universos duales dados por lenguas ancestrales como el quichua, el aymara o el guaraní, o en lenguas de migraciones fundamentales para Argentina, como la italiana, por ejemplo. Aparece, sin embargo, otro universo menos evidente cuando la América hispana se mira a sí misma desde sus pactos interlingüísticos. La lengua francesa guarda con la cultura hispanoamericana una relación íntima y nutrida. Alfredo Gangotena en Ecuador, César Moro en Perú, abren la poesía al bilingüismo español-francés; desde Bolivia, Adolfo Costa du Rels acerca las alturas bolivianas a la insularidad corsa; Vicente Huidobro se hace traducir por Juan Gris para circular en francés en París. Ventura García Calderón, Armando Godoy, son de estirpe franco-española, en lo que se refiere a las lenguas que eligen para construir sus universos poéticos. París, lo sabemos, legitima la biografía literaria.

París, pase a bordo

En la que Sylvia Molloy (1972) ha llamado la “colonia hispanoamericana en París”, Argentina es la comunidad más visible. Allí se ubican autores extraterritoriales que se vinculan de diferentes maneras a su país. Algunos de ellos escriben en español, como Juan José Saer y Luisa Futoransky, otros alternan entre el español y el francés, como Silvia Baron Supervielle, y otros dejaron su primera lengua, como Héctor Bianciotti. Este adentro-afuera no delimitable que se pliega y despliega en los bordes entre lenguas es un modo de ser de la literatura. Dicho modo obliga a abordar las circunstancias de la escritura desde fronteras geográficas, lingüísticas y simbólicas. Futoransky escribe en

español desde París; Roberto Raschella escribe en Argentina en un lenguaje hibridado hecho del español y del italiano. La condición “lateral” de cierta literatura respecto de sus archivos centrales está dada por el afianzamiento de una mirada distante, afortunadamente distante. Esta literatura es escrita por una comunidad bilingüe y viajera. Sus antecedentes hallan en París la posibilidad de dialogar y de fundir tradiciones. Lutecia es el Norte, problemático, tenso o seductor, lugar del meteco y del calibán, pero no deja de ser un punto cardinal. La escritura bilingüe, la marca bicultural, la condición transatlántica, son una tradición en sí misma.

Witold Gombrowicz y Roger Caillois llegan a Argentina en el mismo año. Mientras Victoria Ocampo y *Sur* ignoran al primero, acogen calurosamente al francés. Caillois es el naturalizado, y Gombrowicz, el desorientado. Caillois habla español, Gombrowicz considera el suyo detestable. Caillois recibe el agradecimiento de Argentina por haberla mirado “con tanta atención, tanta inteligencia” (Ocampo, 1981-1983: 197). En la despedida a Caillois, Ocampo sentencia: “Esta ha sido y será siempre tu casa, como Francia es la nuestra” (197). La partida de Gombrowicz de Buenos Aires es más bien anónima y sabe que París no será su casa, ve a esta ciudad como un desafío: “... en París tendré que ser enemigo de París” (Gombrowicz, 2001: 261). Caillois es el vínculo afectivo y Gombrowicz, la disociación. Esta primera anécdota antagónica da cuenta de la tradición autorizada que se busca como horizonte.

La traducción como pirueta

La obra de Witold Gombrowicz no se inscribe en esta línea bilingüe de América Latina. Sin embargo, su existencia como escritor depende del francés y del español una vez instalado en Buenos Aires. Durante su vida en Argentina, ambas lenguas tendrán que funcionar como salvoconducto. La traducción de *Ferdydurke* es la acrobacia de rigor. “Yo soy un humorista, un guasón, soy un acróbata y un provocador. Mis obras hacen piruetas”, le dice Gombrowicz a Dominique de Roux en su *Testamento* respecto de su obra –esta frase aparece en la contratapa de la edición de 1991, como tarjeta de presentación del escritor-acróbata-. Esta afirmación se puede extender a la traducción del universo que él construye en polaco, para lo cual recurre a peculiares comunidades traductoras que le darán forma y volumen a su escritura, y que no dejan de ser paródicas respecto del oficio mismo de traducir, como se verá. La obra de Gombrowicz empieza a existir en español y en francés de manera marginal, fuera de los proyectos de traducción de las editoriales canónicas, desamparada y, más bien, hecha en la urgencia y

-como lo sabemos- en la inmadurez:

... una obra como *Ferdydurke* debía verse confirmada por París para que les fuera posible reconocerme. Lanzamos ese poderoso panfleto, yo y un grupo de jóvenes escritores que colaboraron en su traducción, en medio de una atmósfera más bien frívola. *Ferdydurke* despertó algunos entusiasmos, sobre todo entre los jóvenes, y se le dedicaron unas cuantas críticas en la prensa; pero finalmente todo quedó en borrjas. (Gombrowicz, 1991: 99)

Desde Argentina, esta obra se irá traduciendo también al francés y, más bien, a la intemperie. Desde los márgenes y durante más de veinte años, la escritura hará su camino hacia otros márgenes. Su circulación se hará por lo bajo, fuera del salón literario. A pesar de su traducción, el destino de la obra Gombrowicz no está en el árbol genealógico literario polaco, hispanoamericano ni francés, más bien, los toca a todos de manera tangencial. Su autor hallará su lugar solo en el afuera. Ni la literatura polaca, ni el horizonte parisino, ni el clima intelectual de Buenos Aires son suficientemente hospitalarios. “De mí, individuo siempre privado, ninguna nación puede sacar provecho, yo soy un outsider. En el encuentro internacional, yo no formaba parte de su equipo literario” (101). En ese encuentro, Gombrowicz delata el desencuentro como la fisura de esa concertación estética y cultural.

La anécdota de traducción de *Ferdydurke*, que Marisa Martínez Pérsico (2008: 122) describe como una “auténtica peripecia idiomática”, da cuenta de la impureza de la obra *outsider* de este *outsider*, hecha en el Rex entre el juego, la confusión y la imprecisión. Babel nunca fue tan vital. Si podemos hablar de traducción baja, inmadura e informe, para llevar el *ethos* de Gombrowicz a este quehacer, *Ferdydurke* es una afortunada praxis de dicha ética. En el gesto osado de traducir dentro de la incerteza hay un gesto de afirmación de aquello que es la lengua. En otras osadías, Pablo Gasparini (2007: 35) verá también una conciencia de lo ético: “... bien podemos pensar la des-fachatez de Gombrowicz como un verdadero *ethos*”. La ausencia de “facha”: no la apariencia, sino la aparición del escritor. El acróbata arriesga un salto, se decide por una torsión y cae; por instantes, sus tobillos vacilan, su torso cede, su equilibrio se ve amenazado, pero termina en alto, los dedos de las manos altivos y estirados en el aire, aún a sabiendas de que lo hemos visto cerca de caer. Esa es la pируeta desfachatada: mostrar el desequilibrio, exponerse en el tropiezo, permitir la caída y, aun así, ¡voilà! De pie. Aparición. Ese es el *ethos* traductor que funciona como impulso para *Ferdydurke*. Sin el tropiezo, sin pisarse los talones, las lenguas y los traductores del Rex, sin la imprecisión, esta obra colectiva no habría tenido vía.

Por eso, la recreación de la novela en el vacilante español de Gombrowicz, cruzada por el

Caribe y hecha en coro porteño, solo puede tener un destino extramuros:

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, al billar y al asesoramiento lingüístico. (Martínez Pérsico, 2008: 122)

Cuando Piñera y este grupo traducen *Ferdydurke*, es el francés la lengua que media entre el autor y su comitiva. Es el riesgo del equívoco lo que sostiene la versión en español de *Ferdydurke*. Esta heterodoxa ética de la traducción sitúa la tarea en un límite donde, más que certezas, hay pactos de confianza en el lenguaje del otro, aún más que en su lengua. Martínez Pérsico señala, justamente, la afinidad entre las estéticas de Piñera y de Gombrowicz, las citas mutuas y las elecciones comunes. Es el lenguaje individual el que traduce más que la lengua común, por eso *Ferdydurke* es también un experimento estético de Piñera y su grupo que funciona como apropiación de la obra del polaco para encontrar lenguajes convergentes.

Por supuesto, Gombrowicz sabe que la traducción de su obra es un paso imprescindible, pero también constata que la lengua no es condición suficiente para inscribir su palabra. Sí acaso, la traducción al español de *Ferdydurke* confirmaría que su lugar es la exterioridad, porque la devuelve al margen, si bien transformada. Sería más fácil pensar que el aura de escritor peculiar que envolvía a Gombrowicz habría quedado intacta de haber permanecido amparada en el misterio de la obra no traducida: un escritor a voces. La paradoja de esta escritura es que, una vez que se da a conocer en español, el clima intelectual retrocede ante ella o, peor aún, le muestra una fría respuesta.

Mis libros, que no habían sido traducidos a ninguna lengua, eran absolutamente inaccesibles para ellos (los argentinos). Después, porque durante los primeros años mi español era detestable. Y por último porque no les parecía lo bastante convencional. Si hubiera podido enzarzarme en conversaciones sobre "los nuevos valores literarios" en Polonia o en Francia, o sobre "la influencia de Mallarmé en Valéry", quizás habría tenido más suerte. (Gombrowicz, 1999: 96)

Esta reticencia a colaborar con el clima literario es también parte del *ethos* de este autor. La Forma acabada no penetrará su personaje público ni la Literatura será santo y seña para departir en el salón. Ni Mallarmé ni Valéry, sino el *ethos* de lo antiliterario. La versión española de *Ferdydurke* afianza su lugar en el afuera del archivo. No se trata, lo vemos claramente hoy, de una ausencia, sino de una afirmación ética y estética que quizás se pueda ilustrar con esta provocación antagónica, nuevamente, del mismo

Gombrowicz: "Borges y yo somos polos opuestos. Él se halla enraizado en la literatura, yo en la vida" (1991: 96). La tarea del arte es "desmentir", le dirá el escritor a De Roux más adelante. *Ferdydurke* está para ello: para desenmascarar el despropósito de la madurez, la seriedad y la certeza. Su primera traducción, no programática, di-vertida e inacabada es, por tanto, coherente con dicha tarea y con la ética que ella conlleva.

Aun así, afirma Pablo Gasparini (2007: 103), Gombrowicz no reconoce en la primera versión española de *Ferdydurke* el valor que posee. Para empezar, la obra contribuye a su ingreso a la literatura francesa, como lo enfatiza Alejandra Riccio, citada por Gasparini en "Witold Gombrowicz o de la ingratitud (la traducción de *Ferdydurke*)":

... tal vez sea el propio Gombrowicz el responsable de ese olvido, pues es cierto que a su regreso de Europa poco se preocupa de hacer resaltar, más allá de lo anecdótico, la traducción al español en sus entrevistas o reseñas, no obstante haber sido ella la responsable, incluso, de su difusión en Francia y la gran impulsora para la publicación de *Ferdydurke* al francés en 1958 que será la que abrirá, definitivamente, el nombre de este autor a la consideración internacional. (Riccio, 1998: s/p)

La pируeta de la traducción de *Ferdydurke* se despliega en el bullicio. Aparece Gombrowicz, escritor descifrable. En ese momento y en ese caldo de cultivo que es la traducción colectiva de la novela, la literatura se ve despojada de bordes demarcables. Las lenguas, variantes del español y los léxicos que intervienen en la traducción trabajan para *Ferdydurke*, zona franca, y no para las literaturas nacionales. Hay collage, parche y punto medio, no vaivén. En esa tradición bilingüe hispanoamericana-francesa que busca el movimiento transatlántico, Gombrowicz introduce el polaco, la media lengua, el recurso del francés, la paráfrasis, para provocar la aparición. El acróbata cae de pie. *Ferdydurke* sale a Francia y vuelve como búmeran validador, aunque el retorno no busque ni halle como destino el salón de Victoria Ocampo.

El acento como mentira

El diálogo entre Hispanoamérica y París no siempre muestra sus costuras. El bilingüismo asimétrico, angustiado y a veces precario de su comunidad prefiere mostrarse, a menudo, seguro de sí mismo, ya hecho. Huidobro no siempre hizo claro que su francés le resultaba insuficiente y que eran sus amigos quienes le ayudaban a perfilar sus versiones. Costa Du Rels (1941: 25) relata que Anatole France lo condenó a no escribir en francés, pues era una lengua imposible de domar para la escritura, sobre

todo si era un andino quien cometía la imprudencia, y él cargó con esa sentencia durante largo tiempo. La sombra del extranjero se cierne sobre el acento, la vacilación, el balbuceo. “Amo el francés aunque no sepa pronunciarlo”, dice Héctor Bianciotti cuando habla de su cambio de lengua.

Gombrowicz grita que el emperador está desnudo. Es el delator. En los universos bilingües del francés y el español, en el diálogo culto y maduro entre París y Buenos Aires, urbes literarias ocupadas de erigir el monolito canónico de las Bellas Letras, Witold Gombrowicz escribe en polaco, habla poco español y termina partiendo a París con un francés que considera “lejos de impecable”. En esa triangulación y antes de ser traducido, aparece como un escritor espectral, con una biografía literaria pero sin obra. Incluso la traducción de Piñera y compañía se vuelve sospechosa, por su circunstancia de producción. Ernesto Sabato le sugerirá a Gombrowicz una nueva versión profesional y organizada de la novela.

La “ausencia de obra” de Gombrowicz lo perseguirá incluso tras su partida de Argentina. En otro de sus intercambios con Dominique de Roux, el escritor relata que incluso cuando *Ferdydurke* se traducía a varias lenguas y él estaba ya en Europa, su obra no llegaba a hacer su aparición. Era como si la precariedad lingüística en que se había desenvuelto en Argentina hubiera saboteado su trabajo literario. Gombrowicz narra que se encuentra con Jorge Calvetti, escritor que colabora con *La Prensa*. Calvetti acuerda una entrevista con el escritor polaco tras enterarse de “sus éxitos”. En ese momento, otro colaborador del periódico, Manuel Peyrou, relata Gombrowicz, “amigo de Borges, se encontró con Calvetti en la redacción y le reprochó violentamente que se hubiera dejado embauchar por mis mentiras” (Gombrowicz, 1991: 100).

Ferdydurke se traduce al español y al francés, la acrobacia halla su equilibrio y la novela halla su espacio. Sin embargo, y a partir de la anécdota de Calvetti, vemos que la resistencia de reconocer a Gombrowicz como autor viene de sus múltiples extranjerías: la lingüística, la estética, la social. El escritor parece condenado a una existencia a media luz por la dificultad de hablar. Eso es también un signo de la Argentina, por lo menos, a la luz de esta obra, sobre la que reflexiona Juan José Saer:

... la realidad histórica de la Argentina está hecha de multitudes sin patria, de inmigrantes, de prófugos, (...) cuyas vidas son un interminable paréntesis entre un barco que los trajo de un lugar ya improbable y otro fantasmal, que debería llevarlos de vuelta. (Saer, 1997: 21)

Entre esos barcos, la duda: hay una lengua que no se conoce, unas primeras incursiones en sus laberintos, acento, riesgo de error. De-formado por la errancia, el escritor

extranjero hallará en los marginales su círculo cultural. Esta preferencia por lo antiliterario lo sitúa de inmediato fuera de los medios intelectuales y en el afuera de la lengua, casi hasta borrar su obra, como se ve en la virulencia con que reacciona Peyrou.

Balbucir. Sentido contra sonido

Juan José Saer ha llamado a esta mirada distante pero imbuida una “perspectiva exterior” al pensar en la obra de Witold Gombrowicz. En *El concepto de ficción*, Saer nos sitúa frente al lugar de donde observa el extranjero:

Podemos considerar lo que Gombrowicz llama su “propia perspectiva”, como una perspectiva exterior, no solamente respecto de la sociedad polaca de esos años, sino también de Occidente... (25)

Es el azar aquello que abre este lugar literario y vital desde donde se puede arriesgar sentidos en la escritura. El viaje de Gombrowicz, lo sabemos, se extiende casi *ad infinitum*. Un mes se convierte en más de dos décadas. En el espacio y en el tiempo en que aparece esta posibilidad de pensar, se instala una exterioridad física, lingüística y existencial, condición imprescindible para la Forma, como llamará Gombrowicz a la cristalización de la vida en el trabajo estilístico. La exterioridad es la condición para la exploración formal y vital.

Por su parte, en su ensayo sobre la dislocación “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz”, Ricardo Piglia (1986) afirma que imaginar el polaco de Gombrowicz es, a fin de cuentas, imaginar una lengua privada, pues la usaba casi exclusivamente para la escritura. Pero también hay que imaginar su español: “Lo que pudo haber sido el español de Gombrowicz: (imagina Piglia) esa mezcla rara de formas populares y acento eslavo”. La lengua privada del escritor polaco, sueño de *Finnegan's Wake*, junto con la perspectiva exterior que Saer eleva como montículo de avistamiento del extranjero, ambos elementos abren un afuera dado por un signo fundamental: el balbuceo. El balbucir, actividad en que descubrimos la que será nuestra voz, es la articulación primera, osada y despreocupada de que el sonido encuentre en su camino al sentido.

En *Infancia e Historia*, Giorgio Agamben (2007) va a situar nuestra capacidad de construir sentido en la frontera en que lo semiótico se vuelve semántico. El mundo allí, ante nosotros, el mundo de las semiosis, nos da su presencia, y nosotros la evocamos o tentamos hacia él, sintácticamente, en el discurso. Este es el proceso de un antes y un después del habla y, luego, de la escritura. No siempre hemos sido hablantes. La *infantia*

es la incapacidad de expresarse, o bien de expresarse de tal manera que se pueda ser comprendido. Agamben escribe:

Por eso Babel, es decir, la salida de la pura lengua edénica y el ingreso en el balbuceo de la infancia (cuando el niño, según dicen los lingüistas, forma los fonemas de todas las lenguas del mundo), es el origen trascendental de la historia. (2007: 73)

En *Finnegan's Wake*, las lenguas en caos, fuera de sintaxis, emparentadas de maneras inesperadas, dislocadas de sus historias etimológicas, construyen sentido. Por eso Gombrowicz sería, usando la comparación de Piglia, una voz caótica y babólica salida de la inagotable novela de Joyce. Pero Gombrowicz sabe, también, que el balbuceo es la dificultad frente a la lengua madura, y él tiene otra, hecha de vacilaciones, pero capaz de crear sentido. Ahí la complicación. Frente a ese sistema hecho y seguro de sí mismo como el francés o el español, su voz vacila.

En español, la condición de extranjero se pone en evidencia en el escritor. La tragedia es no poder construir sentido. En *Contra los poetas*, dice:

Soy un forastero totalmente desconocido, carezco de autoridad y mi castellano es un niño de pocos años que apenas sabe hablar. No puedo hacer frases potentes, ni ágiles, ni distinguidas, ni finas (...) A veces me gustaría mandar a todos los escritores del mundo al extranjero, fuera de su propio idioma y fuera de todo ornamento y filigranas verbales para comprobar qué quedaría de ellos entonces. (Gombrowicz, 2006: 12)

¿Qué queda de un escritor que vuelve a la infancia? La musculatura del rostro intenta nuevos movimientos, el aparato fonador se ve obligado a la acrobacia de nuevos sonidos, la risa, la mueca, el gesto, también deben reinventarse a sí mismos en el cambio de lengua. Entretanto y frente a la duda, el callar. Es lo que Julia Kristeva llama “el silencio del políglota”:

Podemos volvernos virtuosos con este nuevo artificio que nos procura, además, un nuevo cuerpo, también artificial, sublimado –algunos dicen sublime–. Tenemos el sentimiento de que la nueva lengua es nuestra resurrección: nueva piel, nuevo sexo. Pero la ilusión se desgarra cuando escuchamos, con ocasión de una grabación, por ejemplo, que la melodía de nuestra voz se vuelve rara, de ninguna parte, más próxima a un balbuceo de antaño que a un código actual. (Kristeva, 1988: 27)

El silencio y el balbuceo suceden cuando el sentido se ha escapado momentáneamente. El escritor, persona con voz pública, debe hacer en frente de todos el camino del balbuceo al sentido. En ello, se juega la vida.

Pero es justamente esa condición de infante y el hecho de estar fuera de su propia lengua la que le permitirá a Gombrowicz ser más poeta que nunca, expresión con la que se refiere a su etapa argentina. La forma inacabada que constituye su búsqueda estética y ética halla en la dimensión infantil del balbuceo una enorme potencia creadora. Hablando hoy sobre *Infancia e Historia* (1979), a 35 años de su publicación, Giorgio Agamben pareciera estar hablando de la obra de Gombrowicz:

La infancia es la verdadera imagen de la potencialidad. El hombre se vuelve humano quedándose en la potencialidad. Se puede decir que el hombre nace inmaduro, no apto para vivir, pero por eso capaz de todo, es omni-potente. (Agamben, 2014)

La potencia de la escritura de Gombrowicz reside, justamente, en el balbuceo: en el momento en que está tentando en todas las lenguas del mundo y elige una: la que está hecha del polaco privado, del español aprendido a medias y del francés por venir. La potencia de esta escritura está en su no-ser-aún, o en mostrarse balbuciente y renuente a garantizar sentidos acabados.

Al igual que esa lengua en que todo puede suceder, la Argentina debe permanecer, también, inacabada, inmadura. ¿De qué está hecha Argentina?, se pregunta Gombrowicz cuando piensa en sus ideales, en las migraciones, en su pasado histórico. En su examen reaparecen las preguntas de Alberdi, Sarmiento, Echeverría, pero para él hay una sola respuesta: todo intento programático de producción de la literatura argentina –y latinoamericana– está destinado al fracaso. La literatura americana adolece de una permanente ansiedad de enunciación. Cada pregunta es un paso seguro hacia una representación fallida: “La idea de racionalizar la nacionalidad bajo un programa es absurda; tiene aquella, por el contrario, que ser imprevista”, escribe Gombrowicz en su *Diario* (2001: 126). Con ello, los cálculos de Alberdi, la voluntad moralizadora de Sarmiento, el ideal de Echeverría, toda continuación de este programa se ve descalificada, porque la individualidad no puede surgir dentro de un programa nacional. La obra surge en la potencia de convertirse en sí misma al margen de la referencia.

Cuando deja Argentina, Gombrowicz sabe que empieza a envejecer, justamente porque vuelve al territorio de lo hecho. Francia es el camino de la madurez: “¿Qué es este viaje sino un viaje hacia la muerte?” (2001: 244).

Hablantes de la comunidad Gombrowicz

Según lo relata Groussac en *El viaje intelectual* (1920), la adquisición del español a su llegada a la Argentina fue un arduo proceso:

A la operación siempre delicada de ingerir en un cerebro adulto un nuevo instrumento verbal, se agregaba en mi caso la permanencia en un ambiente exótico, que no es el del tronco ni propiamente el del injerto. (Groussac, 2005: 9)

Esta indefinición, que Groussac llama “la ley del medio”, es la desorientación frente a una precaria facultad de “inteligir” en otra lengua. Groussac –“nuestro Conrad es Groussac”, dirá Piglia– es apenas capaz de transmitir ideas básicas:

... quizá no falte quien vislumbre por momentos, entre los tropiezos de la ejecución, la presencia de un escritor a quien la lengua traiciona, haciéndole balbucir lo que cabalmente concibe, y arrancándole a jirones la clara visión del espíritu. (2005: 13)

El temor del extranjero siempre presente: delatar el estado de su lengua, reducir su pensamiento a la expresión infantil.

A la comunidad del balbuceo se suma un poeta franco-uruguayo. Jules Supervielle es uno de los autores que publican en el primer número de *Sur*, invitado por Victoria Ocampo. Su obra está escrita en francés, pero el autor mantiene en el español una conexión con su pasado americano, el paraíso a medias perdido, en donde Uruguay es la estancia idílica, donde pasa una parte de la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo. En *Lo forçat volontaire*, Ricardo Paseyro retrata a Supervielle como un poeta escindido:

Repartido (...) entre dos países, Uruguay y Francia, los ama a los dos: pero si está en uno, sufre por el otro. Es así como se convierte en el hombre de la separación y del lamento, el hombre con una parte siempre en otro lugar. (Paseyro, 1987: 9)

Supervielle nunca consideró el español como lengua de escritura:

Siempre le cerré las puertas al español deliberadamente, aquellas que se abren al pensamiento, a la expresión y, digamos, al alma. Si alguna vez me sucede que pienso en español, no es sino por breves bocanadas. Y aquello se traduce, más que en frases constituidas, en algunos borborígmcos del lenguaje. Hablo, pienso, me enojo, sueño y me callo en francés (Supervielle, citado por Sylvia Molloy, 1972: 162)

Al igual que en Groussac, aparece en Supervielle el temor al balbuceo, pero por otras razones. Entre el español y él hay una relación pretérita, el recuerdo de la niñez en Uruguay lo detiene en una etapa infantil del lenguaje, a la que siempre vuelve cuando vuelve a América. El “borborísmo” del que habla aparece como la expresión de una relación ambigua con Uruguay, geografía entrañable pero ajena, ideal mas descartada como opción permanente de vida. Cuando niño, Supervielle queda huérfano. A los nueve años descubre que sus padres han muerto y que las personas a quienes creía sus padres son en realidad su tía y su tío. La enunciación como síntoma, arriesgaríamos.

Jules Supervielle murió en Francia, pero una parte de su familia se quedó en Argentina y Uruguay. La escritora porteña Silvia Baron Supervielle es su sobrina nieta. Baron es la prolongación del doble origen de los Supervielle, como ella misma lo dice en *L'alphabet du feu*: “Uno recibe el exilio en herencia, de generación en generación. Produce viajeros prestos a franquear el mar y el muro que los separa de ellos mismos” (Baron Supervielle, 2007: 11). A lo largo de su obra aparece la pregunta por la lengua, la extranjería, el espacio que se habita.

Si en Gombrowicz el balbuceo es vacilación, aquí es economía creadora. En *El cambio de lengua en el escritor*, Baron escribe:

Por un lado, el desconocimiento del idioma me causaba temor y por el otro establecía como una zona descampada, desprovista de ritmos y de palabras que (...) me atraía enormemente. Si en español mis poemas se alargaban, rítmicos, y a veces con rimas, de la zona descampada surgía como un balbuceo. (Baron Supervielle, 1998: 10)

Como en Gombrowicz, en Baron Supervielle la no pertenencia abre una posibilidad creadora: sin pertenencia, no hay inscripción en una tradición. La autora se apropió del polaco para explicar su propia situación: “Gombrowicz, que se exilió largo tiempo en Argentina, decía: ‘Cuando no hay tradición, se trata de inventarla prestándose a una mitología literaria adecuada’” (Baron Supervielle, 2007: 45).

Los cruces entre el Cono Sur y París, el vaivén de lenguas, los barcos que llevan y traen, abren la circunstancia existencial a una inestabilidad que repercute en el lenguaje: la traducción, el equívoco, el acento, la contaminación, son todas variaciones del “balbuceo”, el síntoma del extranjero que debe hablar en una lengua que no le pertenece. La falta de fluidez en el lenguaje, el temblor ante lo desconocido, hacen de esta literatura la expresión de la indefinición: la lengua no puede asignar el sentido del todo. Es justamente esta indefinición en donde confluyen estas obras: su valor radica en su resistencia a la pertenencia y su carácter discontinuo, babélico. Gombrowicz abre con el balbucir una posibilidad inesperada de hablar, luego, de escribir. La acrobacia, a riesgo

de muerte, termina por inaugurar otra posibilidad de habitar el mundo de la vida.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2003). *Infancia e Historia: destrucción de la experiencia y origen de la Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2014). "La filosofía no es una disciplina, la filosofía es una intensidad". *El Cultural*, 25/6/14. goo.gl/Zqwymo
- Baron Supervielle, Silvia (1998). *El cambio de lengua para un escritor*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2007). *L'alphabet du feu: petites études sur la langue*. París: Gallimard.
- Costa Du Rels, Adolfo; Giusti, Roberto (1941). *La Obra De Costa Du Rels. El drama del escritor bilingüe*. Buenos Aires: P.E.N. Club Argentino.
- Gasparini, Pablo (2007). *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gasquet, Axel (2007). *Los escritores argentinos de París*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Gombrowicz, Witold (1964). *Ferdydurke*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1970). *Lo humano en busca de lo humano; conversación con Dominique de Roux*. México: Siglo Veintiuno.
- (1987). *Peregrinaciones argentinas*. Madrid: Alianza.
- (1994). *Trans-Atlántico*. New Haven: Yale University Press.
- (2001). *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2006). *Contra los poetas*. Buenos Aires: Sequitur.
- Groussac, Paul (1928). *Páginas*. Buenos Aires: Talleres gráficos argentinos L. J. Rosso.
- (2005). *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte*. Buenos Aires: Simurg.
- Kristeva, Julia (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. París: Fayard.
- Martínez Pérsico, Marisa (2008). "La loca traducción: aventuras de una narrativa mestiza", en *Cartaphilus* Nº 3. Págs. 121-130.
- Mollo, Sylvia (1972). *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. París: Presses Universitaires de France.
- Ocampo, Victoria (1981-1983). *Autobiografía*. Vols. 1-3. Buenos Aires: SUR.
- Paseyro, Ricardo (1987). *Jules Supervielle: Le Forçat Volontaire*. Mónaco: Editions du Rocher.
- Piñera, Virgilio (1994). "Gombrowicz por él mismo", en *Poesía y crítica*. México: Consejo

Nacional para la cultura y las artes.

Raschella, Roberto (1994). *Diálogos de los patios rojos*. Buenos Aires: Paradiso.

Saer, Juan José (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Planeta.

GOMBROWICZ, UN MENTIROSO DIFÍCIL DE ENCASILLAR

Nicolás Hochman

La mentira inaugural

... estoy impregnado de mentira hasta la médula.
(Gombrowicz, 2005: 276)

... este frío menosprecio que llevo en mí es tan fuerte, que no lo puedo ocultar en este diario, donde no me gustaría mentir demasiado.
(Gombrowicz, 2005: 307)

La historiografía general gombrowicziana sostiene, tradicionalmente, que cuando Gombrowicz acababa de llegar a la Argentina estalló la guerra. La invasión alemana a Polonia hizo que se cerraran las fronteras, y eso habría sido lo que motivó que Gombrowicz decidiera quedarse en Argentina. Una elección fuerte y comprometida (con el no-compromiso), ya que otros compatriotas optaron por subir nuevamente en el mismo barco que los había trasladado hasta el Río de la Plata, el *Chrobry*, para regresar a Europa y alistarse en la resistencia polaca. Una decisión fuerte, pero influenciada por un hecho ya concretado: Gombrowicz elige quedarse porque su patria se halla ocupada, y él no quiere combatir, básicamente por tres motivos: tiene asma, ideológicamente está en contra de la guerra y sus actores, y es un tema que parecía no interesarle en absoluto. El problema con esta hipótesis, aceptada casi universalmente, es que no ocurrió así. Cuando la guerra estalló, el *Chrobry* ya había partido de Argentina. Es decir, Gombrowicz decidió quedarse *antes* de tener noticia alguna de la invasión, lo que complejiza su experiencia. Es algo que aparece explicitado en las conversaciones que mantuvo con Dominique de Roux (Gombrowicz, 1970) y en *Kronos*, por citar dos ejemplos (sin contar las alusiones de *Trans-Atlántico*), pero que por algún motivo no es muy tenido en cuenta por muchos lectores e investigadores, y que cambia radicalmente las cosas (para ahondar en este tema, ver Hochman, 2011).

Gombrowicz miente. Todo el tiempo miente. Distorsiona, agranda los hechos, omite otros, se contradice, niega haber dicho o escrito tal cosa. Lo hace cuando escribe su *Diario*, publicación que sostuvo desde 1953 hasta su muerte, en 1969; en su *Autobiografía sucinta* (Gombrowicz, 2010); cuando manda cartas a sus amigos, a

escritores, a filósofos, a medios de comunicación; cuando traduce sus novelas; cuando presenta prólogos que adelantan cosas que no necesariamente funcionan como él sugiere. Cuando el lector se enfrenta a su obra debe tener un cuidado particular, porque Gombrowicz estaba obsesionado con escribir sobre el modo en que se lo debía leer. Ejercicio particularmente infructuoso si consideramos que ni la crítica literaria ni el común de los lectores presta mucha atención a esas sugerencias a la hora de enfrentarse a un libro en la soledad de sus horas. Sin embargo, probablemente sea en esas páginas contradictorias y a veces antagónicas que puedan encontrarse algunas “verdades”:

Al empezar *Trans-Atlántico*, yo no tenía ni idea de que me llevaría a Polonia, sin embargo, cuando esto sucedió, traté de no mentir –de mentir lo menos posible– y de aprovechar la ocasión para desahogarme... (Gombrowicz, 2005: 122)

Algo en ese fragmento del *Diario* explica el porqué de su insistencia con respecto a la llegada a Argentina, que sostiene inclusive cuando en 1964 escribe lo siguiente, adjudicando su permanencia a la casualidad y el azar:

Yo fui a Argentina por pura casualidad, solo por dos semanas, y si por un azar del destino la guerra no hubiese estallado durante esas dos semanas, habría regresado a Polonia, aunque no voy a ocultar que cuando la suerte fue echada y Argentina se cerró de golpe sobre mí, fue como si por fin me oyera a mí mismo. (Gombrowicz, 2005: 723)

Si Gombrowicz miente o no, en definitiva, no es algo que importe demasiado. Lo hace, es cierto, pero esas mentiras funcionan en su caso como una construcción retrospectiva. Miente, y con sus mentiras se inventa una historia, se forja una identidad, hace de sí un personaje que antes no estaba ahí. Y es precisamente ese personaje el que hoy nos llega a nosotros, el Gombrowicz que apareció donde antes no estaba, que cambió de espacio, de tiempo, de cultura, lengua e idiosincrasia. El Gombrowicz que tuvo que desubicarse en dondequiera que estuviera, porque adaptarse y formar parte de un lugar hubiera implicado, probablemente, dejar de pertenecer. No al espacio, sino a él. Gombrowicz iba siempre un paso por delante o por detrás, nunca se identificaba con una patria, ni con una época, y de ahí nace su desubicación.

Sin embargo, tal vez sea en esas mismas páginas donde puedan encontrarse algunas claves para comenzar a abordar el tema de su exilio e intentar volver a otorgarle sentido a ese discurso. En su diario escribe que mientras a bordo del *Chrobry* iba dejando atrás todas las costas europeas, inmovilizadas por ese crimen todavía no nacido que era la guerra, le parecía escuchar el grito de esas orillas, que le decían que fuera

despreocupado, que no intentara significar nada, que nada iba a conseguir, que lo único que le quedaba era la embriaguez. Y que por eso navegaba embriagado y aturdido, pero no por los efectos del alcohol. Y agrega:

Después se rompieron las fronteras de los Estados y las tablas de las leyes, se abrieron las compuertas de fuerzas ciegas y -joh!- de pronto heme aquí en Argentina, completamente solo, aislado, perdido, extraviado, anónimo. Me sentía un poco excitado y algo angustiado. Pero al mismo tiempo algo en mi interior me ordenó saludar con viva conmoción el golpe que me destruía y me sacaba del orden en que había vivido hasta entonces. ¿La guerra? ¿La destrucción de Polonia? ¿La suerte de mis seres queridos, de la familia? ¿Mi propia suerte? ¿Podía yo preocuparme de ese modo, digamos, normal, yo, que había sabido todo eso de antemano, que lo había vivido hace tiempo? Sí, no miento al decir que desde hacía años convivía dentro de mí con la catástrofe. Cuando la catástrofe se produjo, me dije algo así como “¡Bien, aquí está...!”, y comprendí que había llegado el momento de aprovechar la capacidad de decir adiós y de saber abandonar que yo había cultivado en mi interior. De hecho no había cambiado nada, el cosmos, la vida en la que estaba aprisionado, no se volvieron diferentes porque se hubiese acabado un determinado orden de mi existencia. (Gombrowicz, 2005: 192-193)

Gombrowicz revive su llegada como un acontecimiento angustiante pero, a la vez, lleno de posibilidades, donde la conciencia y la razón se ven confrontadas con lo irracional y el deseo, en su estado más bruto. Reconoce las potenciales catástrofes de la guerra y la emigración. No duda en mencionarlas, y aunque en su *Diario*, de casi mil páginas (escaso interlineado, márgenes estrechos y hojas grandes), este tipo de menciones son escasas y prácticamente excepcionales, están ahí, como testimonio de una reflexión más o menos íntima y probablemente no muy grata a oídos de terceros. ¿Sabía este polaco que algún día esos pensamientos verían la luz de la publicación? Sí, por supuesto. De hecho, es el diario *Kultura* (un periódico destinado a los polacos en el exilio) quien le encarga que lo escriba, para ir publicándolo sistemáticamente dentro de cada edición. Por lo tanto, Gombrowicz no solo sabía que sería leído, sino que tenía un certeza más o menos formada de quién podría llegar a hacerlo. De ahí a suponer que sus palabras estaban condicionadas por ese potencial lector futuro, hay un paso.

¿Turista? ¿Vagabundo?

Tiempo atrás, en Polonia, fui como un extranjero porque mi literatura era exótica y se la rechazaba, hoy de nuevo vagabundeo por la periferia.
(Gombrowicz, 2005: 299)

Un sujeto que se queda porque quiere, que *decide quedarse*, no es definido habitualmente como exiliado, sino que suele quedar catalogado como migrante por motivos que pueden ser muy diversos. La diferencia conceptual está ligada a criterios demarcativos subjetivos que, si bien son generalizables, no llegan a comprender la complejidad de las experiencias íntimas, tan diferentes entre sí. Esto resulta problemático si se quiere realizar un estudio de tipo cuantitativo, estadístico, que nuclee bajo números y rótulos los desplazamientos de individuos, de una tierra a otra. Para los análisis cualitativos, por el contrario, esa diferencia es fundamental, necesaria y constitutiva, ya que permite una mayor libertad a la hora de trabajar sobre las brechas y fisuras conceptuales, esas en las que los sujetos caen sin saberlo, como si fueran límbos teóricos que ellos ignoran y que, inevitablemente, porque están ahí, como estructuras incómodas e invisibles, representan un problema para el investigador que desea respuestas precisas.

Uno de los temas permanentes de reflexión de Gombrowicz en sus textos pasa por este tipo de cuestiones. Él no lo plantea de modo teórico y su objetivo no es, claramente, poder hacer determinaciones académicas. Lo que busca es pensar sobre su propia experiencia, y lo que le ocurre cuando piensa en ella es que no encuentra respuestas que lo satisfagan, o bien esas respuestas lo conforman, pero tiempo después pierden valor, se resignifican, terminan resultándole anacrónicas o poco convenientes. En 1964 escribe acerca de sus primeros tiempos en Argentina:

Era una delicia, en esos primeros años, no saber nada de Argentina, de sus partidos, programas líderes, no entender los periódicos, vivir como un turista. Si ese turismo no me empobreció y no me esterilizó fue porque, por un feliz azar, como hombre de letras acostumbrado a utilizar la forma, pude proceder a moldear mi persona desde esa nueva posición, en esa situación... pero ¿acaso Argentina no me estaba ya predestinada cuando de niño, en Polonia, hacía cuanto podía para no llevar el paso de un desfile militar? (Gombrowicz, 2005: 723)

Gombrowicz se ve a sí mismo como si hubiera sido un turista. Evidentemente no lo fue, o por lo menos no en el sentido tradicional en que uno imagina que *se es turista*. No llegó a Argentina como parte de un plan de vacaciones, sino que lo hizo por trabajo, aunque fuera un trabajo placentero. No se quedó a vivir aquí porque los paisajes le parecieran maravillosos, la gente amigable y el cambio monetario le favoreciera económicamente. No era turista, pero retrospectivamente él mismo se ve como si lo hubiera sido. Es importante hacer notar que la entrada de su diario es de 1964, cuando ya abandonó América, cuando otra vez está en Europa. No lo escribe cuando llega, en 1939, ni cuando comienza a publicar el diario, en 1953; ni siquiera cuando está por irse, sino cuando ya

se fue, cuando el análisis sobre lo que hizo, lo que fue, lo que pudo haber sido y hecho, es filtrado a través de una cortina de idealización.

Es interesante confrontar esa fantasía de *vivir como un turista* con las ideas de otro polaco exiliado, Zygmunt Bauman, para quien los turistas se mueven o permanecen en un espacio según sus deseos. Abandonan un lugar cuando hay algo que los seduce en otra parte. Los vagabundos, por el contrario, tienen la certeza de que no van a quedarse en un mismo lugar por mucho tiempo, por más que lo quieran, ya que no son bienvenidos. Los turistas se desplazan porque la globalización los atrae y está a su alcance. Los vagabundos van a de un sitio a otro porque lo que está a su alcance (el universo local) es inhóspito, en el sentido de jamás darles hospitalidad. Y concluye:

Los turistas viajan porque *quieren*; los vagabundos, porque *no tienen otra elección soportable*. Se podría decir que los vagabundos son turistas involuntarios, si tal concepto no fuera una contradicción en los términos. Por más que la estrategia turística sea una necesidad en un mundo caracterizado por muros que se desplazan y vías móviles, la carne y la sangre del turista son la libertad de elección. Despojado de ésta, su vida pierde toda atracción, poesía e incluso viabilidad. (Bauman, 1999: 122)

Siguiendo esta idea, podemos ver que hay algo desconcertante en cuanto a la experiencia de Gombrowicz, que tiene algo de turista, pero también algo de vagabundo y, a la vez, no pareciera encasillarse en ninguno de los dos rótulos. Por un lado, es verdad que Gombrowicz se desplaza o permanece según sus deseos: nadie lo expulsa, nadie lo obliga a irse o permanecer. Está donde quiere estar, primero en Polonia, luego en Argentina (con todos sus viajes incluidos al interior del país o a Uruguay, a veces en residencias que duraban meses), finalmente en Europa, otra vez. Abandona esos lugares cuando oportunidades desconocidas lo llaman desde otra parte. Viaja porque quiere y se queda porque quiere. Pero, simultáneamente, reúne las características que Bauman le adjudica a los vagabundos: no puede quedarse en un mismo lugar porque sabe que no le pertenece, que no es de allí, que hay una mutua incomodidad entre él y ese medio: no es bienvenido. Y, cuando lo es (en Europa, finalmente), traza permanentes planes de retornar a Argentina, habla de la necesidad de hacerse enemigos para que los europeos no lo devoren. Viaja porque quiere, pero a la vez porque *no tiene otra elección soportable*. Él mismo se autodenominaba exiliado, aunque técnicamente lo suyo no fuera exilio, como se lo suele presentar en la bibliografía especializada que trabaja con estos temas.

En otro texto de características similares, Bauman introduce otras figuras que tienen a la movilización como eje: el peregrino y el paseante o *flâneur*. Como Milan Kundera,

cuando de la leyenda “La vida está en otra parte” que aparecía en grafitis del Mayo Francés escribe una novela, Bauman considera que es la verdad la que siempre escapa o está por delante o por detrás de los peregrinos de todas las épocas, con un desfasaje de tiempo-espacio muy sintomático. Como el deseo, la verdad siempre se escurre en aquel que viaja permanentemente, marcando una disonancia entre lo que se logró y lo que debería llegar a realizarse, siendo evidente que la “gloria y solemnidad del destino futuro degradan el presente y se burlan de él” (Bauman, 2006: 43).

Bauman piensa en el peregrino como una figura histórica milenaria, y a partir de la lectura de la *Ciudad de Dios*, de Agustín de Hipona, deduce que solamente algunos pocos serían capaces y tendrían el deseo de hacer de su contingencia un destino consciente que incluya escapar de las distracciones de la ciudad y escoger el desierto como hábitat. El desierto, que para los ermitas cristianos era el equivalente de distanciarse del ruido de la vida familiar, de la aldea, de lo mundano, de todo lo que la ciudad trae consigo, y que implica una distancia entre el sujeto y el mundo que habitaba antes de la partida, con sus deberes y obligaciones, con todo lo que implica compartir el día a día con otros, y sobre todo con la ausencia de la mirada de esos otros. Siguiendo a Agustín, Bauman habla de cómo la cotidianeidad mundana ata las manos y los pensamientos, de cómo el horizonte es acotado por las estructuras propias de lo urbano y de cómo se mueva donde se mueva, la acción implica *estar en un lugar* y, en consecuencia, no moverse, satisfacer lo que el lugar requiere que se haga. Y que:

El desierto, al contrario, era una tierra aún no repartida y, por eso, la tierra de la autocreación. El desierto, decía Edmond Jabés, “es un espacio en el cual un paso cede su lugar al siguiente, que lo deshace, y el horizonte significa la esperanza de un mañana que hable”. “No vamos al desierto a buscar identidad sino a perderla, a perder nuestra personalidad, a volvernos anónimos (...) Y entonces sucede algo extraordinario: oímos hablar al silencio”. El desierto es el arquetipo y el invernadero de la libertad salvaje, desnuda, primigenia y esencial, que no es sino la ausencia de límites. Lo que hacía que en él los ermitas se sintieran tan cerca de Dios era la impresión de verse a sí mismos como dioses: no limitados por el hábito y la convención, por las necesidades de sus propios cuerpos y las almas de otras personas, por sus hechos pasados y sus acciones presentes. En palabras de los teóricos de nuestros días, diríamos que los ermitas fueron los primeros que vivieron de principio a fin la experiencia del yo “descontextualizado” y “libre de trabas”. (Bauman, 2006: 43-45)

El encasillamiento imposible

Es claro: Gombrowicz no es el ciudadano romano en el que piensa Agustín, ni el hombre

que oye hablar al silencio de Jabés, ni el eremita de Bauman, pero cómo se les parece. Tal vez pese a él, Gombrowicz podría ser identificado como uno de esos pocos que son capaces de componerse a sí mismos en tanto obertura, haciendo de la contingencia una necesidad, un camino, una estructura paradójicamente sistemática. El desierto, en Gombrowicz, no es real, sino una metáfora práctica, pero que funciona muy bien para poder explicar una parte de sus acciones. Gombrowicz sabe, o intuye, que no puede construirse a sí mismo en un mundo que ya está signado de antemano, cuya urbanidad (social, literaria, histórica) conoce perfectamente y por la cual es condicionado inevitablemente. Sabe que, por más revulsivo que quiera resultar a la sociedad polaca, en Polonia tiene las manos atadas. No tiene nada de casual, entonces, que el desierto sea una elección. ¿Y qué mejor, para atravesar el desierto, que tener hambre, tener sed, ya dicho en un sentido no tan necesariamente metafórico? Tiene sed para sostener el desierto, para así poder construirse.

Su libro *Peregrinaciones argentinas* refleja muy bien todo eso.⁹² Gombrowicz atraviesa el desierto y algo de su identidad se pierde ahí, pero no por azar, sino por prepotencia de búsqueda. El anonimato consecuente es prácticamente obvio, inclusive para él mismo en cuanto desembarca en Argentina, como puede leerse claramente en tantos pasajes de su diario. En términos de Bauman, lo que Gombrowicz experimenta es una libertad salvaje, desnuda, primigenia y esencial. Frente a eso, desnudo en la noche, es entendible que Gombrowicz, despojado de todo, se sintiera tan por encima de su época y no tuviera inconveniente alguno en proclamarlo abiertamente, a veces mediante algunas mentiras necesarias.

Gombrowicz experimentó un fenómeno de movimiento convulso y traumático. Su experiencia migratoria (forzada o no) puso en juego su identidad, reconstituyéndola a partir de su interacción con su nueva vida, como bien puede observarse en sus escritos. Esas mentiras inaugurales que utilizó acerca de los motivos de su permanencia son seguramente consecuencias de algún modo inevitables. Mentiras que no cambian los hechos, pero sí los resignifican, que permiten leer la experiencia desde otra perspectiva y que no tienen por qué implicar juicios de valor. En definitiva, ¿quién no miente sobre su propia vida? ¿Quién no inventa su biografía cada vez que puede, adaptándola lo mejor posible a las conveniencias o necesidades de cada momento? Esa búsqueda fue

⁹² Dice Bauman: "Al ser peregrinos, podemos hacer más que caminar: podemos caminar *hacia*. Podemos mirar atrás, contemplar las huellas de nuestros pies en la arena y verlas como un camino. Podemos reflexionar sobre el camino pasado y verlo como *un progreso hacia*, un avance, un *acercamiento a*; podemos distinguir entre 'atrás' y 'adelante', y trazar el 'camino por delante' como una sucesión de huellas que aún tienen que marcar como cicatrices de viruela la tierra sin rasgos" (Bauman, 2006: 46).

probablemente para Gombrowicz algo esencial y a la vez sumamente móvil, cambiante. Por eso querer encasillar su experiencia bajo el rótulo de una categoría de migrante es una tarea condenada al fracaso. Una búsqueda que siempre va a ser infructuosa, incompleta, inconclusa, no-toda, como lo fue Gombrowicz mismo, con esa mezcla de angustia y orgullo que se desprendía de sus palabras y sus actos cuando hablaba del desgarro posterior a su partida y al retorno, ese imposible que siempre estuvo en el horizonte.

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (1999). "Turistas y vagabundos", en *La globalización: consecuencias humanas*. Buenos Aires: FCE. Págs. 103-133.
- (2006). "De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad", en Stuart Hall y Paul Du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gombrowicz, Witold (1970). *Lo humano en busca de lo humano*. Barcelona: Siglo XXI.
- (1987). *Peregrinaciones argentinas*. Madrid: Alianza.
- (2004). *Trans-Atlántico*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2005). *Diario (1953-1969)*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2010). *Autobiografía sucinta. Correspondencia*. Buenos Aires: Anagrama.
- Hochman, Nicolás (2011). "Conflictos y posibilidades de los escritores en el exilio. La discusión entre Émile Cioran y Witold Gombrowicz", en *Anagramas N° 19*, vol. 9, 7/11. Medellín: Universidad de Medellín.

EL ESCRITOR POLACO Y LA TRADICIÓN. GOMBROWICZ EN LA DISCUSIÓN SOBRE LENGUA Y NACIÓN

Martina Kaplan

Introducción

Mariátegui opone la posibilidad de una literatura nacional a la existencia de una literatura colonizada. Borges sonríe ante la pelea por el título de idioma nacional entre arrabaleros y españolados. Arlt golpea contra la academia y todos sus muertos. Mientras estos debates tienen lugar, llega al país un literato polaco con la idea de visitar Argentina, donde termina viviendo veinticuatro años, y que no se mantendrá ajeno a estas discusiones. Qué tiene para decirnos Gombrowicz acerca de la relación entre literatura y nación, hombre y cultura y el vínculo entre las culturas dominantes y periféricas, es lo que abordaré en este ensayo.

¿Por qué introducir la obra de un escritor extranjero a una de las discusiones más fervientes de la cultura latinoamericana? Basta leer las primeras páginas de su *Diario argentino* para enterarse; el relato de Gombrowicz es una excelente fotografía sobre cuál era el estado de aquella vieja discusión en los años que transcurre su estadía, desde 1937 hasta 1964.

Además, un año antes de llegar a Argentina, Gombrowicz había publicado en su país *Ferdydurke*. Los conceptos centrales de esta novela –Inmadurez y Forma– le permiten realizar una lectura original sobre la relación entre la cultura de las periferias y la cultura hegemónica europea, con capital en París. Abordar la cuestión de la inmadurez en una nación cuyos esfuerzos estaban volcados a alcanzar la superioridad y la sobriedad que emanaba del epicentro europeo, le había costado el respeto de la intelectualidad polaca, aunque gozaba de cierto éxito entre los jóvenes.

No fue poca su sorpresa al darse cuenta de que estos conceptos eran aplicables también a lo que sucedía en estas latitudes, donde, en su opinión, podía sentir incluso con más fuerza la influencia de la cultura europea. Para Ricardo Piglia (2008: s/p), “la cultura argentina le sirve de laboratorio para probar su hipótesis”, que irá fortaleciendo al encontrarse con los miembros del “Parnaso” de las letras argentino, y también con aquellas figuras que abogaban por una cultura independiente del dominio imperialista y colonial.

Por último, el lugar de privilegio en que se encuentra Gombrowicz para pensar la literatura argentina lo señala él mismo:

... me encuentro en desventaja. Soy un forastero totalmente desconocido, carezco de autoridad y mi castellano es un niño de pocos años que apenas sabe hablar. No puedo hacer frases potentes, ni ágiles, ni distinguidas, ni finas, pero ¿quién sabe si esta dieta obligatoria no resultará buena para la salud? (...) Cuando uno carece de medios para realizar un estudio sutil, bien enlazado verbalmente, sobre, por ejemplo, las rutas de la poesía moderna, empieza a meditar acerca de esas cosas de modo más sencillo, casi elemental y, a lo mejor, demasiado elemental. (Gombrowicz, 2006a: 11)

El escritor polaco y la tradición

Para entender la postura gombrowicziana acerca de lo nacional, es necesario en principio repasar qué construcción hace sobre el hombre. Todas sus producciones tienen de fondo esta idea, que él resume de la siguiente manera:

1. El hombre que creado por la forma, en el sentido más profundo, más amplio del término.
2. El hombre creador de la forma, su infatigable productor.
3. El hombre degradado por la forma, siempre incompleto (incompletamente culto, incompletamente maduro).
4. El hombre enamorado de la inmadurez.
5. El hombre creado por lo inferior y por la minoría de edad.
6. El hombre sometido a lo interhumano, como fuerza superior, creadora, única divinidad que nos es accesible.
7. El hombre para el hombre, ignorando toda instancia superior.
8. El hombre dinamizado por los hombres, realzado, reforzado por ellos. (Gombrowicz, 2006b: 121)

A partir de esta caracterización, podemos observar la fuerte preocupación de Gombrowicz por el drama al que están sometidos los hombres, que solo pueden expresarse a través de formas que les vienen dadas y que los deforman. Como consecuencia, a lo largo de su vida, nunca dudó en rechazar toda forma de identidad preconcebida y anquilosada. Desde la heterosexualidad hasta el nacionalismo, todas estas cáscaras fueron dejadas de lado, no sin sufrimiento, por el hombre Gombrowicz. Saer describe este proceso magistralmente en su ensayo sobre este pensador:

Ser polaco. Ser francés. Ser argentino. Aparte de la elección del idioma, ¿en qué otro sentido se le puede pedir semejante autodefinición a un escritor? Ser comunista. Ser liberal. Ser individualista. Para el que escribe, asumir esas etiquetas, no es más esencial, en lo referente a lo específico de su trabajo, que hacerse socio de un club de fútbol o miembro de una asociación gastronómica (...) no se es nadie ni nada, se aborda el mundo a partir de cero, y la estrategia de que se dispone prescribe, justamente, que el artista

debe replantear día tras día su estrategia. Esta, y no el individualismo recalentado que se le atribuye, es la verdadera lección de Gombrowicz. (Saer, 1989: s/p)

No se es nada ni nadie; resuena en esta frase el principio de aquel poema borgeano de gran belleza y profundidad, “Nadie hubo en él” (Borges, 2005: 51); la búsqueda de Shakespeare por llenar aquel vacío resume la de la humanidad toda, que apela a un sinfín de máscaras para cumplir con la vieja obligación de ser alguien. Para Gombrowicz todos estos personajes que la imaginación social presta a los hombres no hacen más que degradarlos, pues son incapaces de decir su deseo. La única solución posible es traer a la conciencia aquellas formas para rechazarlas, en un esfuerzo titánico y cotidiano por ser uno mismo.

Entendemos ahora por qué cualquier versión del nacionalismo es rechazada por este escritor; la nacionalidad es solo una ficción más. Quizá ver cómo definía su propio origen deje el asunto más claro:

-¿Se siente usted un escritor polaco?

-Pues claro, incluso muy polaco. Solo que no hago ningún esfuerzo por serlo. Debe ser a pesar mío. Y como es a pesar mío, resulta auténticamente polaco. Si me esforzase en hacer el polaco, en jugar a serlo, todo se iría al demonio. Por ejemplo, toda la literatura latinoamericana, que se propone encontrar un tipo: ¿quiénes somos nosotros? Quiere definirse así. Naturalmente, eso no tiene ningún sentido". (Gombrowicz, 2010: 55)

Se es a pesar de la forma; escribo como Gombrowicz, y de esa manera soy auténticamente polaco. Soy yo para ser nosotros, y no viceversa.

Borges planteó algo similar en “El escritor argentino y la tradición”:

Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milongas, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama “La muerte y la brújula” que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano. (Borges, 1994: 270-271)

Vemos así cómo ambos escritores rechazan la posibilidad de encasillarse en una tradición siguiendo una receta o programa. Mientras Borges desecha a los nostálgicos de la lengua española y a aquellos que buscan la nación en el habla de los sectores populares, Gombrowicz se ríe de aquellos que buscan en la corona o en el indio la solución al problema.

Como veremos a continuación, tampoco deja a Borges por fuera de esta ridiculización, mofándose de su relación con sus amigos del “Parnaso” y la literatura extranjera. En las páginas del *Diario* podemos leer:

El argentino medianamente culto sabe bien que en lo referente a la creación las cosas andan mal. No tenemos una gran literatura. ¿Por qué? (...) –y he ahí que las soluciones comienzan a multiplicarse–. Vivimos con una luz prestada de Europa, esa es la causa. Tenemos que romper con Europa, volver a encontrar al indio de hace cuatrocientos años que duerme en nuestro interior... ¡Ahí está nuestro origen! Pero la mera idea del nacionalismo produce náusea a otra facción. ¿Qué, el indio? ¡Jamás! ¡Nuestra impotencia proviene de habernos alejado demasiado de la Madre Patria España y de la Madre Iglesia Católica! Pero en este punto el ateísmo progresista-izquierdista sufre un ataque de fiebre: ¡España, clero, puf!, oscurantismo, oligarquía; estudia a Marx, ¡te volverás creador!... Mientras tanto un joven “fino” del centro de Buenos Aires regresa de un té en casa de Victoria Ocampo y lleva bajo el brazo una revue y un poema chino ilustrado con bellos grabados. (Gombrowicz, 2006b: 122)

Dejando esta pequeña diferencia de lado, para ambos escritores la nacionalidad es forma que nos crea, pero solo podemos expresarla cuando el esfuerzo se dirige a la expresión personal y no a una identidad sospechosa; “el argentino mientras se expresa en primera persona es un individuo nada tonto, abierto al mundo y consciente... yo aprendí poco a poco a quererlos y apreciarlos. Muchas veces no carecen de gracia, de elegancia, de estilo” (Gombrowicz, 2006b: 123-124). Este llamado es también el de Borges:

La esperanza es amiga nuestra y esa plena entonación argentina del castellano es una de las confirmaciones de que nos habla. Escriba cada uno su intimidad y ya la tendremos. Digan el pecho y la imaginación de lo que en ellos hay, que no otra astucia filológica se precisa. (Borges, 2008: 160-161)

Para concluir este apartado, quisiera traer a colación a uno de los escritores que dijo bien en argentino, esbozando una pequeña genealogía del llamado a la expresión personal:

Escribid con amor, con corazón, lo que os alcance, lo que os antoje. Que eso

será bueno en el fondo, aunque la forma sea incorrecta; será apasionado, aunque a veces sea inexacto; agradará al lector, aunque rabie Garcilaso; no se parecerá a lo de nadie; pero; bueno o malo, será vuestro, nadie os lo disputará; entonces habrá prosa, habrá poesía, habrá defectos, habrá belleza. (Viñas, 1982: 18-19)

La conjunción de estos pensamientos podría entonces poner en jaque aquella frase con la que Viñas comienza su libro *Literatura argentina y realidad política*, justificando la existencia de una literatura argentina a partir de una voluntad nacional.

No hay nosotros

La imposibilidad de constituir una literatura nacional a partir de un programa, de una voluntad, pone a Gombrowicz y también a Borges en la vereda de enfrente respecto a las reflexiones de otro gran pensador, J. Carlos Mariátegui. En el último de sus *Siete ensayos...* este escritor plasma su preocupación por la ausencia de un corpus literario genuinamente peruano, debido a que el espíritu y los sentimientos de sus intelectuales continúan ligados a la Colonia. Esta dependencia espiritual se supera según Mariátegui a través del paso por dos etapas históricas: la cosmopolita, donde la cultura se abre a la influencia mundial, y la etapa nacional, que es la búsqueda del propio carácter. En el caso peruano, la literatura nacional debe identificarse con el indigenismo, largamente sepultado por una cultura colonizada.

El pensamiento mariateguiano ejerció una fuerte influencia en la intelectualidad latinoamericana de las siguientes generaciones. Gombrowicz da testimonio de ello a través de su encuentro con el joven Roby Santucho, a quien conoce en un viaje a Santiago del Estero. Las impresiones que deja este intercambio en Gombrowicz nos permite adivinar una respuesta directa a la tradición indigenista:

Estaba sentado con Santucho, que es fornido, con una cara terca y olivácea, apasionada, con una tensión hacia atrás, enraizada en el pasado. Me hablaba infatigablemente sobre las esencias indias de estas regiones.

“¿Quiénes somos? No lo sabemos. No nos conocemos. No somos europeos. El pensamiento europeo, el espíritu europeo, es lo ajeno que nos invade tal como antaño lo hicieron los españoles; nuestra desgracia es poseer la cultura de ese vuestro ‘mundo occidental’ con la que nos han saturado como si fuera una capa de pintura, y hoy tenemos que servirnos del pensamiento de Europa, del lenguaje de Europa, por falta de nuestras esencias, perdidas, indoamericanas. ¡Somos estériles porque incluso sobre nosotros mismos tenemos que pensar a la europea!...”. Escuchaba aquellos razonamientos, tal vez un tanto sospechosos, pero estaba contemplando a un “chango” sentado dos mesitas más allá con su muchacha; tomaban: él, vermut; ella, limonada

(...) de pronto ocurrió no sé cómo, algo como que entre ellos estaba contemplada la tensión más alta de la belleza de aquí, de Santiago... y tanto más probable me parecía ya que realmente el mero contorno de la pareja, tal como desde mi asiento la veía, era tan feliz cuanto lujoso. Allá, en aquella mesita está la Argentina que me fascina silenciosa y sin embargo con una resonancia de gran arte, no ésta, parlanchina, holgazana, politiquera. ¿Por qué no estoy allá, con ellos? ¡Aquel es mi lugar! ¡Junto a aquella muchacha como un ramo de temblores blanquinegros, junto a aquel joven semejante a Rodolfo Valentino!.. ¡Belleza! (Gombrowicz, 2006b: 166)

Gombrowicz busca lo propio de la Argentina, su belleza, y esta no tiene nada que ver con aquellas declamaciones parlanchinas. De nuevo el hombre atrapado por la forma; los sospechosos razonamientos que dicen buscar la verdadera argentina, la antigua esencia, son los que impiden ver lo que está apenas en la otra mesa, una sencilla pareja que dice sin decir, que es porque no intenta ser. De nuevo, la crítica a la infatigable búsqueda del "nosotros".

Santucho y Gombrowicz vuelven a escribirse un tiempo después:

Witoldo: algo de lo que dices en la introducción a *El Matrimonio* me ha interesado... esas ideas sobre la inmadurez y la forma que parecen constituir la trama de tu obra y tienen relación con el problema de la creación. Claro está que no tuve paciencia para leer más de veinte páginas de *El Matrimonio*... Luego me pide *Ferdydurke* y escribe: "Hablé con Negro (es su hermano, el librero) y veo que sigues atado a tu chauvinismo europeo; lo peor es que esa limitación no te permitirá lograr una profundización de este problema de la creación. No puedes comprender que lo más importante 'actualmente' es la situación de los países subdesarrollados. De saberlo podrías extraer elementos fundamentales para cualquier empresa". (Gombrowicz, 2006b: 228)

La respuesta de Gombrowicz no se hace esperar:

ROBY S. TUCUMÁN -SUBDESARROLLADO NO HABLES TONTERÍAS FERDYDURKE NO LO PUEDO ENVIAR PROHIBICIÓN DE WASHINGTON LO VEDA A TRIBUS DE NATIVOS PARA IMPOSIBILITAR DESARROLLO, CONDENADOS A PERPETUA INFERIORIDAD- TOLDOGOM. (Gombrowicz, 2006b: 229)

De este intercambio podemos extraer algunas reflexiones. En primer lugar, Santucho, al igual que muchos intelectuales argentinos, ve en las categorías gombrowicrianas una herramienta importante para leer la situación que atraviesa la cultura latinoamericana. Sin embargo, desde su postura Gombrowicz no es más que un europeísta incapaz de entender los problemas del subdesarrollo.

Quisiera en este punto realizar una pequeña digresión que, creo, es bastante ilustrativa

de este desencuentro. Se trata de una cuestión que Viñas señala como constitutiva de las culturas nacionales; estos son los viajes, más específicamente, el viaje de los intelectuales desde la periferia a Europa. Acerca de esto, Mariátegui, uno de los pensadores más importantes del latinoamericanismo, plantea:

... una vez europeizado, el criollo de hoy difícilmente deja de darse cuenta del drama del Perú. Es él precisamente el que, reconociéndose a sí mismo como un español bastardeado, siente que el indio debe ser el cimiento de la nacionalidad (...) Mientras el criollo puro conserva generalmente su espíritu colonial, el criollo europeizado se rebela en nuestro tiempo, contra ese espíritu, aunque solo sea como protesta contra su limitación y arcaísmo. El pensador peruano retrata en su teoría su propia experiencia como viajero latinoamericano al viejo continente. Sin esta experiencia no habría tenido contacto con elementos clave de su pensamiento, como la lucha de los obreros italianos y la situación de los campesinos del sur, o la lectura de autores como Sorel y el contacto con las vanguardias artísticas sobre las que tanto escribió. (Mariátegui, 1928: 280)

Lo que Santucho ve como una limitación, Mariátegui lo señala como bisagra, como momento necesario para “el conocimiento de nosotros mismos”. Gombrowicz también realiza un viaje que atraviesa su concepción sobre la relación entre nación, literatura... y Europa. En este caso viaja desde su periferia, hasta las playas del sur del continente americano. Así relata esta experiencia:

Cómo habrá sido este asunto de partir... fue como si una gigantesca mano me hubiese tomado del cuello de la camisa para sacarme de Polonia y arrojarme en esta tierra perdida en el medio del océano (...) Si no hubiera dejado Europa hubiese vivido en París después de la guerra, casi con seguridad. Pero la mano no pareció quererlo así porque, a la larga, París me hubiese convertido en un parisino. Y sentía el deber de ser anti-parisino. Es que, por esos tiempos, no estaba lo suficientemente inmunizado. Mi destino era pasar muchos más, largos años en los bordes de Europa, lejos de sus capitales, y lejos de sus aparatos literarios, escribiendo, como dicen hoy en Polonia, para los cajones de escritorio. (Gombrowicz, 1968: s/p)

Vemos ahora en su totalidad el error en que incurre Roby al señalar a Gombrowicz como chovinista de Europa, cuando este escritor, al hacer una lectura retrospectiva de su vida, agradece a su suerte por no exponerlo a la cultura europea cuando no tenía aún una posición lo suficientemente madura que le permitiera resistirse a sus influencias. En cambio Mariátegui, referencia obligada de cualquier tradición que busque sus raíces indígenas, recomienda antes de sumergirse en esa ardua investigación, dar un paseo por los paisajes europeos.

Para finalizar este apartado quisiera traer una de las frases más potentes del ensayo

sobre la tradición de Borges. “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo” (Borges, 1994: 270). Vemos por qué intercalar estos pensamientos, logra poner en movimiento una desgastada retórica, y buscar una nueva manera de resolver la cuestión. Si se lo enfoca pobremente, el nacionalismo es el que conduce al chovinismo europeo.

Búsquedas periféricas, Gomborges o Borgowicz

Para continuar, quisiera aclarar que el hecho de que estos autores aboguen por la palabra personal en contraposición a un nosotros, no les impide hacer una lectura de la cultura latinoamericana en su conjunto. La lectura peculiar que hicieron sobre esta, los obligó a dejar en claro sus diferencias con el indigenismo, gauchescas, lunfardismos y un largo etcétera. A continuación me introduciré en aquellos puntos en que estos autores más se acercaron.

Repasemos las fórmulas gombrowiczianas para entender al hombre. En ellas este autor describe al hombre degradado por la forma, incompleto, creado por su inferioridad e inmadurez. Para Gombrowicz, esto no es precisamente malo. En su opinión, en la inferioridad puede residir lo vital de una cultura.

Pero ¿inferior en relación con qué? Gombrowicz se está refiriendo a la especial relación que se teje entre la cultura europea, hegemónica, y la cultura de las periferias, donde ubica tanto a Polonia como a América Latina. Así lo explica este escritor con motivo de la aparición de *Ferdydurke* en castellano:

Me atrevo a creer que en todo caso la publicación de *Ferdydurke* en la América Latina tiene su razón de ser. Existen varias analogías entre la situación espiritual de Polonia y la de este continente. Aquí como allá el problema de la inmadurez cultural es palpable. Aquí como allá el mayor esfuerzo de la literatura se pierde en imitar las “maduras” literaturas extranjeras. Aquí y allá los literatos se preocupan por todo menos por verificar sus derechos a escribir como escriben. En Polonia como en Sudamérica todos prefieren lamentarse de su condición inferior de menores y peores, en vez de aceptarla como un nuevo y fecundo punto de partida. Pero mientras en Polonia la formidable tensión de la vida echa por tierra toda esa “escuela literaria” (la palabra “escuela” está aquí plenamente justificada) la apacible existencia del feliz sudamericano le permite eludir la revisión básica de esas cuestiones, le induce a menudo al cultivo de cominerías estéticas e intelectuales y un estéril formalismo sofoca toda su expresión. Dudo mucho si mis razones serán compartidas por los maestros consagrados de ambas literaturas, pero fijo mis esperanzas en los maestros que están por nacer. (Gombrowicz, 2002: 21-11)

Resulta que esta opinión sí sería compartida por al menos un maestro consagrado de esta literatura. Así lo explica en el ensayo al que vengo haciendo referencia:

Llego a una tercera opinión que he leído hace poco sobre los escritores argentinos y la tradición, y que me ha asombrado mucho. Viene a decir que nosotros, los argentinos, estamos desvinculados del pasado; que ha habido como una solución de continuidad entre nosotros y Europa. Según este singular parecer, los argentinos estamos como en los primeros días de la creación; el hecho de buscar temas y procedimientos europeos es una ilusión, un error; debemos comprender que estamos esencialmente solos, y no podemos jugar a ser europeos (...) Creo que los argentinos, los sudamericanos en general (...) podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas. (Borges, 1994: 272-273)

Con estas observaciones respecto de la posibilidad de generar una potencialidad desde la inferioridad cultural, dejo de buscar la similitud entre los planteos borgeanos y los de Gombrowicz. Muchos se detuvieron en ellos, entre los que se encuentran escritores como Piglia y Saer. A continuación quisiera indagar en por qué esta asociación es al menos compleja. Creo que profundizar en los planteos que realizó el polaco sobre la relación entre la cultura y el hombre, podría ser el comienzo de una nueva discusión sobre estos paralelismos.

Borges y Gombrowicz. Voto no positivo

Sabemos que la forma que encontró Borges de ser irreverente con la cultura europea y toda la tradición occidental fue jugar con una falsa erudición tan bien lograda, que hasta hoy en día centenares de intelectuales estudian su obra tratando de distinguir aquello que era cierto de lo que es falso. Para Gombrowicz esta era solo otra manera de ser europeísta, fortaleciendo una cultura que se pretende superior al hombre, que se aleja de él. Esto se manifestaba en la relación que Borges y los artistas vinculados a *Sur* mantenían con su propio suelo, en especial con aquella fuente de vitalidad para la literatura gombrowicziana, la juventud.

... esta élite argentina hacía pensar más bien en una juventud mansa y estudiosa cuya única ambición consistía en aprender lo más rápidamente posible la madurez de los mayores. ¡Ah, no ser juventud! ¡Ah, tener una literatura madura! ¡Ah, igualar a Francia, a Inglaterra! ¡Ah, crecer, crecer rápidamente! Además, ¿cómo podrían ser jóvenes, si personalmente eran hombres ya de cierta edad, si su situación social no encajaba en aquella juventud del país entero, si el hecho de pertenecer a las altas clases sociales

excluía una verdadera unión con lo bajo? Así, Borges, por ejemplo, advertía únicamente sus propios años y no, por decirlo así, la edad que le rodeaba; era un hombre maduro, un intelectual, un artista, perteneciente a la Internacional del Espíritu sin ninguna relación definida ni intensa con su propio suelo (...) No obstante, el ambiente del país era tal, que ese Borges europeizante no podía lograr ahí una vida verdadera. Era algo adicional, como pegado, un ornamento; y no era otra la suerte de toda esa literatura argentina, tanto la confeccionada a la francesa o a la inglesa como la que se esforzaba, según los esquemas consabidos, por exaltar lo propio, lo nacional, el folklore (haciéndolo exactamente igual que en otros países). (Gombrowicz, 2006b: 46-47)

Si trazáramos algo así como un mapa de la literatura argentina de aquella época, a la tan discutida ubicación de Borges y su círculo “superior” en Florida, y los buscadores de lo propio y popular en Boedo, deberíamos agregar los paseos de Gombrowicz por los alrededores de Retiro. Como él mismo lo explica, esta fue la manera que encontró de separarse de aquellos círculos que se debatían en un problema viejo, con palabras ajenas al hombre que él encontraba en esos parajes.

Me bastaba por un solo momento vincularme espiritualmente con Retiro para que el idioma de la cultura se convirtiera en mis oídos en un sonido vacío y falso (...) La pesada obra de los pesados, rígida creación de la rigidez... mientras allí en Retiro, toda esa cultura se diluía en cierta joven insuficiencia, en la joven inmadurez, se volvía peor y peor. (Gombrowicz, 2006b: 65)

Surgieron de en medio de la niebla de Retiro dos propósitos importantes: el primero, claro está: dotar de una importancia primordial a esta palabra secundaria “muchacho”, añadir a todos los altares oficiales otro más sobre el que se irguiese el dios joven de lo inferior, de lo peor, de lo-sin-importancia, en todo su poder vinculado con lo bajo. He aquí un ensanchamiento imprescindible de nuestra conciencia: introducir, en el arte, por lo menos, aquel otro polo del porvenir, dar nombre a la forma humana que nos une a través de la insuficiencia, obligar a que se le rinda culto. (Gombrowicz, 2006b: 66)

No es la erudición la que nos salva de perdernos en tradiciones ajenas; la única manera es buscar la manera de decir lo inmaduro, lo inacabado, adorar lo inútil, buscar lo bajo.

Para concluir quisiera hacer referencia al idioma de Borges y al de Gombrowicz. Piglia, con su capacidad de producir grandes polémicas con pequeñas afirmaciones, decía que Borges escribe en inglés, mientras que Gombrowicz, que nunca escribió en castellano, fue el mejor escritor argentino del siglo XX. Quizá la manera en que mejor se justifique esta aseveración es observar el laboratorio que fue la traducción de *Ferdydurke*.

En ella no solo participó Gombrowicz con su torpe español, sino muchos representantes de las letras latinoamericanas que en aquel entonces eran jóvenes desconocidos.

También se incluyeron propuestas de los parroquianos del Café Rex. La búsqueda y creación de una lengua que pueda expresar un singular pensamiento, entre jóvenes irreverentes capaces de inventar palabras como el cuculeo, no hace más que concretar aquella fórmula gombrowicziana de creación desde la inmadurez.

La oposición entre este tipo de escritura, y aquella que busca la superioridad, que deja de lado al hombre con todas las contradicciones que lo atraviesan para refugiarse en las alturas, no puede para Gombrowicz considerarse irreverente. Porque de esa manera la cultura cumple con aquella vieja y aun vigorosa frase gombrowicziana: "Cuanto más inteligente se es, más estúpido".

Inteligente y estúpido, así es como nos sentimos frente a ese coloquio tan serio y tan docto que se realiza en nuestra presencia. Porque esa "estupidez" que constituye el reverso de nuestra sabiduría es creo yo uno de los grandes problemas del presente (...) Y como, de todas formas, cada uno oculta sus imperfecciones y se manifiesta en lo que tiene de más logrado, mientras la cultura entera sube a las alturas, nosotros nos quedamos debajo, con la nariz al aire. Y si ella está por encima, nosotros estamos debajo.

Nos expresamos, pues, en un idioma "superior" que no nos pertenece. ¿Es preciso en realidad demostrarles lo trágico de esta situación a todos los que, con el sudor de sus frentes, tratan de escribir o de leer nuestra literatura... o que desesperados, frecuentan los conciertos y exposiciones? Afirmo que se comprende poco, no se asimila lo suficiente y todo se vuelve cada día más hermético, más irreal. La situación, repito, es extremadamente seria. Un grito de alarma, aunque sea tan ingenuo como el mío, es preferible a un silencio cómplice. Este *quid pro quo* no se puede mantener si no queremos vernos abocados a una inmadurez específica, subproducto de un excesivo refinamiento intelectual imposible de digerir. (Gombrowicz, 2010: 32-33)

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1994). "El escritor argentino y la tradición", en *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- (2005). *El hacedor*. Buenos Aires: *La Nación*.
- Gombrowicz, Witold (1968). *Testamento*. Publicado en *Página 12* (12/7/99), Buenos Aires.
- (2002). "Prólogo a la edición castellana", *Ferdydurke*. Madrid: Editorial Nacional.
- (2006a). *Contra los poetas*. Madrid: Sequitur.
- (2006b). *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2010). *Autobiografía sucinta. Correspondencia*. Buenos Aires: Anagrama - Página 12.
- Mariátegui, José Carlos (1928). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

- Biblioteca Ayacucho online. goo.gl/oIa48a
- Piglia, Ricardo (2008). "La lengua de los desposeídos", en *La Nación* (19/4/08). goo.gl/vBjqvY
- Saer, Juan José (1989). "La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina". goo.gl/ZHfVz4
- Viñas, David (1982). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: CEAL.

"AQUEL ECZEMA DE CINCO MILLONES": LA BUENOS AIRES DE WITOLD GOMBROWICZ⁹³

Ewa Kobylecka-Piwońska

Gombrowicz no fue, desde luego, un gran cronista de Buenos Aires. En el *Diario* no escasean, es cierto, comentarios acerca de Argentina –generalizaciones sobre las costumbres, amargas observaciones acerca del espíritu nacional y, finalmente, declaraciones de un amor a distancia– como si considerara más eficaz reflexionar a nivel de estados, y no al de entes de fronteras tan confusas y cambiantes como las de una ciudad. En sus textos, Gombrowicz no le suele conceder a Buenos Aires un lugar privilegiado, más bien la menciona de paso o le dedica cortos comentarios, normalmente teñidos de repugnancia y hastío. Es curioso, no obstante, cotejar la imagen de la capital argentina que –aunque fragmentaria y tal vez algo irritante– se desprende del *Diario* con la que encierra *Kronos*, diario íntimo de Gombrowicz. Lo que me propongo a continuación es, pues, confrontar la Buenos Aires imaginada y construida deliberadamente a servicio del flamante yo autoficcional (*Diario*), con la hecha en directo, sin control de una conciencia que se examina o se siente examinada (*Kronos*).

La Buenos Aires gombrowicziana no es una construcción aparte, habiendo sido la capital argentina objeto de varias textualizaciones literarias a lo largo de los siglos XIX y XX. Y aunque resulta imposible saber hasta qué punto Gombrowicz pudo conocer esta geografía literaria del cono sur –si leyó, por ejemplo, la narrativa de Arlt–, creo conveniente recorrer brevemente algunas representaciones culturales de esta ciudad, con el fin de dar puntos de referencia al imaginario urbano de Gombrowicz y evitarle el peligro de caer –por su condición de extranjero– en un vacío cultural. Así pues, Buenos Aires debuta en tanto espacio literario en el Romanticismo, sobre todo en *El matadero* y *Facundo*, pero tiene entonces un carácter ambiguo: más que un enclave de civilización en el desierto, resulta ser un lugar invadido por la barbarie, pero dotado al mismo tiempo de un potencial de desarrollo que, de hecho, el ideario liberal sabría aprovechar. Para los intelectuales del XIX, la capital es una promesa de civilización, que se cumpliría respaldada por el proyecto inmigratorio. Para Sarlo, “la ciudad era una construcción pedagógica en sí misma. El espacio imparte lecciones prácticas y debe funcionar como una buena máquina enseñante. Vivir en ciudad es etimológicamente y simbólicamente

⁹³ El presente artículo es fruto de una investigación financiada por el Centro Nacional de la Ciencia (Polonia), con base en la decisión N° DEC-2013/09/D/HS2/00563

un acto de civilización” (Sarlo, 2007: 38). Pero los recién venidos, en vez de catalizar el progreso, ellos mismos rabiosamente necesitan ser *urbanizados*, proceso que Buenos Aires, reventada desde dentro por la creciente diversidad cultural, a duras penas consigue llevar a cabo. En los años veinte y treinta, la capital argentina protagoniza la llamada “modernidad periférica” (Sarlo, 2003), cuando –bajo la presión del progreso tecnológico, el flujo inmigratorio y su impacto sobre las costumbres– intenta reunirse esta mezcla cultural en un cauce común. La capital, como espacio literario, pero también arquitectónico, es entonces objeto de apasionadas reinterpretaciones, que se hacen para reparar los fallos y reformar (Le Corbusier, Vladimiro Acosta), o bien para reflejar en ella los tópicos de la ciudad moderna (Roberto Arlt). En los tres proyectos, soñados por los extranjeros o los nuevos argentinos, el pasado es prescindible: la vieja Buenos Aires se pierde sin nostalgia: “La valoración del presente excluye la preocupación de traicionar una historia de la que no se forma parte” (Sarlo, 1992: 16). Su carácter provvisorio, indefinido y carente de raíces deja de ser una lacra para convertirse en la esencia misma de la ciudad.

De estas tres fabulaciones sobre Buenos Aires, la de Arlt merece aquí más atención por su fuerte potencia simbólica: sin ser una visión realista, se impuso como la primera textualización fundamentalmente moderna del espacio porteño. De hecho, el *homo errans* arltiano recorre la Buenos Aires proyectada según el modelo de las metrópolis norteamericanas o europeas: “Aparece el hombre de las grandes concentraciones urbanas, el hombre perdido en la multitud, el hombre masa, que busca salir del anonimato de la ciudad moderna a través de la invención o del anonimato” (Saítta, 2004: 136). El espacio urbano –la densidad de población junto con el vertiginoso ritmo de metamorfosis– propicia y exacerba los conflictos de orden ideológico, lingüístico y social, que tienden a desembocar en violencia, complot o revolución. Por otra parte, la narración arltiana sobre Buenos Aires es, como bien se sabe, una narración de desposesión y –desde este punto de vista– es posible cotejarla con la de Gombrowicz, con la diferencia de que Arlt se imagina en una posición de carencia que el polaco realmente ocupa.

Ahora, antes de adentrarme en la Buenos Aires gombrowicziana, conviene dedicarle unas palabras a la naturaleza de los textos que formarán el corpus del presente artículo. Estos serán, como se ha dicho, el *Diario*, que en los últimos años se ganó el adjetivo de “oficial”, para diferenciarse de *Kronos*, su hasta hace poco oculto parejo. El primero es un texto literario canonizado que, a primera vista, no debería presentar mayores dificultades en tanto que obra acabada, pensada y preparada para la publicación por el autor. Cierto problema de construcción se plantea, no obstante, por causa del *Diario*

argentino, una selección proyectada por Gombrowicz para el mercado argentino, donde, parece ser, sigue siendo más conocido que su equivalente completo.⁹⁴ Consta de fragmentos referentes a la Argentina o, más bien, a “mi vivencia de Argentina”, como precisa Gombrowicz en el prefacio (2006: 7), donde también advierte “cierta distorsión de perspectiva” (2006: 7), debida a la ausencia del contexto general, por la que “quizá sea difícil leer estas páginas correctamente” (2006: 7). De hecho, esta dislocación del sentido se produce ya en el principio. En el original, el *Diario* arranca con el afamado fragmento: “*Lunes Yo. Martes Yo. Miércoles Yo. Jueves Yo*”, que Gombrowicz añadió en la versión libresca (y que falta en los fragmentos del *Diario* publicadas en la revista *Kultura*). Las interpretaciones de esta apertura gravitan, lógicamente, alrededor de la problemática autoficcional. Ahora bien, para el *Diario argentino* Gombrowicz prevé otro principio:

Rugido de sirenas, pitidos, fuegos de artificio, corchos que saltan de las botellas y el tremendo ruido de una ciudad en plena commoción. En este minuto entra el nuevo año 1955. Voy caminando por la calle Corrientes, solo y desesperado. No veo nada ante mí... ninguna esperanza. Todo para mí ha terminado, nada quiere iniciarse. ¿Un balance? Después de tantos años, intensos a pesar de todo, laboriosos a pesar de todo... ¿quién soy? Un empleadito cansado por siete horas de *burolencia*, cuyas pretensiones de escribir han sido ahogadas. (Gombrowicz, 2006: 11)

Este inicio suele, a su vez, orientar la lectura del *Diario* hacia el tópico del “escritor fracasado”, bien arraigado en la literatura argentina. Es, por otra parte, revelador también para el tratamiento del espacio urbano, repitiendo la arltiana imagen de una ciudad que aplasta y aliena. Sin embargo, dado el cuidado que Gombrowicz prodigó a la propagación de una interpretación *adecuada* (es decir, la suya) de sus textos –sean prueba de ello las copiosas autoexégesis incluidas en el epistolario o en las entrevistas que hizo consigo mismo–,⁹⁵ las diferencias en la arquitectura de ambos *Diarios* no pueden ser casuales. Por el contrario, conviene tratarlas como una manipulación premeditada, cuya finalidad era precisamente la que advierte como “un mal inevitable”: propiciar otro contexto de lectura.

Otro texto fundamental para el presente análisis, *Kronos*, también se merece algunas palabras de explicación, dado que se trata de un libro sumamente peculiar y, encima, por

⁹⁴ La traducción del *Diario*, a cargo de Bożena Zaboklicka y Francesc Miravitles, se finalizó en 2005. La versión castellana de la primera parte, *Diario 1 (1953-1956)*, data de 1988, del *Diario 2 (1957-1961)*, de 1989 y el *Diario 3 (1962-1969)* se publicó en 2005.

⁹⁵ Estoy pensando en *Testamento. Conversaciones con Dominique de Roux*, que resultaron ser de autoría casi exclusiva de Gombrowicz. La traducción castellana del fragmento de *Testamento* citado más abajo proviene del artículo de Sergio Waisman (2003).

ahora inaccesible para el público hispanohablante. El desconocido diario de Gombrowicz sale a la luz en mayo de 2013, tras una larga campaña preparativa en la prensa: se anuncia un fenómeno literario sin precedentes, se excita la curiosidad de los futuros lectores, prometiendo páginas escandalosas y reveladoras sobre la vida íntima del autor. *Kronos* logra lo imposible: Gombrowicz, más de cuarenta años después de su muerte, encabeza las listas de los bestsellers. No obstante, cierta desilusión no tarda en asomar: el tan proclamado escándalo resulta ser relativo, mientras que la materia narrativa del texto, que se parece más a un informe de contabilidad o una libreta de salud que a un diario, causa una común perplejidad. Palabras sueltas que en vano buscan formar una sintaxis cualquiera, referencias a personas y lugares desconocidos, *Kronos* no es, desde luego, un texto literario. Ni siquiera es un texto construido, hasta tal punto (sobre todo en las partes relativas a un pasado más distante, que Gombrowicz visiblemente casi no recuerda) que roza la ilegibilidad. Es cierto que, a medida que se aproxima al presente y empieza a anotar lo que le está ocurriendo (cosa que sucede entre 1952 y 1953⁹⁶), la narración se va haciendo más ordenada, pero aun así su lectura resultaría muy ardua sin las copiosas notas a pie de página. Ahora bien, el que estemos ante un texto no literario, quizás ni siquiera pensado para la publicación, no le resta la capacidad de testimoniar la relación que unía a su autor con la ciudad de Buenos Aires. Por el contrario, desde esta perspectiva, *Kronos* proporciona un lenguaje no controlado, escrito sin la intermediación de un yo que se crea, y por tanto más sincero que el del *Diario*.

Tras una relectura del *Diario* en busca de referencias a la capital argentina, salta a la vista el poco espacio que Gombrowicz dedica a esta ciudad, en la que vivió –sin contar algunos viajes de cuatro o cinco meses– más de veinte años. Comparados con los abundantes comentarios sobre Tandil, Santiago de Estero o Goya, el ritmo de vida y la naturaleza de sus gentes, los pasajes dedicados a Buenos Aires brillan por su ausencia. Ello tiene, ciertamente, una explicación pragmática: en aquellos pueblos Gombrowicz solía pasar las vacaciones y, libre del aborrecido trabajo en el banco, podía dedicarse a escribir. No obstante, estas proporciones apenas varían después de 1955, año en que deja su trabajo en el banco y empieza a vivir exclusivamente de la literatura. Buenos Aires sigue siendo entonces, más que nada, una especie de marcador del tiempo y el espacio, que se organizan según sus idas y venidas a la capital. He aquí algunos ejemplos: “Tras un viaje de dieciséis horas en autobús desde Buenos Aires (bastante soportable a no ser por los tangos que vomitaba sin parar el altavoz), me encuentro entre las verdes colinas de Salsipuedes” (2011: 29), “Martes (dos semanas más tarde, a

⁹⁶ Segundo los cálculos de Rita Gombrowicz (2013: 9).

la vuelta de Buenos Aires" (2011: 35), "Regresé a Buenos Aires convencido de que ya nada me quedaba..." (2011: 204), "Camino hacia el sur apenas me detuve en Buenos Aires" (2011: 249), "Mañana parto a Buenos Aires. Tengo que hacer las maletas" (2011: 287), "Escribo en el tren que me lleva a Buenos Aires, hacia el norte" (2011: 287), "BUENOS AIRES. Jueves. Después de cuatro meses de viajes y estancias en sitios lejanos, heme de nuevo aquí" (2011: 296), "De vuelta a Buenos Aires he cambiado mi régimen de vida" (2011: 297).

Contrariamente a un diarista común, Gombrowicz no se preocupaba por marcar el paso del tiempo objetivo, del que solo indicaba fechas anuales y días de la semana, estos últimos con evidente ironía. En cambio, el tiempo subjetivo está marcado por los desplazamientos espaciales, cuyo punto de partida y de llegada es siempre el mismo: la capital. En otras palabras, el tiempo se periodiza, se interrumpe y se reanuda según el principio de estar y no estar en Buenos Aires. Recuérdese, asimismo, que el *Diario argentino* arranca también con una descripción de esta ciudad. Es más, la capital argentina llega a ser una referencia temporal absoluta: como cualquier extranjero, Gombrowicz entra en Argentina y la deja por el puerto bonaerense, siendo estos dos momentos absolutamente cruciales en su vida (no deja de ser significativo que Gombrowicz termine confundiendo la fecha *objetiva* de su llegada, el 20 de agosto, pero sí recuerde los lugares que ve). Este último viaje de ida, en 1963, enseguida acarrea fallos de la memoria, el olvido empieza a filtrarse desde el momento mismo de la partida, siendo estos dos procesos –del desplazamiento y del olvido– captados en paralelo:

Zarpamos. La orilla se aleja y la ciudad emerge huyendo hacia atrás, los rascacielos se van situando unos detrás de otros, las perspectivas se embrollan, la geografía se vuelve confusa –jeroglíficos, enigmas, errores–, todavía distingo, no en el lugar donde debiera, "la Torre de los Ingleses" de Retiro, he aquí el edificio de Correos, pero el panorama ya se muestra ininteligible y adormilado en su complejidad, como si se tornara hostil y prohibido, engañoso, maliciosamente engañoso, la ciudad se cierra frente a mí, ¡qué poco sé ya de ella!... (2011: 679)

Este contexto del olvido, del tiempo que en vano quiere recuperarse mediante analogías trazadas afanosamente a bordo del barco rumbo a Europa, pasará a ser, por cierto, el tema principal de *Kronos*.

En el *Diario*, Buenos Aires connota, casi siempre, lo negativo. Así, en primer lugar, el frío y la humedad, normalmente contrastados con el clima benigno de algún lugar lejano, al que Gombrowicz peregrinaba para tratar el asma: "¡Qué cambio tan brutal! Allí (en la capital) el tiempo era crudo y frío, mientras que aquí (Santiago de Estero) reinaba la

sensualidad y, al parecer, la despreocupación” (2011: 439-440). En segundo lugar, Buenos Aires, junto con el sinfín de urbanizaciones que la cercan y que pronto pasarán a formar parte de la megalópolis, se distingue, hasta la repugnancia, por la suciedad y el caos: “Buenos Aires está a veinte kilómetros de aquí (Morón), por la noche se ve su pálido resplandor en el cielo, y de día el aire está más sucio en aquella dirección” (2011: 620). Resulta ilustrativa, a este propósito, también la siguiente descripción de Morón:

Justo detrás de la quinta, se extiende un prado roñoso con unas pequeñas casitas proletarias, inacabadas, que se yerguen como si alguien las hubiera dispuesto sobre la tierra en desorden, sin ninguna relación ni entre ellas ni con el suelo. Piedras y mujeres gordas. Escombros y mocosos. Ladrillos, carretillas, hombres. Perros y basura. Una radio acompaña el hedor, el solcito calienta, de vez en cuando alguien nos mira... Al Sureste la suciedad del cielo anuncia Buenos Aires. (2011: 622)

Este pasaje nos lleva a otro tópico, recurrente en la descripción de Buenos Aires: la muchedumbre. En la década de los cincuenta, el flujo inmigratorio trasatlántico ya había acabado, las masas, la nueva barbarie que tanto horrorizaba a la élite argentina a principios del XX, se habían convertido en una constante del paisaje urbano porteño. Gombrowicz, siendo él mismo un caso paradigmático de inmigrante desprovisto de todo –hasta de la lengua que se habla en su entonces nueva patria–, mantiene frente a la multitud urbana una posición ambigua. Por un lado, idealiza sus comienzos en Argentina, alabando una peculiar situación de *ostraniénie*, que le tocó vivir en los primeros años de su estancia en Buenos Aires, la delicia de moverse a ciegas en la vida pública argentina y el alivio que le producía la sensación de la no pertenencia. Así se lo relata a Dominique de Roux:

Jamás he sido tan poeta como en esa época, por las calles desbordantes de gente, completamente perdido (perdido en la multitud y perdido también en lo que a mi suerte se refería). Enjambre, hormiguero, multitudes, luces, estrépito ensordecedor, olores, y mi pobreza era un goce; mi caída, un levantar vuelo. Me dejé arrastrar sin vacilaciones, sin problemas, a aquella confusión de lenguas diversas, y llegué a ser uno de ellos. (Waisman, 2003: s/p)

Perdido entre la juventud argentina, Gombrowicz, ya se sabe, rejuvenece, porque el ajetreado bullicio de la vida porteña, sobre todo en los alrededores de Retiro, le resta años. El desorden urbano parece ser el reflejo de un relajante desorden interior. La experiencia de Retiro –como fragmento de la experiencia urbana– aflora algunas veces en la superficie del *Diario*, pero siempre maquillada de decencia. “Deseo aclarar a quienes pudieran estar interesados en ello, que nunca, a excepción de unas aventuras

esporádicas a muy temprana edad, he sido homosexual. (...) en Retiro no buscaba aventuras eróticas" (2011: 195-196). Advierte la posibilidad de que "unas inconscientes inclinaciones homosexuales" (2011: 197) despertaran en él, pero la rechaza enseguida, y eso en un descarado tono de ligera decepción. Así, los detalles más morbosos quedan silenciados ante los lectores del *Diario*, y las aventuras eróticas son procesadas por filtros racionales, contribuyendo a la exaltación de la "juventud en sí misma" (2011: 196). La utilidad de "Retiro" para la literatura, su profundo sentido racional siempre prevalece sobre la pasión ciega y sorda: "Mi mente trabajaba", previene, "me daba cuenta de haber franqueado unos confines peligrosos" (2011: 197). Cuán distinta a ello la narración de *Kronos*, en que "la noche de Retiro", derramándose en muchos otros puntos de la ciudad, pasa a manifestarse crudamente.

Algunos años después, la efervescencia de la vida bohemia se le agota a Gombrowicz, y el alboroto metropolitano, más que atraerle, parece cansarle. Entonces, recurre a un tópico inaugurado por Ortega y Gasset en España y rápidamente injertado en Argentina, el de las masas, con la diferencia de que, en el *Diario*, no se denuncia tanto la simpleza moral y sicológica del hombre-masa, sino simplemente la falta de *espacio físico*, del que las masas se apoderan, reproduciéndose descontroladamente, ignorando "la dinámica de sus propios genitales" (2011: 618). La megalópolis se sofoca bajo la presión de la muchedumbre:

Morón, que tiempo atrás era espacioso, es ahora una aglomeración urbana, asfixiante. ¡La cantidad! (...) Sol. Ambiente nauseabundo. Aquí estamos haciendo cola y allá, en la acera de enfrente, caminan, se cruzan, se arrastran, ¡de dónde salen tantos si ya estoy a veinte kilómetros del centro de Buenos Aires! Y, sin embargo, se cruzan, no paran de salir de detrás de la esquina y pasan y salen, y pasan y salen, y pasan y salen hasta que vomito. Vomito, y el que está delante mira como si nada, ¡qué pasa! Gentío. (2011: 619)

La sensación de asfixia –quién sabe en qué medida derivada del asma que atormentaba a Gombrowicz– termina ganando sobre el hechizo de los primeros años: la frescura de olores y sonidos nuevos, la promesa de la novedad, etcétera. La masa aplasta al individuo física, pero también espiritualmente, ya que cualquier emoción, reproducida en masa, se devalúa y ridiculiza: "Repite en voz alta: «El sufrimiento en esas cantidades me aburre», y presto oídos al contenido de estas palabras, extraño, incluso insólito, y sin embargo tan mío (y tan humano)". Y añade: "También la piedad se ha multiplicado; solo en el mismo Buenos Aires ya habrá unas cien mil almas imbuidas verdaderamente de espiritualidad. Me da risa...". Constatado esto, en el horizonte advierte levantarse, fatídicamente, "una niebla blanquecina, eléctrica (...) molesta" (2011: 627) que anuncia

Buenos Aires.

La multitud, que entorpece los sentidos y atrofia las ideas, es atributo indisociable de la ciudad, pero es también la ciudad misma la que ofrece el refugio: cafeterías. En el *Diario* se mencionan varias, siendo la más importante el Café Rex, lugar de proclamarse “conde polaco” y de hacer amigos, escenario de la traducción de *Ferdydurke* y de las partidas de ajedrez. Rex le ofrece a Gombrowicz una alternativa para la cada vez más agobiante experiencia de Retiro: en la cafetería puede convertirla en un discurso racional. En las mesas del Rex, practica un modelo de comunicación reproducido posteriormente en el *Diario*, el de un duelo de palabras, que requiere –además de dos interlocutores– un público que escuche (Rodak, 2011: 407-410). Para Gombrowicz, la cafetería no es, pues, la esencia misma de la vida urbana, sino un enclave donde esconderse ante el continuo trajín del “eczema de cinco millones” (2011: 630).

Curiosamente, la palabra “eczema”, sacada del *Diario* para formar el título del presente texto –Gombrowicz, a bordo de un aeroplano rumbo a Uruguay, ve alejarse la ciudad que le parece, desde la altura, un sarpullido en la sana cutis de Argentina–, sería más propia del campo léxico de *Kronos*. En la cruda narración de este texto se registran, pues, todo tipo de dolencias que afligen, ahora ya no al organismo del país, sino al cuerpo humano. Si el modelo comunicativo del *Diario* era triangular (*yo hablo contigo, él escucha*), aquí hay una sola voz que, impasiblemente, intenta abrirse camino hacia el pasado más remoto, y le sobran tanto los interlocutores como el público. La historia personal se reconstruye mediante cuatro constantes –literatura, finanzas, salud y erotismo–, tan deseadas simetrías o analogías que arrojarían un poco de luz en lo que la memoria difícilmente recuerda. Las cuatro, sucesivamente, cobran o pierden importancia a medida que pasa el tiempo. El espacio urbano no llega a convertirse en una simetría “digna de atención” pero, tácitamente, llega a activar una serie de recuerdos más lejanos. En *Kronos*, Gombrowicz intenta acceder al tiempo irremediablemente perdido mediante la evocación de lugares, siendo este proceso particularmente visible en la reconstrucción de sus primeros años en Argentina. La memoria es socorrida, entonces, por la infalible Historia objetiva, cuya veracidad se prueba en cualquier manual (en 1940 escribe, por ejemplo, “9. IV. – los alemanes invaden Dinamarca y Noruega”⁹⁷ [2013: 79], o dos meses después, “10. VI. – Italia declara la guerra” [2013: 80]), pero también por el espacio de la ciudad. Gombrowicz anota detalladamente los lugares que va descubriendo. En los primeros días, hace turismo: visita el zoológico, asiste a una exposición de ganado, pasea por la Costanera y, desde lo alto del restaurante Comega, admira el panorama de Buenos Aires. Una vez tomada la decisión de no volver, la ciudad

⁹⁷ La traducción de todos los fragmentos citados de *Kronos* es mía.

despliega ante él un abanico de ambientes muy desiguales: ciertamente, va a Florida y a la Avenida 9 de Julio, pero se aloja en conventillos por tres pesos y se emborracha en Leandro Alem (2013: 70), famosa por albergar prostíbulos, tugurios de mala muerte y comercios de contrabando. No tarda en descubrir la guía secreta de Buenos Aires: todavía en agosto de 1939 localiza Retiro y en septiembre conoce a un joven ferroviario en la Plaza Constitución (el cual, por cierto, se apresura a robarle reloj, pluma y algo de ropa, bienes altamente cotizados en esa situación de aguda carencia). En las anotaciones dedicadas a los primeros meses de su estancia en Argentina, Gombrowicz enumera cuidadosamente los lugares –Parque Lezama, Avenida Corrientes, esquina de Lavalle y San Martín, Diagonal Norte, Plaza Flores, Bacacay, por citar solo algunos– que al principio son nombres vacíos, ya que no connotan todavía ninguna vivencia particular. Su función es, entonces, meramente recordativa: el espacio urbano y el proceso de su gradual descubrimiento le ayudan en el trabajo arduo de la memoria, dando pie a la organización de los recuerdos en el eje temporal. En los años siguientes, la intensidad de las referencias espaciales no disminuye, pero sí cambia su significado. Poco a poco, el tiempo de la escritura y el de los acontecimientos se aproximan –hasta solaparse totalmente alrededor del 1952– y, entonces, Gombrowicz ya no necesita hacer trabajar la memoria. A partir de ese momento, la experiencia de la ciudad empieza a confundirse con las experiencias sexuales, ya que los encuentros con sus amantes trazan un mapa, erótico y clandestino, de Buenos Aires. Cuando apunta escrupulosamente sus abundantes aventuras eróticas, casi siempre juzga oportuno registrar el lugar del encuentro. Y así, por ejemplo, anota en octubre de 1950: “Chico/a de la Plaza Congreso. Chico/a de 9 de Julio”.⁹⁸ El año 1953 debuta de la siguiente manera: “Empiezo en Retiro, solo. La primera mitad del mes bajo el signo de Aldo que no acude a *rendez-vous*, Libertad y Sarmiento (...). Alrededor del 15 encuentro en Avenida Córdoba y Reconquista la amiga de Aldo y se me pasa este humor” (2013: 150). En febrero de 1954 apunta llanamente:

El día 5 llama Eichler, que deja el piso. El 7 (domingo) por la noche lo ocupo, voy a Retiro, encuentro a Aldo. El miércoles, en Esmeralda, a Juan Antonio. Estoy algo mejor. El sábado, Plaza Italia Jaime. El domingo llueve. El lunes, Jorge en Corrientes, pero no aparece ni martes ni miércoles –decepción. Martes Antonia Santa Fe. Jueves Domingo en Corrientes (...) Sábado Osvaldo Plaza Retiro. (2013: 163)

⁹⁸ Como explican los editores de *Kronos*, Gombrowicz solía acudir a las abreviaturas ch. (chico/a) o m (muchacho/a), de modo que no se conoce el sexo del amante. Asimismo, a veces confundía deliberadamente el género, porque le hacía gracia que en español “el” se pronunciara como “elle” en francés.

Así, el espacio de la ciudad se erotiza y Gombrowicz se convierte en una especie de *flâneur* erótico. Las relaciones que entablaba eran, evidentemente, superficiales –calmaban la efervescencia corporal y nerviosa– y el objeto de amor en sí no le importaba demasiado. Es más, Gombrowicz muchas veces ni siquiera se quedaba con su nombre, aunque sí solía retener el contexto espacial y a sus amantes los etiquetaba con el lugar del encuentro: plazas, calles, esquinas, parques, etcétera. Salta a la vista que el deseo lo ponía en marcha, ya que, para satisfacerse, exigía salir de casa en busca de un encuentro más o menos azaroso. Lo mismo, dicho sea de paso, es notable en las descripciones de Retiro en el *Diario*, donde acude a las expresiones de tipo: “Me dirigí hacia Retiro” (2011: 195), “Vagar por Retiro, por Leandro Alem”, “Me vi empujado” (2011: 196).

Cotejado con el *Diario*, en que se narran las querellas de Gombrowicz con la élite literaria, *Kronos* resulta ser también una historia de su fascinación por los bajos fondos de la ciudad. En el primer texto se cuentan sobre todo “los salones –plutocráticos o intelectuales” (2011: 111) que, evidentemente, se tildan de mediocres, sosos, y se provocan con frases de tipo: “Sin ser un toro premiado de la raza Shorton, no puedo aspirar a la fama en Buenos Aires” (2011: 568). En *Kronos*, en cambio, el autor transita otros lugares de la ciudad, más limítrofes y clandestinos (recuérdese que, en aquella época, la homosexualidad era ilegal y Gombrowicz, de hecho, deja constancia de alguna estancia forzosa en el comisariado). Por sus páginas circulan marineros, soldados, ferroviarios, putas, peluqueros, enfermeras y dependientes. Así describe la época de “iniciación”, en 1940:

Pierdo mis antiguas reservas. Me convierto en gitano (...). Crece el encanto. Al principio, paseo por el puerto, el Retiro... Descubro terreno en Corrientes. Ando mucho. Todavía mis exigencias y ambiciones son altas... Luego me adapto. Período de retención por la permanencia. Luego ya me dedico por completo a la creciente pasión. (2013: 83)

Este pasaje recuerda el arriba citado sobre la época bohemia (“Jamás he sido tan poeta”), solo que aquí la pobreza no es puro goce y de la caída, a veces, cuesta levantarse. *Kronos* es, por tanto, también la narración de la carencia, económica y corporal. En los primeros años, la pobreza lo agobia: los ciento sesenta dólares con los que arriba a Buenos Aires pronto se le acaban y la ayuda que recibe de la embajada polaca es más que modesta, así que se toma la molestia de apuntar escrupulosamente cada prenda de vestir que le dejan, cada, aunque fuera mínima, cantidad de dinero que consigue. Estos detalles se alternan, en un tono de impasible objetividad, con el largo listado de dolencias que lo persiguen: asma, sífilis, eczema, hongos, erupciones,

lumbago, constipados, se le caen los dientes, sospecha tener gusanos y cáncer en la boca. Esta es otra –al lado de la sexual– intimidad de Gombrowicz, detallada y descaradamente descrita en *Kronos* y, contrariamente a lo que ocurre en el *Diario*, estas experiencias se describen aquí a secas, sin presentarlas como escalones en la formación de su ideología literaria. Ciertamente, los datos sobre sus éxitos literarios y encendidas polémicas en la prensa no escasean, pero van parejos con frías y no pocas veces humillantes informaciones sobre úlceras, extracciones de dientes y dosis de diversísimos medicamentos (así como sobre su eficacia). *Kronos* resulta ser, pues, una verdadera literatura existencial donde lo intelectual se confunde irremediablemente con lo físico.

Teniendo en cuenta el tono dominante en la descripción de la pobreza en la literatura argentina de aquella época –su claro sesgo político–⁹⁹ *Kronos* aporta, finalmente, un peculiar testimonio sobre la vida de los inmigrantes llegados a Argentina. La miseria y la precariedad, así como los múltiples y no siempre dignos intentos de variar la suerte, se narran desde dentro –desde quien los vive– y su alcance es estrictamente individual.

Cabe añadir, finalmente, que el cotejo de ambos diarios gombrowiczianos no se llevó a cabo en busca de la verdad –la publicación de *Kronos* ha animado, sin duda, las desafortunadas tentativas de “corregir” las supuestas inexactitudes del *Diario*– sino para contrastar dos imaginarios urbanos. Así pues, la presencia del espacio urbano resulta ser más intensa en *Kronos*, texto que incluso puede leerse como una especie de itinerario que Gombrowicz traza sobre su mapa personal de Buenos Aires y en el que se nos revela intensamente vinculado con la ciudad. Al tratarse de un texto a través del cual Gombrowicz indaga su propio destino, intenta darle, si no el sentido, por lo menos ciertas apariencias de continuidad que llama “analogías” o “simetrías”, resulta sorprendente el lugar que le concede al tejido de la ciudad, testigo de descargo de las transgresiones (de la ley y de la norma social) que le impone su propio cuerpo. En el *Diario*, en cambio, es el intelecto el que vocifera en contra de la ciudad –sucia, superpoblada, enferma– y el que se reserva algunas palabras de ternura solo a Argentina, y eso también desde la cómoda distancia de la retrospectiva. Esta diferencia de acercamientos se explica, probablemente, por la naturaleza de ambos textos: el contenido del *Diario* es construido y controlado, mientras que el de *Kronos* no es más (ni menos) que una materia prima existencial.

⁹⁹ “Hasta entonces (los años noventa), la descripción de un escenario poblado de parias y marginales adscribía fuertemente a la representación realista y había sido la tarea de escritores que de alguna manera –y de diferentes maneras– sostenían una función social para literatura. Se trataba de una literatura concebida como una herramienta eficaz para la toma de conciencia política y, en algunos casos, como principio para la acción revolucionaria” (Saftta, 2006: 90).

Bibliografía

- Gombrowicz, Rita (2013). "En caso de incendio. Prefacio a *Kronos*". Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gombrowicz, Witold (2006). *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2011). *Diario (1953-1969)*. Barcelona: Seix Barral.
- (2013). *Kronos*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Saíta, Sylvia (2004). "Ciudades revisitadas", en *Revista de literaturas modernas. Los espacios de la literatura* Nº 34. Págs. 135-149. goo.gl/2rRcdw
- (2006). "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX", en *Revista Nuestra América* Nº 2, 8-12/06. Págs. 89-102. goo.gl/YABltJ
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1992). "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada", en *Punto de vista* Nº 42, abril. Págs. 15-21.
- (2007). "Buenos Aires: el exilio de Europa", en *Escritos sobre la literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI. Págs. 30-45.
- Waisman, Sergio (2003). "De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires", en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* Nº 9. goo.gl/MEs8hz

WITOLD GOMBROWICZ, ENTRE LAS RAMAS Y EL BARRO

Victoria Liendo

Introducción

Este artículo, en el que me concentraré únicamente en el análisis de textos de Witold Gombrowicz, resulta del trabajo de investigación que actualmente estoy llevando a cabo en la Universidad de Paris 8 bajo la dirección de Julio Premat. Mi tesis estudia la construcción del Yo en las obras de Witold Gombrowicz y Victoria Ocampo, un cruce que para muchos resulta por lo menos curioso. “¿Qué tienen en común Victoria Ocampo y Witold Gombrowicz?” es la pregunta que probablemente más he escuchado en los últimos tres años y cuyo énfasis reside en la evidencia de que tanto las figuras que estos dos escritores diseñan en el campo cultural argentino como su producción textual se han inscrito y han sido siempre leídas bajo signos opuestos.

Es indiscutible el contrapunto que el cotejo de ambos escritores propone: Gombrowicz, polaco exiliado en Buenos Aires, ha sabido construir con sus textos y con su vida un verdadero paradigma del margen en los mismos años que Victoria Ocampo supo ocupar un lugar central en la producción cultural porteña. Al mismo tiempo, los mínimos cruces biográficos que existen entre los dos plantean cierta animosidad: primero, porque son unilaterales, como las críticas a Victoria Ocampo que se registran en el *Diario*; segundo, por la literalidad del proyecto de revista que Gombrowicz inicia con Virgilio Piñera en 1947, de la que solo existen dos números, el primero titulado *Aurora* y el segundo *Victrola*. Quizá sea, en efecto, la radicalidad que representan uno y otro, como por ejemplo el rechazo por parte de Gombrowicz a cierta lógica de élite literaria que Ocampo encarna y promueve, lo que dificulte la percepción de una importante lista de conexiones iluminadoras entre ambas obras. Empecemos por nombrar los diferentes ejes transversales que comparten tales como la dimensión autobiográfica, la importancia y la pregunta por el concepto de nación, la interdependencia entre vida y obra, la traducción, el viaje, la figura del extranjero, la noción de periferia o “país inferior” respecto de un centro que encarna París, el cosmopolitismo y la teatralidad. Por mi parte, observo a su vez ciertos efectos similares que se desprenden de sus obras del Yo, escritas desde tan disímiles lugares de enunciación, tales como la figura de un “lector imposible” como horizonte de escritura contra el cual el Yo hace eco, el combate contra ese lector imposible que el Yo viene justamente a construir, a hacer existir, a

generar y el vínculo que se establece entre escritura y supervivencia a partir de la primera persona, como si se tratara de la búsqueda privada pero en voz alta de una forma de existir.

La noción de clase social, por otra parte, resulta un elemento altamente operante en ambas obras. En este trabajo voy a concentrarme en la construcción autobiográfica de la infancia y de la percepción de la propia clase en su relación con las poéticas, y la construcción de escritor que ambos hicieron. Leeremos el fenómeno en la obra de Gombrowicz a partir de dos textos autobiográficos: uno escrito y publicado un año antes de morir, *Testament* (1968), y otro póstumo, *Recuerdos de Polonia* (1977).

El primero se trata de una serie de entrevistas que Dominique de Roux le propone a Gombrowicz en 1967. Gombrowicz vive en Vence, Francia, con su mujer Rita. Su salud está deteriorada, su asma cada vez más aguda. A causa de esta razón médica y de otra lingüística, las entrevistas no serán orales sino que Gombrowicz responde por escrito y en polaco a las diferentes preguntas que le hace de Roux. El texto guarda, sin embargo, una fuerte impronta oral, como si en efecto estuviera reproduciendo el ambiente de entrecasa en que dichas entrevistas se llevaron a cabo durante las diferentes visitas de de Roux a Vence, como si fuera una larga e íntima conversación de sobremesa que, paradójicamente, tiene como destinatario al mundo entero. *Testament*, último libro que Gombrowicz ve publicarse en París antes de su muerte, se ofrece al lector como un legado final –el epílogo justo–, pero también como la constancia en vida de un reconocimiento literario que tardó demasiado en llegar. El texto se divide en diferentes capítulos que van tratando los grandes temas de su obra de manera cronológica. El primero se llama “Los orígenes”, donde habla de su familia y su infancia; el segundo, “Los comienzos”, donde relata sus inicios literarios.

Recuerdos de Polonia no escapa tampoco a la oralidad. Por el contrario, resulta de un proyecto radial que finalmente nunca se concreta para la Radio Europe Libre de Munich. Entre 1959 y 1961, Gombrowicz escribe pequeños relatos de quince minutos de duración en los que narra su vida en Polonia desde sus primeros años hasta el exilio que ignora será definitivo. El sentido de esta “biografía edulcorada”, como él mismo la llama, responde a un fin extraliterario, a saber, dar a conocer su visión del país natal (por entonces bajo la órbita soviética) desde un enfoque singular: “Según la perspectiva de alguien que reside hace veinte años en el extranjero, según una perspectiva occidental, americana”¹⁰⁰ (Gombrowicz, 1977: 11). Estos textos descansan desconocidos entre los papeles póstumos del escritor, hasta que en 1976 su mujer Rita los encuentra.

¹⁰⁰ Las traducciones del francés son de la autora.

Sufrimientos infantiles

Gombrowicz anuncia en los textos autobiográficos estudiados la fuerte relación de interdependencia que existe entre la vida y el arte. Esto tiene al menos dos alcances: el primero consiste en señalar que sus obras no son simples juegos de lenguaje ni los resultados aleatorios de una misteriosa inclinación por el absurdo sino que surgen de la vida y en la vida, es decir, del drama cotidiano del hombre y en los cafés adonde este suele sentarse a pasar un momento del día; el segundo, que resulta particularmente pertinente para este análisis, se ocupa de afirmar la particular relación que se establece entre su obra y su vida. Ya no es en “la vida” sino en sus propios “sufrimientos infantiles” donde se sitúa el origen de su arte.

Para empezar, diré que siempre reinó en mi casa natal, a pesar de las apariencias, una gran disonancia, que no paraba de desgarrar mis orejas de niño. Había muchas razones por las cuales esto era así, una de las principales la incompatibilidad de temperamento entre mi madre y mi padre. (Gombrowicz, 2003: 12)

¿En qué consiste esta “disonancia” fundamental que desarregla los sentidos del niño Witold? ¿De dónde surge este ruido que desde sus primeros años lo inicia al arte? De que su padre era lituano y su madre polaca, de que él era elegante, sobrio y tranquilo mientras que ella era “inconsciente”, “exaltada” y “nerviosa”, de que él tenía campos pero ella era de ciudad, contradicciones que condenan a Gombrowicz a una identidad inestable que cristaliza en la figura del “entre”. Ni polaco ni lituano, ni citadino ni de campo, ni similar a la naturaleza paterna ni idéntico al temperamento de la madre, el hiato entre dos modelos geográficos, de carácter y de estilo, estructura la primera autoconfiguración del escritor eslavo: “No son éstos sino los primeros de los ‘entre’ que en adelante se multiplicarán al punto de convertirse en mi residencia, en mi verdadera patria” (Gombrowicz, 1996: 9).

Ahora bien, estas diferencias de territorio y temperamento se explican cabalmente en relación con la siguiente trama social: la familia paterna, cuyo origen noble se remonta al siglo XVI, dos siglos después había perdido en Lituania su tierra y poderío; la familia materna, si bien de un rango social inferior en Polonia, gozaba de una buena posición económica. Es relevante mencionar que la nobleza lituana atesoraba en la época un estatus más elevado que la nobleza polaca. En su artículo “Mon frère Witold et nos origines” publicado en el *Cahier de l'Herne* N° 14, Jerzy Gombrowicz lo explica con el

ejemplo de los nombres propios: mientras que en Polonia un mismo nombre, ya ramificado por la evolución histórica, podía designar a diferentes familias de parentescos desdibujados, en Lituania seguía conservándose como propiedad de una sola y misma descendencia. La trama íntima de la familia Gombrowicz se entreteje en el laberinto de jerarquías y desaires que estos matices de rango generan:

La nobleza lituana atestiguaba de un desprecio altanero hacia estos recién-llegados, originarios en su mayoría de la pequeña nobleza, que habían dejado "La Corona" para buscar fortuna en los espacios más vastos y menos poblados del mercado del este. (*Cahier de l'Herne*: 1971, 20)

Los Gombrowicz, por el contrario, sin pertenecer a la más alta nobleza, se distinguían de los demás propietarios polacos a causa del linaje lituano paterno:

Nosotros, los Gombrowicz, nos hemos siempre considerados "un grado por encima" de los terratenientes de la región de Sandomierz, a causa sobre todo de diversos lazos de parentesco que nos quedaban de la época lituana y también porque la nobleza lituana, más rica e instalada desde hacía varios siglos sobre esas tierras, podía vanagloriarse de una tradición más pura, de una historia más precisa y de funciones más importantes. (Gombrowicz, 2003: 10)

La diferencia de clase se erige como un primer clivaje sobre el que se estructurará la obra futura. La configuración que el niño elabora de la sociedad, de su familia y de sí mismo está sesgada por esta jerarquía, al punto que llega a determinar el posicionamiento estético del escritor en que se convertirá.

El mundo queda para siempre dividido en dos: los aristócratas y los que no lo son. Nos interesa leer esta fractura de raíz social como una fértil ambivalencia en el origen que nutre los textos de infancia de Gombrowicz. Además de distinguir dos territorios (el salón y el establo), dos modelos de belleza (la propiedad del noble en su "clan cerrado" y los pies descalzos del peón) y una afirmación ética (la "verdadera vida" de la clase trabajadora contra la "irrealidad" de la clase alta), la diferencia de clase ilumina dos movimientos contradictorios pero indisociables en la novela familiar del escritor polaco.

Si por un lado Gombrowicz construye un pensamiento ético y estético que lo salve de sus sufrimientos de infancia, por el otro constatamos una suerte de "pulsión de clase" que insistirá permanentemente a lo largo de su producción literaria. La conciencia de clase configura un *impasse*: ¿qué lugar hay para el *yo* entre el *nosotros* y el *ellos*?

Esta disonancia de clase en el origen se traduce en una esencia "doble" que desata su anormalidad: "¿Dónde buscar esta falla secreta que me expulsaba fuera del rebaño humano?" (Gombrowicz, 1996: 20); "Una cosa más: yo tenía ya en esa época una vida

doble. Había en mí algo oscuro" (Gombrowicz, 1996: 15). Lo abyecto aparece como respuesta a lo alto, como bien subraya la lectura de *Ferdydurke* que Bruno Schulz realiza en la conferencia de 1938 y Gombrowicz rescata en *Testament*: "Schulz subrayaba que ese mundo no nacía tanto de la liberación del instinto como de la degradación de la Forma" (Gombrowicz, 1996: 58). Este posicionamiento en lo inferior puede leerse también en relación con la elección del objeto sexual, que aparece en los relatos autobiográficos y en la ficción como una reacción al fenómeno de clase: su sexualidad infantil se despierta en la cocina con las sirvientas y en el establo con los peones cuando está en la casa del campo mientras que en la ciudad de sus años púberes sale de noche en busca de "mujeres de la peor especie" que, aclara, no son prostitutas sino "algo peor".

La fuerza sexual me empujaba hacia lo bajo, hacia la calle, hacia aventuras secretas y solitarias en los lejanos suburbios de Varsovia con chicas de la peor especie. No, no se trataba de putas, en estas torpes aventuras yo buscaba justamente la salud, algo que fuera elemental, eso que había de más bajo y por eso mismo de más auténtico. (Gombrowicz, 1968: 21)

Quizá algunos cuentos de *Bakakai*, como "En la escalera de servicio", estén construidos a partir de estas anécdotas biográficas: allí, el protagonista frecuenta después del trabajo barrios alejados y pobres donde intenta seducir a las sirvientas más feas de la ciudad. El puerto de Retiro, en los textos argentinos, forma parte de esta misma dinámica.

Sueños diurnos

El concepto de novela familiar nos sirve para analizar este conflicto con el origen en relación con la clase social. En su artículo de 1909, Freud lo utiliza para hablar de las primeras ficciones infantiles, sueños diurnos en los que el niño se vuelve autor de su propia genealogía: al inventarse una filiación "mejor", corrige una realidad que, tal y cual comienza a percibirla, lo ha decepcionado. Nos interesan de este artículo tres aspectos: primero, que estas fantasías del niño nacen a partir de un sentimiento de exclusión; segundo, que esta estrategia contra el abandono se manifiesta en un deseo de ambición y de erotismo "social";¹⁰¹ tercero, esta primera operación "literaria" del niño funciona como una maniobra de supervivencia y reparación, como si hubiera, más allá de la propia decepción, algo de la realidad que estos niños tienen que venir a compensar o incluso expiar.

¹⁰¹ Me interesa cuestionar la naturalidad del vínculo entre el sufrimiento infantil en el proceso de separación de sus padres y la importancia de una trama social en subjetividades tan tempranas.

La novela familiar que podemos rastrear en los textos de infancia de Witold Gombrowicz consiste en la tensión entre dos relatos, dos motivos, dos movimientos: el que va hacia el árbol genealógico, el linaje y los nombres propios, y el que se repliega sobre el peón, la sirvienta, el criado y el obrero. En esta presentación voy a concentrarme en el estudio del primero, es decir, de lo que pulsa hacia las alturas de una genealogía aristocrática ya *ratée*. Quedará para un futuro trabajo el análisis de la importancia del criado en la novela familiar de Gombrowicz –o de cualquiera de los avatares de este otro “inferior” que se multiplican en sus textos– y los efectos que a partir de allí podemos leer en toda su obra.

Retomemos ahora la figura del “entre” sobre la cual Gombrowicz construye su subjetividad y a partir de la cual elige ofrecernos en 1968 una representación inaugural de sí mismo. El conflicto entre dos posiciones que desde la primera infancia desgarra al niño Witold –dos posiciones cuya relación es necesariamente vertical (una alta y otra baja)– se corresponde con la identidad fracturada y secreta de un hombre que ya a los quince años mantiene una doble vida: de día hace excusiones con sus compañeros de colegio de buena sociedad y de noche se adentra en los suburbios buscando un contacto con las clases más bajas. “Yo volvía de mis paseos salvajes a mi vida ‘como se debe’ de nene de mamá, a mis ingenuidades de ‘joven de buena familia’. ¿Cómo esto y aquello podían coexistir en mí?” (Gombrowicz, 1996: 21). Esta temprana ambivalencia da forma a su novela familiar e indetermina el lugar en la sociedad que Gombrowicz niño elabora para sí mismo; de la misma forma, complejiza la posible solución que su arte querrá apurarle: “Si yo sentía adoración por alguien, era por el esclavo. Pero no sabía que adorando al esclavo me convertía en aristócrata” (Gombrowicz, 1996: 15).

Una cosquilla incómoda

Tres veces aparece en la obra de Gombrowicz el *incipit* del cuento “El diario de Stefan Czarniecki” (*Bakakai*). El personaje-narrador, que percibe en su hogar una dolorosa disonancia tácita entre sus padres (que él llama “secreto”), ignora que su madre, a pesar de las apariencias, no es católica de nacimiento como su padre y sino judía. La incompatibilidad de clase que registramos en su biografía se representa en la ficción como un tabú religioso, lo que, dado el lugar y el año de publicación (Varsovia, 1933), cobra dimensiones ciertamente más inquietantes.¹⁰² El cuento, que es el turbador y

¹⁰² A esta connotación histórica hay que agregarle la importancia que los judíos tuvieron en la formación literaria de Gombrowicz en los cafés de Varsovia de los años 30. Sin haber logrado

paródico relato de este descubrimiento, comienza con la frase: “Nací y crecí en una casa muy respetable”¹⁰³ (Gombrowicz, 1986: 220).

La segunda vez que aparece esta frase es entre comillas al comienzo de *Recuerdos de Polonia*, citada por el propio Gombrowicz para encabezar el relato de su vida polaca. Pero en esta oportunidad el escritor distingue el uso que le dio en la ficción para explicar que él había sido de hecho “El benjamín mimado de lo que se dice una familia ‘respetable’ –pero acá la palabra respetable debe entenderse sin matiz irónico, porque era una casa de buena gente y que tenía principios” (Gombrowicz, 2003: 9).

La tercera es en *Testament*, donde asistimos a una variante inmediata de este *incipit* en donde el adjetivo “respetable” se reemplaza directamente con una demarcación de clase: “Sobre mi familia, en primer lugar. No es menor. Yo desciendo de una familia noble...” (Gombrowicz, 1996: 8).

La aristocracia se percibe en Gombrowicz como una obviedad difícil, sobre todo desde una perspectiva argentina: en los años del exilio, si bien se explicita a partir de la ostentación jocosa de un falso título nobiliario, permanece en el imaginario cultural rioplatense como una pose decadente, algo decorativo, exterior, fingido; una burla. La leyenda que Gombrowicz construyó con su vida lumpen en el bajo Flores, pasando las tardes en el Café Rex y las noches en el puerto de Retiro, refuerzan esta percepción. El desprecio del escritor polaco por las élites literarias porteñas (a las que al mismo tiempo buscó tímidamente pertenecer¹⁰⁴) y la marcada fascinación por una realidad “inferior” tendrían como contratara un origen noble que, según lo ejemplifica la insistencia del *incipit* citado, no resulta obsoleto.

Ahora bien, para hablar de clase en Gombrowicz es necesario retener dos niveles, uno familiar y otro nacional: por una parte, la mencionada diferencia de rango entre sus padres, que se redoblará más tarde en la diferencia entre él y sus compañeros de colegio aristócratas,¹⁰⁵ entre la alta sociedad de Varsovia y su casa;¹⁰⁶ por otra parte, el país de

pertenecer a los círculos literarios más prestigiosos de la época, Gombrowicz encuentra en los judíos un lugar propio, la mesa en la que por fin cuenta con excelentes interlocutores. En *Testament* llega a decir que su apodo era “el rey de los judíos”, lo que, más allá de la comparación con Jesús, nos interesa por el título nobiliario que le imprime a la escena intelectual, infiltrando una verticalidad en la mesa literaria (Gombrowicz, 1996: 32).

¹⁰³ La edición francesa propone la traducción “Je suis né dans une maison très respectable”.

¹⁰⁴ La amistad con Mastronardi, la comida con los Bioy, la correspondencia que devela sus intentos por publicar en la revista *Sur* son algunos ejemplos.

¹⁰⁵ “El esnobismo nos invadía a mis hermanos y a mí, era una cosa de alguna manera inevitable en nuestro pequeño mundo –y sin embargo, cosa extraña, no éramos tan tontos como para no pescar toda su ridiculez y toda su vanidad. Pero era en nosotros una manía, o incluso un juego, y esa lamentable mitología del esnobismo nos tenía agarrados, no nos soltaba más” (Gombrowicz, 1996: 19).

¹⁰⁶ En *Recuerdos de Polonia*, Gombrowicz hace referencia al “complejo de inferioridad” que domina en su casa fundado en “La imposibilidad de frecuentar gente de un rango social más

su infancia, es decir, las familias terratenientes polacas de principios de siglo XX. En el Nº 12 de la revista *Cistre* dedicado a Gombrowicz, Rosine Georgin realiza una “paleontología” del escritor eslavo, donde explica el estilo de vida que cultivaban estas familias en esa época, un estilo anacrónico debido a la inmovilidad en que dicha sociedad rural permaneció durante la primera mitad del siglo XX, como si desde el siglo XVI el tiempo no hubiera pasado. Este desfase tiene dos consecuencias. La primera, una cadencia cotidiana dictada por las formas hiperbólicas de una nobleza fuera de época:

Heredero de este orgullo de clase, Gombrowicz es también heredero de la desposesión nacional. Solo subsiste el recuerdo de la grandeza del pasado, recuerdo querido y piadosamente transmitido de generación en generación. No hace falta ser un gran experto para imaginar la vida cotidiana de estos hidalgos quiméricos. Las relaciones entre la vecindad estaban restringidas a la parentela, o a la “gente” en el sentido antiguo del término. Pero las distancias son largas y los inviernos rudos. Pasan las semanas rumiando viejos rencores dentro del círculo familiar o machando las eternas cantinelas sobre el revoltijo de árboles genealógicos y las primadas a la moda Sármata. La sangre azul no impide la indigencia material. Poca gente es rica, algunos son pobres, pero las apariencias obligan a sostener un estilo de casa. (Georgin, 1987: 27)

La segunda consecuencia del desfase es una sociedad que promueve fervientemente los valores patrióticos de una nación ilusoria, inflada de grandes discursos que intentan compensar una ausencia material que confirman día a día. La siguiente cita del estudio de Georgin resulta muy gráfica:

En 1939, todavía, caballeros con lanzas a caballo arremetían contra los tanques. Es en esta sociedad irrisoria y patética que nace Witold Gombrowicz. Pasa su juventud en un entorno donde el verbo es patológico. Consta siendo niño la mentira del adulto, el divorcio esquizofrénico entre el mito y la realidad. (28)

Como si Polonia fuera una suerte de Don Quijote encaprichado con un tiempo que ya pasó, un Quijote ridículo y absurdo que no hace reír a Gombrowicz como a un lector moderno, sino que estas “dolorosas aventuras con las deformaciones de la forma polaca” (Gombrowicz, 2003: 15) actúan en Witold niño como “una cosquilla” incómoda: “Nos retorcemos de risa, pero no es agradable” (15).

La “clase alta” se configura en la imaginación infantil en sintonía con este *roman* nacional, que a su vez se corresponde con el carácter tilingo de la madre, origen simultáneo de sus tormentos infantiles y de su arte. La aristocracia se convierte en la

elevado” (Gombrowicz, 2003: 27).

representación de una carencia, es decir, en la marca de un “complejo de inferioridad” que define a su madre, a su sociedad y a su nación, y frente al cual el niño conoce la “vergüenza”, una vergüenza que en sus textos llama también “humillación”.¹⁰⁷ Al contrario del padre, quien “salva” a la casa familiar de convertirse en un nido de locos, la madre encarna para el niño Witold la “irrealidad”, “la vida artificial”, el absurdo. El discurso nacional se fusiona con la teatralidad de la nobleza terrateniente que el niño descubre en su madre, quien ostenta algo que no tiene y se vanagloria creyendo ser lo contrario a lo que es: “Ella no era sino la admiración por todo lo que no era. (...) Con qué santa ingenuidad no se identificaba ella misma a lo que admiraba!” (Gombrowicz, 1996: 11). Ella será, según sus palabras, “la primera quimera contra la cual se atacará” (13). Y de ella, repite varias veces en los textos analizados, nace su arte, específicamente de las discusiones que los tres hijos varones arremetían contra la inconsecuencia materna (para, de paso, ganarse el agrado de su mucama Aniela).

¡Hola, Árbol!

Desde mi infancia, el artificio de mi vida burguesa, fácil, era para mí una pesadilla. Esta sensación de irrealidad no me abandonaba más, siempre “entre” y nunca “adentro”, yo era semejante a una sombra, a una quimera. (Gombrowicz, 2003: 27)

Como hemos visto hasta acá, madre, vida burguesa, artificio y “entre” configuran la percepción de clase que el niño elabora en su infancia. Una percepción que le niega una identidad fija, idealizada, que él llama “realidad” de las clases bajas, y lo condena a un mundo en el que “el hombre crea al hombre”, cifra primordial de su poética en cuyo núcleo opera la deformación: “Yo no sé quién soy pero sufro cuando me deforman. Mi ‘yo’ no es más que mi voluntad de ser yo mismo” (Gombrowicz, 1996: 74). La pregunta por la pertenencia a un círculo social superior (y cerrado) implica inestabilidad, impostura y exceso; consecuentemente, expone al *yo* a la inevitable deformación de toda posible autenticidad. Resulta por lo tanto iluminador el análisis de ciertas escenas infantiles donde la novela familiar del niño Witold, a pesar de declaraciones como la citada, se libra a sueño diurno freudiano y cede al ferviente anhelo de una genealogía aristocrática. El niño que padece el “entre” se permite soñar con el “adentro”.

La primera de estas escenas coincide justamente con la entrada en escritura de

¹⁰⁷ La vergüenza y la humillación configuran un concepto clave en la poética de Gombrowicz, que delinea interesantes constelaciones en el estudio de la construcción del Yo.

Gombrowicz. Escrita en la casa de campo durante sus primeros años de pubertad,

La primera obra literaria de mi vida fue la monografía de *l'illustriSSima familia Gombrovici*, como la bauticé pomposamente. Demorada en la etapa del manuscrito, no contenía por otra parte nada extraordinario, ya que los Gombrowicz nunca se elevaron por encima de la pequeña nobleza, pero cada detalle concerniente a los bienes, las funciones o las filiaciones me deleitaban y me incitaban a pavonearme todavía más. (Gombrowicz, 2003: 44)

¿Por qué llama a un manuscrito pomposo e inflado de detalles esnobs del que no queda ningún registro su “primera obra literaria”? ¿Por qué posiciona a esta narración empecinada en busca de ramas perdidas de un árbol que nunca existió como el proyecto inaugural de su escritura? ¿Por qué, si bien parece conocer el fracaso de esta férrea excavación genealógica, experimenta “delicias” con cada asomo de aristocracia y la acumulación de títulos o parentescos lo “incitan más aún” a pavonearse? El fantasma del nombre propio opera como un pliegue primordial en los comienzos de la poética de Gombrowicz.

La segunda escena es en el colegio, donde se dedica en las horas de clase a “practicar firmas suntuosas” que le procuran un goce revelador: adoptar por arte de su propio puño identidades inalcanzables, es decir, falsear su entrada en una rigurosa jerarquía: “Pasaba fraudulentamente de una clase a otra, por casualidad” (Gombrowicz, 2003: 62). La escritura se convierte en una estrategia de reparación de sí: se trata, por un lado, de recuperar un linaje que lo rescate de la indeterminación identitaria del “entre” y, por el otro, de imponerse a “las ventajas del nacimiento” –de las cuales se siente excluido– a través del juego de su pluma, un garabato de apellidos ajenos que va haciendo desfilar atrás de su nombre de pila.¹⁰⁸

Es pertinente agregar que no es este el único texto del que Gombrowicz menciona la existencia a pesar de que no queden rastros de los manuscritos. Hay otro, del que dice haber sido el más audaz y probablemente el más valioso de toda su obra, que había partido de lo que puede leerse como una reacción a este “primer proyecto literario”: aturdido por una “cruel disparidad de nivel” que dominaba sus inicios literarios (todo lo que escribe resulta falso y torpe, incluso cuando él ya no siente ser ni tan falso ni tan torpe en la vida real, “La pluma me traicionaba”, explica), Gombrowicz decide escribir una novela “que fuera deliberadamente mala”, escrita con todo lo que habría en él “de

¹⁰⁸ Lamentablemente, no existen archivos donde rastrear estos iniciales ejercicios de estilo, por lo que solo nos resta imaginar a partir de las declaraciones autobiográficas del escritor a qué se parecían estos borradores de firmas falsas.

malo, de inconfesable, de vergonzoso". Pero una vez que la concluye, se la da leer a cierta señorita de confianza (una mujer que "cree en él") cuya reacción es retirarle el trato. Frente a este rechazo, Gombrowicz entra en pánico y tira al fuego esta segunda-primeras obra literaria: "Il n'en est rien resté" (Gombrowicz, 1996: 17-18). Estos dos movimientos que parecen disputarse el lugar del *incipit* absoluto, del primer inicio, hablan de una tensión entre lo alto y lo bajo, que necesariamente se pone en serie con categorías sociales tales como la aristocracia, por un lado, y lo socialmente inaceptable, por el otro, aquello que lo arrojaría fuera de los límites de la buena sociedad. Estos manuscritos perdidos, de los que no sabemos si en efecto existieron o si su mención responde a estrategias de autor, hacen funcionar una fértil tensión en los inicios literarios entre origen de clase y escritura, entre rango social y función de escritor.

En "La décision", un artículo publicado por primera vez en el Nº 190 del *Kurier Poranny* (Varsovia, 1937), Gombrowicz desarrolla con notable humor el rasgo fundamental que define, según su juicio, a la nueva generación de escritores. El texto comienza afirmando que, si de la mujer se pueden obtener "diversos placeres", del hombre "solo queda uno": "El de imponerse" (Gombrowicz, 1989: 46). E imponerse, en este contexto, significa lograr aplastar a un hombre por gracia de un título nobiliario o de una descendencia, un juego de cartas que ya han sido echadas y solo se muestran para placer de unos pocos y sufrimiento de muchos:

Nosotros no los impresionábamos ni con la fuerza del intelecto, ni con las virtudes del corazón, ni con la belleza ni con la riqueza, en una palabra, con ninguno de los valores esenciales y profundos, lo hacíamos solo y únicamente con ese prejuicio ya pasado de moda que es la ventaja del nacimiento. Comenzamos maquinalmente a citar nuestras relaciones, nuestros lazos de parentesco e hicimos alarde de nuestros árboles genealógicos, pero cuando Paweł pronunció la palabra "príncipe" los dos señores levantaron la oreja: nuestro objetivo -impresionarlos- había sido alcanzado. (Gombrowicz, 1989: 48)

La "decisión" por la que parece preguntarse este artículo nos reenvía al clivaje infantil de la diferencia social: mientras pretende llamar la atención sobre cierta moda varsoviana entre los escritores "recién-llegados", decide leerla desde una problemática de clase, es decir, desde una encrucijada íntima, el chirrido indeleble de su niñez, el ser o no ser "noble" que agrietó sus primeras percepciones.

La anacronía resulta una interesante clave de lectura: su madre y la pequeña nobleza exhiben obscenamente para el niño un desfase entre lo que son y lo que dicen ser, pero el padre y la nación sufren de una enfermedad anacrónica. Esta vez, el quiebre que abisma la percepción de sí y la realidad de sí es temporal: su padre cree ser lo que ya ha

sido y ahora no puede seguir siendo; logra guardar en él, con su estampa y su propiedad, los vestigios de una época pasada. La estrategia de resolución paterna parece exitosa a ojos del hijo: si, por un lado, consigue generar con su sola presencia (por gracia de su aspecto y sus maneras) una confianza capaz de asegurarle altos puestos de trabajo,¹⁰⁹ por el otro, es la única persona que todavía encarna, de manera auténtica, los valores de una nobleza extinguida tales como honrar la relación con los criados desde un fervor feudal y atravesar las tareas cotidianas que entrelazan a un señor con su mayordomo, como ser vestido, con total naturalidad y *ligereza*.¹¹⁰ Con menos éxito, la joven generación de escritores intenta conquistar para sí un lugar en la literatura nacional a través de un gesto *démodé* pero torpe, del que se percibe grotescamente un carácter de “fuera de época”, una fuerza anacrónica que se confunde con el tiempo de la niñez:

Hete aquí el tren que avanza a toda velocidad y nosotros, que estamos a bordo, nosotros los dos escritores modernos, en lugar de analizar, de observar la sociedad y de buscar sus puntos sensibles, nos contentamos con impresionar a alguno de manera anacrónica, como dos estudiantes de agricultura. ¿Por qué este regreso a la infancia? (Gombrowicz, 1989: 46)

“El fenómeno del culto del árbol genealógico” que somete al joven escritor (o sea, a él) se explica en el texto a partir de una búsqueda de liberación, de facilidad, de *tacto*, que logre eximirlo de las formas rígidas de una sociedad que él mismo intenta sortear sin darse cuenta de que cae irremediablemente en la trampa del “esnobismo por nacimiento”. En la *ligereza* y el *tacto* que el joven escritor persigue pueden leerse los restos de una admiración nunca enunciada por el padre anacrónico. La humorística mención a la agricultura –que connota el espacio paterno y convoca uno de los puntos débiles de su identidad, “Yo era supuestamente un ‘hijo de terrateniente’, un chico de campo pero no que no sabía distinguir la avena del trigo”¹¹¹ (Gombrowicz, 2003: 77)-

¹⁰⁹ “Una apariencia irreprochable, asociada a una mente sin particular profundidad, al centro de intereses limitados, pero funcionando con soltura, le aseguraron a mi padre puestos más bien representativos en diversos consejos y empresas nacionalizadas” (Gombrowicz, 2003: 12).

¹¹⁰ En *Recuerdos de Polonia*, Gombrowicz se explaya sobre la diferencia generacional que lo separaba tajantemente de su padre. Hay una escena en la que el padre se indigna solemnemente con su hijo menor al enterarse de que él ha invitado al teatro un domingo a una sirvienta joven que acaba de entrar a trabajar a la casa de su abuela. Sulfurado, el padre lo acusa de “desmoralizar” a los empleados domésticos con dicho comportamiento. Gombrowicz argumenta a su favor (y a favor de la joven sirvienta) que él le ha hecho una invitación a sucederse “durante sus horas libres” y la libertad de esas horas no debiera estar puesta en cuestión. La pelea no encontrará reconciliaciones. Resuenan en esta escena los recuerdos de infancia donde menciona el “contraste” entre “el comportamiento correcto y digno” del padre y las “extravagancias a las que se libraban (ellos) los hijos”, contraste que “(...) inspiraba a ciertas reflexiones del tipo de: ¿Qué diría de esto el Señor, su padre?” o si no “¡Qué lástima que no se parezcan al viejo Gombrowicz!” (Gombrowicz, 2003: 12).

¹¹¹ En otros pasajes del mismo texto y de *Testament* se refiere a cierta “torpeza de campechano”

ilumina esta lectura. El padre representa lo contrario del absurdo que su madre encarna: es el único referente dentro del mundo privado de la familia que parece escapar a la “irrealidad” de su clase, quizá justamente gracias a su genuina anacronía. Del mismo modo, la joven generación, tiranizada por la “presión artificial” de las formas polacas, termina dándole “rienda suelta a lo que quedaba del antiguo esnobismo anacrónico”, frase que Gombrowicz acentúa con una elocuente invitación a que así sea si debe ser:

¡Que recule, si le parece bien hacerlo! Y es la razón por la cual el joven teórico de vanguardia le da hoy la espalda a las teorías sofisticadas para elevarse, por su nacimiento, más alto que el teórico de corrientes revolucionarias que se busca a toda prisa un parentesco y relaciones –y ahí está el joven socialista, endekista o conservador, que cultivan el culto del árbol genealógico para, bajo su sombra, decirles chau, aunque solo fuera por un instante, a sus propias opiniones. ¡Hola, Árbol! (Gombrowicz, 1989: 49)

Es a partir de esta línea de análisis que pueden releerse ciertas afirmaciones programáticas del escritor polaco en las que se cuela el enigma de la contradicción, el lector termina por preguntarse si dichas afirmaciones no estarán siendo enunciadas desde una ominosa seriedad de la que despunta una posible y sublime parodia, o si, en efecto, hay que tomar su palabra al pie de la letra:

La naturaleza del artista es instintivamente aristocrática (...). No olviden que el artista posee un **sentido innato de la jerarquía, de la superioridad, del refinamiento** y que **el arte consiste en operar una despiadada segregación de valores**, en elegir siempre el mejor, el superior, y en rechazar con desprecio todo lo que es común y vulgar. (Gombrowicz, 1996: 28. Las negritas son mías)

Elegir declararse “conde” tiene como objetivo un fin que es al mismo tiempo estético y paródico. Vestido con un traje viejo y raído, una pipa sostenida en los labios y el infaltable sombrero gastado, el título nobiliario le queda ridículo al punto de interpretarse sin desvíos como una franca sátira. No obstante, si bien a través de estrategias que hacen uso de la negativa y del revés, es innegable que la construcción del *yo* que Gombrowicz lleva a cabo en sus textos es aristocrática, en el sentido que se sirve de la verticalidad del refinamiento social para elaborar un lugar de enunciación que le sea propio. La obviedad difícil mencionada anteriormente gravita en la coexistencia de dos pulsiones: aquella que lo empuja a fundar una concepción del arte jerárquica basada en las metáforas de la sangre azul que mamó en su infancia (todo arte es o está

que lo acompleja.

generando una personalidad, parece decir) y la que lo atrae hacia lo bajo, motor de ficciones, de formas de vida y de un estilo sin precedentes: Gombrowicz se sube al árbol como un niño inquieto pero al mismo tiempo que lo trepa, lo escupe y lo patea, le mete la cuña con sus textos y su biografía alucinada.

Entre las ramas y el barro

Imaginemos un árbol. Imaginemos que tiene una copa frondosa de ramas altísimas, lejanas y azules, que se pierden en un cielo sin límites. Gombrowicz quiere trepar hasta esas cumbres celestes pero están demasiado lejos como para poder alcanzarlas. El cuello le duele de tanto mirar hacia arriba y entonces baja la mirada, entierra los ojos buscando las raíces de ese árbol, la tierra, el fango que le da vida. Gombrowicz se deja caer hacia la realidad el árbol, hacia lo más oscuro y lo más profundo de ese tronco que es él, siempre “entre” las ramas y el barro.

La lucha entre un gusto acentuado por el “sibaritismo” del noble y la admiración por la “simpleza” del criado encuentra una resolución distinta en cada una de las guerras mundiales que Gombrowicz atraviesa. Si en la primera, en Polonia, adopta una actitud radicalmente esnob (que funciona, por otra parte, como una resistencia a las exigencias militares que lo aterrorizan), en la segunda, en Argentina, se consagra (*¿pero qué opción tiene?*) a una vida marginal.¹¹² Son dos formas de escapar al mismo conflicto (*¿cómo ser polaco?, ¿cómo ser un Gombrowicz? y ¿cómo ser polaco, un Gombrowicz y él mismo?*), de las que aquí nos interesa la primera.

En *Recuerdos de Polonia*, Gombrowicz cuenta cómo el final de la Primera Guerra hunde al país en una “nostalgia de occidente” que en él hará nido. La guerra del barro y la trinchera lo dejan sumido en un anhelo cuya imposibilidad hiere su identidad nacional: *¿por qué ellos, los polacos, no pueden ser como las grandes potencias de Europa?* Citemos un diálogo que Gombrowicz tiene hacia 1919 con su hermano mayor Janusz, diálogo que no solo recuerda sino transcribe íntegro en el texto estudiado, como si fuera un *reenactment* necesario: están en el campo, en Maloszyce, pasando de la granja hacia el establo cuando al hermano menor se le ocurre la idea de construir un camino que les permitiese realizar ese mismo trayecto sin embarrarse los pies. El hermano mayor responde:

-¡Tonterías!
-¿Por qué?
-¡Porque el barro es el barro! Si yo hago un camino, me lo van a demoler en

¹¹² Las vivencias y vicisitudes de Gombrowicz en la Primera Guerra Mundial se registran en *Recuerdos de Polonia*.

tres días.¹¹³ Mientras que el barro no se destruye. ¡El barro es el barro!
-Sí, el barro es el barro, ¡pero solamente acá! ¡Afuera es distinto! Ellos consiguen dominarlo. Pero acá, el barro es tan barro que con este barro...
-¡Sos tonto! ¡Y ahí vienen las fantasías! Hay que pensar correctamente. Acá, ¡las condiciones son diferentes!
¡Condiciones diferentes! Para mí, Europa era antes de cualquier otra cosa eso: condiciones diferentes. (Gombrowicz, 2003: 30)

Mientras Polonia se ciñe a “una realidad espantosa” de la que escucha hablar a sus tíos, que condena al país a “ahogarse en la convicción de que la porquería es obligatoria”, Francia e Inglaterra representan para la mente infantil “todo lo contrario”: “Como si allá se pudiera salir del barro, sentir la tierra firme bajo los pies, como si recobráramos seguridad y libertad de movimiento” (Gombrowicz, 2003: 31).

La lógica que desde la infancia cuestiona la estructura de una sociedad jerárquica buscando un lugar propio (que no encuentra) se aplica, de este modo, a la configuración nacional que el niño elabora de su propio país. Como en la trama social, aquí también se erige, entre potencias distintas, el complejo de inferioridad que aturde a Gombrowicz, que rechaza, del cual se quiere arrancar (del cual quiere “amputarse”) para abrazar una verdad más cruda que, nuevamente, decide leer a partir de la metáfora de clase: “¡Complejo, pucha, incurable! Simplemente porque no es un complejo sino una realidad... la realidad, precisémoslo, de los padres pobres” (Gombrowicz, 2003: 53). “Ser hijo de pobre” implica una actitud, un porte, una conducta, una *identidad*. No se puede ser ingenuo, declara Gombrowicz, “uno no puede olvidarse de sí mismo” (53).

En un futuro trabajo me ocuparé de analizar este desplazamiento que pasa de estructurar la percepción infantil de la propia familia a configurar la identidad nacional del niño y del exiliado que terminará siendo. Un movimiento casi idéntico puede leerse en la autoconfiguración de Victoria Ocampo, cuya identidad nacional –pilar de su personalidad– también está sesgada por la jerarquía que representa Europa respecto de su origen sudamericano. Una figura de “nación inferior” puede rastrearse en identidades periféricas como la argentina y la polaca, fibra íntima compartida que el mismo Gombrowicz se encarga de resaltar:

Conocí más tarde en América la misma nostalgia atormentada por Europa –gente que, sabiendo que no podrían nunca permitirse atravesar el Atlántico, se compraban algún objeto europeo... una porcelana, un mapa de París o de Roma... y lo conservaban como una reliquia. (Gombrowicz, 2003: 31)

En la escala nacional, Polonia se convierte en un “hijo de pobre”, todo el país es un

¹¹³ ¿Quiénes van a demoler el camino que él haga? ¿Quiénes representan este implícito “ellos”?

criado y, curiosamente, uno del que no se destacan la belleza de sus pies ni la simpleza de su vida verdadera, sino todo lo contrario: un origen que hace falta suprimir, escapar, dar de nuevo.

Yo me veía igual a esa gente joven que uno ve en las estaciones de tren de los pueblos de provincia, con sus petates en la mano, que están a punto de partir y mirando del tren que los va a llevar lejos murmuran: "Sí, tengo que arrancarme de mi ciudad natal, es muy angosta para mí, adiós, ciudad mía, quizás volveré, pero no antes de que el vasto mundo no haya hecho nacer por segunda vez". (Gombrowicz, 1996: 47)

Bibliografía

- Freud, Sigmund (1973) [1909]. "Le roman familial des névrosés", en *Névrose, psychose et perversion*. París: PUF.
- Georgin, Rosine (1977). *Gombrowicz*, Cistre N° 2, Cahiers Trimestrels de Lettres Differentes, Laussane: L'Âge de l'homme, noviembre, 1977.
- Gombrowicz, Witold (1986). *Bakakai*. Barcelona: Tusquets Editores.
- (1989). "La décision", en *Varia II*. París: Christian Bourgois.
- (1996). *Testament*. París: Folio.
- (2003). *Souvenirs de Pologne*. París: Folio.
- Jelénski, Constantin; De Roux, Dominique (ed.) (1971). *Gombrowicz: Cahier dirigé par Constantin Jelenski et Dominique de Roux*. París: Éditions de l'Herne.

GOMBROWICZ Y EL MONSTRUO

Silvana Mandolessi

No es casualidad que junto a su novela más conocida, *Ferdydurke*, aquella que lo situaría como uno de los escritores centrales del modernismo polaco, Gombrowicz se entretuviera escribiendo por la misma época una novela gótica: *Los hechizados* (*Opetani*). Bajo el seudónimo de Z. Niewieski, *Los hechizados* aparece en folletín entre el 6 de junio y el 30 de agosto de 1939. El ataque alemán a Polonia interrumpiría la publicación.

A pesar de las previsibles diferencias de estilo y las circunstancias de su concepción, *Los hechizados* no es simplemente un desvío o un pasatiempo respecto de los temas “serios” que aparecen en *Ferdydurke*; al contrario, en el género gótico Gombrowicz seguramente encontraría condensados –como en estado puro– algunos de los elementos que vertebrarían toda su obra: la obsesión por los estados limítrofes en los que un cuerpo se desmembra y sus partes se vuelven indiferenciadas, la subjetividad anómala de un yo habitado por la otredad, las genealogías de una clase aristocrática que se degrada, ciertos estados paranoicos, persecutorios y sobre todo, emblemáticamente, una condición monstruosa que afecta a la subjetividad, que la define. En la literatura de Gombrowicz, el “monstruo”, que por supuesto no aparecerá en la piel de ninguna criatura sobrenatural, juega un rol fundamental; todos sus personajes principales –y por sobre todos ellos Gombrowicz mismo– padecen de una distorsión, una ligera o acusada rareza, un rasgo de singularidad que los aparta del común de los mortales, pero una rareza, que, al mismo tiempo, aparece como inclasificable, difícil de reducir a una fórmula. Si alguna virtud tiene el monstruo es precisamente la de ser, en última instancia, indecible, la de situarse fuera de toda grilla, enloquecerla. Me gustaría tomar esta figura para revisar la concepción de la subjetividad que vertebría la obra de Gombrowicz; ligarlas con elecciones estéticas y, finalmente, reflexionar brevemente sobre cómo lo monstruoso puede extenderse también a la definición de su país de acogida, Argentina.

En *The Gothic* (2004), dicen David Punter y Glennis Byron sobre la figura del monstruo:

Etimológicamente, el monstruo es algo a ser mostrado, algo que sirve para demostrar (del latín *mostrare*: demostrar) y para advertir (del latín *monere*: advertir). Desde el período clásico al Renacimiento, los monstruos fueron interpretados ya sea como signos de la ira divina o como presagios de catástrofes inminentes. Estos antiguos monstruos estaban frecuentemente

formados de elementos incongruentes, como el grifo, con la cabeza y las alas de un águila, combinado con el cuerpo y las garras de un león. Los monstruos son incompletos, les faltan partes esenciales, o al contrario, como la hidra mitológica con sus múltiples cabezas, son grotescamente excesivos. (Punter y Byron, 2004: 263)

Y agregan:

Lo que es primordial para el Gótico es la función cultural que cumplen los monstruos. A través de la diferencia, ya sea en su apariencia o en su comportamiento, los monstruos sirven para construir y definir las políticas de lo "normal". Situados en los márgenes de la cultura, vigilan los límites de lo humano, señalando las fronteras que no se deben traspasar. (263)

Como afirman Punter y Byron, la figura del monstruo está constituida a través de una dialéctica entre mostrar y ocultar, entre hacer ver y no dejar ver. El monstruo exhibe su diferencia o la diferencia es tan notoria que se exhibe a sí misma, pero al mismo tiempo, el monstruo está oculto y esto se debe al hecho de que el monstruo es semióticamente opaco. No entendemos, no podemos armar una figura coherente; en el final, solo somos confrontados con una pila de partes inconexas que se resisten a ser integradas en una totalidad.

Esta dialéctica de exhibición y ocultamiento es uno de los principales rasgos que exhibe Gombrowicz en sus textos. La apertura de su *Diario*, por ejemplo, es sintomática respecto al gesto de colocarse en el centro de la escena de escritura:

Lunes

Yo.

Martes

Yo.

Miércoles

Yo.

Jueves

Yo.

Viernes

Józefa Radzymińska me ha hecho llegar generosamente unos cuantos números... (Gombrowicz, 2005: 19)

En la entrada correspondiente al miércoles de 1954, escribe: "Yo soy mi problema más importante y posiblemente el único: el único de todos mis héroes que realmente me interesa" (170). Y en la siguiente frase, que cierra el pasaje: "Comenzar a crearse a sí mismo y hacer de Gombrowicz un personaje, como Hamlet o don Quijote (?!)" (170). Sin embargo, si gran parte de la obra de Gombrowicz está dominada por este impulso de devenir personaje en y de sus propios textos, este gesto convive con una cuidada

estrategia de evitar todo retrato coherente, toda figura acabada, toda *identidad* que resulte de esa construcción. La multiplicidad de referencias al propio *yo*, en lugar de responder a la pregunta, solo conducen a intensificarla: ¿quién es Witold Gombrowicz? Esta pregunta se transformó en una frase emblemática en la crítica sobre Gombrowicz desde que Czesław Miłosz titulara “Who is Gombrowicz?” su célebre introducción a *Ferdydurke*. Ewa Ziarek afirma al respecto:

Si a pesar de las numerosas introducciones críticas y las deslumbrantes performances autobiográficas regresamos obsesivamente a la pregunta formulada años atrás por Czesław Miłosz –¿Quién es Gombrowicz?– es porque el ubicuo “yo” de Gombrowicz permanece como un enigma, una clave inquietante, un rompecabezas cuidadosamente orquestado para el que no hay una solución definitiva. (Ziarek, 1998: 7)

Gombrowicz escribió sobre sí mismo en varios textos autobiográficos. El más extenso –y para muchos críticos incluso su obra más importante– es su *Diario*, un texto de alrededor de mil páginas, escrito entre 1953 y 1969, y publicado en vida. Además, publicó *Testamento*, originado en una serie de conversaciones con Dominique de Roux, en el que sucintamente comenta su vida y su obra. Otro texto “menor”, también autobiográfico, y relevante para el contexto argentino es *Peregrinaciones argentinas*, en el que describe algunos viajes por el país. A estos textos autobiográficos es necesario agregar las numerosas intrusiones “autobiográficas” o autoficcionales de sus novelas. En *Trans-Atlántico*, el personaje principal se llama “Witold Gombrowicz” y en *Cosmos*, el protagonista, nuevamente, es “Witold”. Pero, para agregar más confusión, una estructura común de estas novelas es la duplicación del carácter principal. El protagonista es acompañado por un segundo personaje que usualmente domina la escena, propulsa la trama y comprende exactamente qué está sucediendo. Este personaje ocupa, frecuentemente, un lugar más destacado que el llamado Gombrowicz o Witold y, en el caso de *Trans-Atlántico*, por ejemplo, este segundo personaje –Gonzalo o “el puto”– actúa de manera idéntica a la que Gombrowicz ha descripto de sí mismo en su *Diario*.

¿Quién es realmente Gombrowicz en *Trans-Atlántico*? ¿Debemos confiar en el nombre propio e identificarlo con el personaje que lleva su nombre? ¿O es Gonzalo, el Puto, la representación encubierta y “real” de Gombrowicz? ¿Quizás los dos? ¿Quizás ninguno? Es la pregunta, precisamente, la que pone de relieve el juego que Gombrowicz establece con el lector: duplicándose y desdoblándose, como en esos laberintos de espejos en el que ya no sabemos con certeza dónde está uno y otro, la singularidad del “yo” se pierde, su estabilidad desaparece.

Leída como una estrategia para oscurecer la fácil asignación de una identidad al nombre “Gombrowicz” este juego de dobles es también monstruoso. Basta recordar que el motivo del *doble* es un tema típico del gótico y una de las variantes de lo monstruoso. No solo en el sentido en que toda duplicación oscurece o enturbia la límpida figura de lo singular, sino porque el tópico del doble convoca a la asociación monstruo-mal. El doble remite siempre a un aspecto oculto, silenciado, siniestro –en la versión de Freud– del yo; a su cara nocturna, casi siempre indisociable del mal. De hecho, su signo, su metáfora.

Pero en Gombrowicz, en cambio, el motivo del doble reiterado en su obra, aparece privado de su connotación maligna; el *otro* que habita en nosotros no indica nuestro “lado oscuro”; indica sí, algo reprimido o algo oculto, pero no es vil, no en el sentido moral que el motivo del doble supone. Gombrowicz plantea una dualidad, la existencia de dos *yo* –o dos aspectos del yo– como constitutivos del sujeto, pero esta oposición no abarca el espectro *bueno-malo*, o *normal-anormal*, sino una dicotomía diferente: *madurez-inmadurez*. La madurez o, en términos de Gombrowicz, la *forma*, remite a la convención, a la repetición, a nuestro sentido gregario, a la inteligibilidad, a los roles ya fijados y a los modelos subjetivos disponibles.

Así, en *Ferdydurke*, como señala Saer, “la Moderna se viste, habla y actúa todo el tiempo como una persona moderna, de modo que acaba llamándosela así, como ella cree ser, ‘la Moderna’”. Saer advierte que “cuando se cree ser alguien, algo, se corre el riesgo, luchando por acomodar lo indistinto del propio ser a una abstracción, de transformarse en arquetipo, en caricatura” (Saer, 1989: 19). Saer es exacto en este sentido: la normalidad en Gombrowicz refiere lo caricaturesco. Del lado del monstruo, no está el mal sino la protección contra la futilidad de la caricatura, contra la banalización de un yo que es siempre infinitamente más diverso, informe y múltiple, que lo que la normalidad del yo que participa del juego social nos obliga a acatar. El “yo” de Gombrowicz se inspira no en el cogito cartesiano, sino en la concepción del ser propuesta por el Barroco y para esto sirve la asociación con el monstruo.

En *Celestina's Brood*, González Echevarría (1993: 198-199) describe la concepción del yo característica del Barroco como la asunción de la extrañeza del Otro, como una conciencia de la extrañeza del Ser. Ser es ser un monstruo, al mismo tiempo uno y el otro, el mismo y diferente. Lo que está en juego es una conciencia de la otredad dentro de uno mismo, de la novedad. En este sentido, la sensación de Ser en el Barroco es más concreta que la del cogito de Descartes, es más tangible. Es una sensación de la propia rareza, de la singularidad, de la distorsión. Es esta sensación la que está en juego también en los pasajes autobiográficos –tanto como las intrusiones autoficcionales– de Gombrowicz. Este retrato del yo como un monstruo –singular, raro, distorsionado–

aparece también íntimamente vinculado a la problemática de la autenticidad. Si el yo normal, institucionalizado, el yo que se identifica con un rol para participar del intercambio social es estigmatizado en Gombrowicz como pura “convención”, la dimensión de la propia otredad surge en cambio como una dimensión no regulada por las convenciones. Al no estar regulada, sin embargo, carece de su propio lenguaje, de un lenguaje para expresarse. De allí que la dimensión de lo monstruoso sea fundamental en la obra: uno de sus principales objetivos radica precisamente en encontrar un lenguaje para *expresar esa rareza*:

Si el hombre no puede expresarse no es solo porque los demás lo deforman, no puede expresarse, sobre todo, porque solo es expresable lo que ya está en nosotros ordenado y maduro, mientras todo lo demás, es decir, precisamente nuestra inmadurez, es silencio. (Gombrowicz, 2005: 343)

Un segundo rasgo del monstruo es su carencia de unidad. En todas sus variantes, el monstruo es, sin excepción, un ser híbrido. Uno de los muchos ejemplos que aparecen en las descripciones propuestas por Umberto Eco en *Historia de la fealdad* registra un listado de distintos monstruos de la mirabilia medieval, en los que se conjugan, de manera siempre caótica y discordante, partes de distintos tipos de animales:

Temibles eran sin duda el basilisco de aliento envenenado, la quimera de cabeza de león y cuerpo mitad dragón y mitad cabra, la bestia leucrococa (con cuerpo de asno, la parte trasera de ciervo, los muslos de león, pies de caballo, un cuerno bifurcado, una boca cortada hasta las orejas de la que salía una voz casi humana, y un solo hueso en vez de dientes) o la manticora (con tres filas de dientes, cuerpo de león, cola de escorpión, ojos azules, tez de color sangre y silbido de serpiente). (Eco, 2007: 116)

También es usual que el monstruo aparezca no solo como una combinación de partes de distintos animales, sino de fragmentos donde se mezcla lo humano y lo animal, como es habitual, por ejemplo, en la representación del diablo, figura “humana” que sin embargo está dotada de cola, orejas de animal, barba de cabra, garras, patas y cuernos (Eco 2007: 92). Mezclas caóticas, anomalías que desafían, en cada caso, la posibilidad de clasificación. Si el monstruo es, emblemáticamente, una reunión inconexa de partes sueltas, no es casual que Gombrowicz proponga en *Testamento* un retrato de sí mismo como ensamblaje. Gombrowicz se refiere a su desarrollo como una conjunción anómala –y sin integración– de distintas posibilidades, o de distintas *personalidades*:

Yo estaba creciendo. En tres vías distintas, sin nada en común entre ellas. En primer lugar, en cuanto “hijo de buena familia”, educado, bastante sano,

ni feo ni guapo, solo pasable, haciéndole la corte a sus primas, alumno mediocre, un tanto enmadrado, delicado, inquieto, y al mismo tiempo burlón, parlanchín, provocador (...)

En segundo lugar, en cuanto ateo e intelectual, y ya coqueteando con el arte (...)

En tercer lugar, en cuanto ser anormal, retorcido, degenerado, abominable y solitario, que camina pegado a las paredes. ¿Dónde buscar ese fallo secreto que me arrojaba lejos del rebaño humano? ¿En las enfermedades físicas? Lo cierto es que, a excepción de unas ligeras fiebres de origen pulmonar, nada graves, frecuentes por otra parte en los muchachos de mi edad (y que me obligaban a pasar uno o dos meses en la montaña), gozaba de bastante buena salud... ¿De dónde podía pues provenir esa laxitud interior que hacía de mí, muchacho más bien alegre, un monstruo extraño, atraído por todas las deformidades, por todas las aberraciones de la existencia? Era –y lo asumía sin la menor sorpresa, sin sombra de protesta– un ser anormal que en ningún momento podía confesar a nadie lo que era, y condenado a esconderme, a “conspirar”. (Gombrowicz 1991: 38)

Mucho más intenso es el carácter monstruoso que presenta en un texto breve titulado “Yo y mi doble”. El texto narra la aparición a Gombrowicz de una especie de fantasma o espíritu que resulta ser su *doble*. La descripción del “otro” está dominada por la asimetría, la incongruencia, y, en definitiva, por la sensación de asco que produce en el “Gombrowicz” que lo mira:

Y yo seguía mirándolo, examinándolo como si se tratara de una vaca de feria, un ganso, un puerco atrapado, y hacía el inventario. La locura de los inventarios me invadió. Una oreja demasiado corta, la nariz chueca, una pierna enferma, en los ojos algo desagradable, una afectación estúpida: un producto fallido, una vaca deforme, un objeto estropeado, un error, una calavera, una rareza, una criatura extravagante, ni buena para la crianza ni para el matadero. (Gombrowicz, 1996: 5)

“Era... un ser anormal”, afirma Gombrowicz de sí mismo en *Testamento*. En otro pasaje:

... (un) joven de lo más normal en apariencia (a pesar de algunas extravagancias inofensivas) y que, sin embargo, en el fondo de su corazón no albergaba ilusión alguna respecto a su condición de oveja negra, marginada del rebaño, en el camino que no lleva a ninguna parte, y se sabía favorable a todas las formas, incluso las más estrañafarias, como esas figuritas de guatepercha que permiten ser modeladas indefinidamente y con las que se puede fabricar el monstruo más espantoso. (Gombrowicz, 1991: 40)

Como Eco y otros autores remarcan, es la *hibridez* del monstruo, el hecho de ser una reunión de partes inconexas, que nunca alcanzan una integración coherente, lo que lo constituye en cuanto tal. El monstruo –o lo monstruoso– queda así asociado a una dinámica incontrolable, a su capacidad ilimitada de mutación, a su desafío permanente a

alcanzar una forma definitiva y a permanecer en ella. Conjugando las tres distinciones propuestas por Stewart, el monstruo aparece como una representación -figurativa- de lo *anómalo*, lo *ambiguo* y lo *ambivalente*. De acuerdo a Stewart (1989) lo *anómalo* se sitúa entre las categorías de un sistema de clasificación dado; lo *ambiguo* es lo que no puede ser definido en términos de ninguna categoría; lo *ambivalente* es aquello que pertenece a más de un dominio al mismo tiempo. Esta hibridez es la característica principal que define la subjetividad en Gombrowicz. Dice Ladagga refiriéndose al prefacio al Filifor en *Ferdydurke* -y en relación con la concepción del sujeto que allí aparece:

La primera admonición (y la columna vertebral de la “filosofía” del texto) es que no importa cuánto él quiera asegurarse de su consistencia, todo individuo está hecho de partes, y la sutura de esas partes nunca puede darse por perfectamente acabada, de modo tal que toda integración es, de suyo, precaria: todo humano es un montaje de componentes y de fuerzas (“partículas” es la expresión que el texto prefiere) que nunca puede desprenderse enteramente de cierto margen de incoherencia, porque cada “partícula” de sí obedece a sus propias tendencias, y éstas no siempre favorecen los intereses de la totalidad que las incluye. “La Humanidad... es una mezcla de partes”, “el hombre” es “una fusión de partes de cuerpo y partes de alma” (73), dice el texto (...) Esta “filosofía” del “Prefacio al Filifor...” podría describirse, en una forma simplificada, de este modo: todo humano es un compuesto de partes, dominado, a causa de una fatalidad de imitación, por una propensión a mutar bajo la influencia de los otros, que posee la voluntad de darse a sí mismo como totalidad estabilizada y coherente, pero cuya pretensión de hacerlo no puede no fallar, a causa de una originaria languidez que constantemente lo conduce a establecer contacto con lo que, en sí mismo, pertenece a la dimensión de la incoherencia, la mutabilidad, el dominio larvario sobre el cual se edifica la impresión de su propia suficiencia. (Ladagga, 2000: 83)

El monstruo funciona así no solo como una descripción de lo que Gombrowicz cree que es el sujeto -una reunión de partes heterogéneas y también un deseo de esa heterogeneidad- sino como una advertencia, o una suerte de protección contra el peligro de las formas significantes que el juego social impone a la subjetividad. Aquí, inversamente a la función clásica del monstruo, cuya misión es resguardar en la cultura los límites de lo normal, en Gombrowicz los monstruos aparecen para recordarnos los peligros que acechan en esa normalidad. Los monstruos, ellos mismos carentes de forma -o con una forma excesiva, impropia, solitaria- son la encarnación de ese impulso repetidas veces retratado en la literatura de Gombrowicz de la caída en la indiferenciación -la escena está en *Ferdydurke*, en *Trans-Atlántico* y también en algunos cuentos de *Bakakai*.

Argentina y la no-definición o el país monstruoso que Gombrowicz hizo suyo

¿En qué sentido podríamos hablar de la representación de Argentina en la obra de Gombrowicz como la de un país monstruoso? Una característica la liga con la definición del monstruo, y es la insistencia de Gombrowicz en definir a Argentina como un país informe, que resiste la clasificación:

¿Qué es la Argentina? ¿Es una masa que todavía no ha llegado a ser un pastel, es sencillamente algo que no tiene una forma definitiva, o bien es una protesta contra la mecanización del espíritu, un gesto de desgana o indiferencia de un hombre que aleja de sí mismo la acumulación demasiado automática, la inteligencia demasiado inteligente, la belleza demasiado bella, la moralidad demasiado moral? En este clima, en esta constelación podría surgir una verdadera y creativa protesta contra Europa, si..., si la blandura encontrase un método para hacerse dura..., si la indefinición pudiese convertirse en un programa, o sea, en una definición. (Gombrowicz, 2005: 112)

Esta es la “definición” más acabada que Gombrowicz provee en su *Diario* sobre la Argentina. La definición es paradójica puesto que lo que caracteriza a Argentina es, para Gombrowicz, precisamente la no-caracterización, el ser “una masa que todavía no ha llegado a ser un pastel”, algo que “no tiene una forma definitiva”. Esta definición no es original si tenemos en cuenta el contexto en que se produce, un contexto en el que la noción de *inmadurez*, utilizada por todos los viajeros del período, apunta también al sentido de “aún no”, de “todavía no”, de un proceso que aún no ha llegado a su fin, de un país que todavía debe descubrir quién es, y, a partir de allí, desarrollar y consolidar una personalidad. Lo que sí resulta original es que, a diferencia de los otros viajeros intelectuales del período, Gombrowicz otorga a esta incompletud un carácter positivo. En lugar de desarrollarse y alcanzar una forma definitiva, el potencial de Argentina se encuentra en permanecer en la no definición. Gombrowicz propone que la indefinición se convierta en programa, es decir, en una definición. Argentina vendría a encarnar entonces un momento, el momento en que los rígidos límites de lo simbólico tiemblan, se vuelven difusos, en que la solidez y la certeza del sistema se confunde y cada identidad duda de sí misma.

Acorde con esta definición, el lugar que Gombrowicz elige ocupar en Argentina es también un lugar en *tensión*, dentro y fuera.

Argentina puede ser concebida como un país “abyecto”, aquel en que aparece como el

reflejo del propio yo, es decir, de Gombrowicz mismo. Identificación no significa aquí integración, no significa la adopción del país como tierra de acogida. Sería contradictorio que Gombrowicz, que a lo largo de toda su obra incita a desligarse de los sentimientos nacionales por considerarlos una pesada carga, eligiera vincularse a Argentina apropiándose de una identidad cultural –en el caso que esta existiera, cosa que Gombrowicz niega. La posición que Gombrowicz asume frente a su tierra natal – Polonia– y su patria de adopción –Argentina– lo convierte en un claro ejemplo de un escritor que elige cultivar deliberadamente la tensión, en lugar de ensayar formas de reconciliación. Gombrowicz no se integra a los círculos intelectuales argentinos y cultiva su prolongada estancia en el país como una permanencia casual, un exilio que brinda sus frutos –tanto existenciales como literarios– solo si es posible hacer de Argentina una metáfora de la aterritorialidad.

Analizando la situación del exilio en Gombrowicz, Agnieszka Sołtysik subraya este hecho: el escritor polaco elige situarse en la brecha que separa la cultura adoptiva de la de origen. En efecto, Sołtysik califica a Gombrowicz como un “specular border intellectual”, según la noción propuesta por Abdul JanMohamed. Este modelo de identidad intelectual difiere del escritor exiliado, que cuida las heridas del pasado, del inmigrante, deseoso de abrazar la cultura receptora, y del “syncretic border intellectual”, quien combina elementos de una y otra cultura en nuevas formas sincréticas, en el hecho de que mantiene una postura crítica hacia ambas (o todas) las culturas que él intersecta:

Inmerso en diferentes grupos o culturas –explica JanMohamed– ninguna de las cuales se considera suficientemente productivas, el “specular border intellectual”, más que combinarlas somete a las culturas a un escrutinio analítico; utiliza ese espacio intersticial cultural como un lugar fructífero desde el cual definir, implícita o explícitamente, posibilidades utópicas, comunidades diferentes. (JanMohamed, citado en Sołtysik, 1998: 247)

A pesar sin embargo de ocupar un espacio intersticial, de situarse en la brecha que separa la cultura adoptiva de la de origen, no resulta casual que Gombrowicz termine definiendo a Argentina con los mismos rasgos con que se define a sí mismo –la indefinición, lo bajo, lo abyecto. Y tampoco es casual que, mientras identifica claramente a la Argentina “madura” con el círculo de Victoria Ocampo y con Borges, deje “vacío” el nombre que representaría a esa otra Argentina que propugna como la verdadera. En este vacío –el que daría al país la estética que le es propia– no cabe leer otro nombre que el de Gombrowicz mismo.

Bibliografía

- Eco, Umberto (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Gombrowicz, Witold (1991). *Testamento*. Barcelona: Anagrama.
- (1996). "Yo y mi doble", en *Primer Plano*, 11/8/96.
- (2005). *Diario*. Barcelona: Seix Barral.
- González Echevarría, Roberto (1993). *La prole de Celestina. Continuidades del Barroco en la literatura española y latinoamericana*. Durham (N. C.): Duke University Press.
- Laddaga, Reinaldo (2000). *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Punter, David y Byron, Glennis (2004). *El Gótico*. Oxford: Blackwell.
- Saer, Juan José (1997). "La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina", en *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel. Págs. 18-31.
- Sołtysik, Agnieszka (1998). "La lucha de Witold Gombrowicz con la Forma heterosexual: de un Yo nacional a otro performativo", en Ziarek, Ewa Płonowska (ed.), *Las muecas de Gombrowicz: modernismo, género, nacionalidad*. Nueva York: SUNY Press. Págs. 245-265.
- Ziarek, Ewa Płonowska (ed.) (1998). *Las muecas de Gombrowicz: modernismo, género, nacionalidad*. Nueva York: SUNY Press.

ORIENTACIONES GÓTICAS EN LA OBRA DE GOMBROWICZ

Bertha Gretchen Arnstedt

“Y el verbo se hizo carne...” ¿Quién agotará toda toda la drasticidad contenida en esta frase?
(Gombrowicz, 2006: 204)

Este trabajo se enmarca en un proyecto de investigación que estamos realizando en la Universidad Nacional del Comahue, Regional Zona Atlántica, y cuyo título es “Lo gótico y sus ramificaciones”. Allí, nos proponemos abordar lo gótico, en primer lugar, desde una perspectiva teórica para luego ocuparnos de su transposición al Río de la Plata.

Dentro de ese marco, nuestra ponencia se vuelca a la obra de Witold Gombrowicz, cuya permanencia de 24 años en Argentina, desde 1939 a 1963, lo ubica en medio de dos tradiciones culturales. Como autoexiliado, la tensión entre su cultura europea y una cultura nueva lo coloca en una situación particular entre los escritores argentinos. Sobre este tema resultan inestimables los aportes de Silvana Mandolessi (2010) y Juan José Saer (1997). Si bien nuestra búsqueda está orientada en otra dirección, parece pertinente dedicar un párrafo a este tema para justificar la inclusión de Gombrowicz en nuestro trabajo. Sostiene Mandolessi que en esa tensión entre las dos culturas, el escritor polaco mantiene una postura crítica frente a ambas. Saer lo ubica como escritor argentino, vinculándolo a la literatura de viajes. Resulta útil para los planteos que luego desarrollamos tomar de los estudiosos nombrados la idea de que en la escritura de Gombrowicz el espacio aparece subjetivado y ligado a sus experiencias sensuales. Tomando el concepto de heterotopía de Michel Foucault, Mandolessi sostiene que para este escritor:

... Argentina se presenta como heterotopía: tiene (...) una función compensatoria que permite construir un lugar real de manera imaginaria, un lugar otro, diferente (...) que no es sin embargo la inversión perfecta del país de origen (...) la heteropía permite compensar la violencia del exilio sin reponer una nueva patria en su lugar. (Mandolessi, 2010: 11)

Interesa a nuestra búsqueda el que la construcción del espacio en el *Diario* se cargue de subjetividad y duplique, como en un espejo, las situaciones narradas.

Creemos que las producciones gombrowiczionas presentan un tratamiento personal e intenso del modo gótico, una impugnación a su canon tradicional. Gombrowicz deconstruye y parodia el viejo modelo para reinventarlo en una escritura que implica una búsqueda de la naturaleza del hombre y su inabarcable misterio, escritura en la que

lo gótico se expresa en una tensión entre las estructuras culturales y lo oscuro y amenazante que subyace, con inusitada potencia, en los estratos más profundos del sujeto.

Para empezar, parece pertinente ubicar algunas brevísimas reflexiones teóricas acerca de lo gótico, como introducción al recorrido que luego emprendemos en un pequeño corpus constituido por tres obras del escritor polaco: *Diario argentino*, *La seducción* o *Pornografía* y *Los hechizados*. En este corpus no seguimos un orden cronológico relativo a las fechas de composición porque creemos que así conviene para demostrar nuestras hipótesis.

Siguiendo a nuestro asesor, el Dr. José Amícola (1998), que se ha ocupado largamente del gótico, diremos que él considera el gótico como un modo, dándole así al concepto una amplitud que nos permite ubicarlo en realizaciones artísticas producidas en diferentes momentos y de diferentes índoles, performances o géneros.

Cuando Freud, en 1919, en su artículo “Das Unheimliche”, define lo *heimlich* y lo *unheimlich*, apunta a que ambos términos denotan lo terrorífico, lo ominoso, que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar. Ahora bien, parece contradictorio que lo familiar devenga terrorífico. Para entender esta contradicción, es útil recurrir a una cita de Shelling en ese mismo artículo: “Se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto... ha salido a la luz” (Freud, 1976: 224). También sorprende la homologación semántica de los dos términos, pero Freud la explica diciendo que lo escondido y peligroso se desarrolla de un modo en que el significado de *heimlich* (lo familiar y seguro) se hace ambivalente hasta coincidir con su opuesto *unheimlich*. Freud analiza lo ominoso con ejemplos tomados de la literatura gótica. Al referirse al efecto ominoso en el campo de la estética literaria, lo vincula a vivencias infantiles reprimidas en el inconsciente y cuyas huellas, al ser rozadas por el relato gótico, provocarían el sentimiento ominoso.

Las poéticas del género fantástico aportan conceptos que explican lo gótico como modalidad de lo fantástico. La naturaleza de este breve trabajo no nos permite detenernos en todas esas poéticas como las de Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Rosalva Campra, Julio Cortázar o Frederic Jameson, entre otros. Sí nos detendremos en los aportes de la teórica inglesa Rosemary Jackson, quien en su texto *Fantasy. Literatura y subversión* (2009) sostiene:

La literatura fantástica apunta o sugiere las bases sobre las cuales descansa el orden cultural, dado que se abre por un breve momento, al desorden y la ilegalidad, a todo aquello que reside fuera de la ley, lo que está fuera de los sistemas de valores dominantes. Lo fantástico rastrea lo no dicho y lo no

visto de la cultura, lo que se ha silenciado, se ha hecho invisible, cubierto y hecho ausente. (Jackson, 2009: 3)

Evidentemente, estos conceptos nos ubican en dos terrenos: el de lo inconsciente y el de lo cultural. Jackson tiene una perspectiva psicoanalítica y también histórico-cultural. Ella sugiere que el análisis de la poética de esta literatura debe extenderse a la política de las formas que la constituyen.

Entonces, digamos breve y provisoriamente que la literatura gótica es, por una parte, un signo de resistencia cultural y, por otra, la expresión de impulsos inconscientes o preconscientes. En esa tensión, entre lo cultural y lo primario, se explica su función subversiva.

Witold Gombrowicz llega a la Argentina en 1939, tiene 35 años. Polonia ha sido sometida por la Alemania nazi. Él ha vivido la Primera Guerra y aunque no viene huyendo de esas terribles circunstancias, la Argentina se le abre como un refugio y una liberación a la relación entre artista, arte y nación que dominaba en la cultura polaca (Mandolessi). Quizás por eso permanece 24 años en este país.

En su *Diario argentino* arranca con hechos que corresponden al año 1955, pero después vuelve atrás en un movimiento de avance y retroceso. Esta desestabilización del devenir temporal de la narración parece funcionar al servicio de un *in crescendo* de la intensidad narrativa. En las últimas páginas del texto, regresa a episodios sucedidos con mucha anterioridad, que habían permanecido callados y que ahora parecen explotar.

Al tratarse de un diario, el texto está narrado desde una voz autobiográfica, se trata de una autoficción (el término es de Régine Robin). El narrador en primera persona domina la mayor parte del relato, pero hacia el final se desdobra ese yo protagonista y aparece un narrador en tercera persona. Este desdoblamiento le permite mostrar aquello que se venía ocultando, como si la primera persona no se animara a develarse y necesitara de la omnisciencia de ese narrador desdoblado para dar cuenta de lo más reprimido. Hay pues una tensión entre el deseo de mostrar-mostrarse y el de recatar-recatarse. La escritura lo construye y le permite dar salida catártica a la pesada mochila de lo oculto y clandestino:

Quisiera empezar a construirme un talento en este cuadernillo, a la vista de todos (...) ¿Por qué a la vista de todos? Porque quiero dejar de ser para ustedes un enigma demasiado fácil. Al introducirlos en las entretelas de mi ser, me obligo a penetrar en una profundidad aún más lejana. (Gombrowicz, 2006: 20)

Este abismarse en su profundidad quizás se vincula a la necesidad de liberarse,

liberación que parece surgir del acarreo de lo preconsciente a lo consciente como sucede en la experiencia psicoanalítica. La narración de los hechos es también una forma de indagación en la que el narrador se busca en un intento de autocomprendión y aceptación que parte de su yo y que a su vez desea comunicar al lector. Dice Gombrowicz en su *Autobiografía sucinta*:

... siempre me he visto obligado a afirmar mi yo en mi literatura con la mayor energía. (...) Sin el "yo" la cosa no funciona. Pero entonces, ¿qué es ese "yo"...? (...) lo que sostiene mi "yo" es mi voluntad de ser yo mismo. No sé quién soy pero sufro cuando me deforman, eso es todo. (Gombrowicz, 1972: 31)

Hay una presentación del narrador que se asume como un ser transgresor, como un *outsider*, carente de prejuicios y apasionadamente opositor a las superestructuras culturales que lo envuelven. Esto motiva una actitud crítica frente a la política, el arte, la moral, las pautas y prejuicios sociales que lo rodean. Es una actitud consciente y quizás sublimatoria de una disconformidad mayor, de una angustia profunda que reside en su obsesión, a la que se siente compulsivamente arrojado y posteriormente culposo. Movido por el hambre de placer y castigado por un sentimiento de extrañamiento, el deseo es sostenido y expulsado por la narración.

La obsesión se centra en su atracción por la juventud, o mejor, los jóvenes, vistos desde lo consciente como salvación y refugio:

Bajo el efecto de la guerra, del surgimiento de las fuerzas inferiores y las fuerzas regresivas se efectuó en mí la irrupción de una juventud tardía. Ante el desastre me escapé hacia la juventud y de golpe cerré esa puerta. Siempre tuve inclinaciones a buscar la juventud –la propia o la ajena– un refugio frente a los "valores", es decir, frente a la cultura (...) la juventud es un valor en sí, lo que significa es destructora de todos los demás valores. (Gombrowicz, 2006: 37)

Acá podríamos ver una justificación consciente y racional de su obsesión, pero en la narración de los hechos todo queda menos claro. Las frecuentes visitas a Retiro, donde la vista y la cercanía de jóvenes marineros parecen colmar su deseo, se atan a otro aspecto de su obsesión: el interés por el cuerpo. La corporeidad se impone por encima de las vanas y falsas construcciones culturales. En el interior de quien narra se desarrolla una tensión entre deseo y vergüenza o culpa. Hay dos planos claramente deslindados: superficie racional, consciente, convencional y subyacencia vinculada al deseo. La mirada se instala como forma de experimentar placer al dirigirse a los jóvenes y este hecho provoca una argumentación subversiva ante el orden dado. Sostiene respecto del cuerpo: "... no era nada más que la naturaleza (...) nosotros habíamos roto

con la lógica del cuerpo y éramos el producto de factores complicados..." (Gombrowicz, 2006: 222). Insiste en el intento de que confluyan estas dos líneas, la de la racionalización y la del deseo. Lo convencional superior y la pulsión inferior a veces se acercan por obra de los argumentos conscientes, pero por lo general se niegan y anulan mutuamente. Toda la escritura es una búsqueda infructuosa por hallar esa reconciliación. Al escritor, nos dice el narrador, le queda la esperanza de la solución, la reconciliación entre lo bajo y lo alto:

El papel del literato no consiste, pues, en solucionar los problemas sino en plantearlos para que se concentre sobre ellos la atención general, en introducirlos entre los hombres... allí de algún modo quedarán resueltos. (Gombrowicz, 2006: 66)

Resuena acá el concepto de Rosemary Jackson cuando sostiene que los textos adscriptos al *fantasy* trabajan inconscientemente sobre nosotros, y agrega: "En última instancia esto puede conducirnos a una real transformación social" (Jackson, 2009: 7).

La ideología del narrador está orientada a mediar en el conflicto. Hay una desvalorización de la masculinidad: hay que despojarse de la masculinidad, liberarse de esa compulsión de origen cultural que une lo masculino a lo brutal y que lleva a que el hombre se obstine en "su monstruosidad de macho" (Gombrowicz, 2006: 67). El narrador cuenta una anécdota procedente de su pasado europeo y no es arbitrario que traiga este recuerdo atado a su mundo anterior que está allí presionando, tironeando, enlazado a tempranas vivencias que operan desde abajo. La historia en cuestión es brutal:

Constituían quizá la más alta realización de esta "escuela" esos banquetes de los oficiales ebrios de la guardia del zar donde los comensales se ataban una cuerda al miembro y, bajo la mesa, uno tiraba al otro de la cuerda: el primero en no resistir y gritar tenía que pagar la cena. (Gombrowicz, 2006: 67)

El rechazo a la masculinidad confluye con el rechazo a la vejez. En la medida que se siente viejo, este protagonista se siente un monstruo. El viejo ha incorporado esas pautas culturales ante las que él se rebela. La experiencia con los jóvenes y el deseo hacia ellos ejercen una presión que impulsa a la realización del deseo. Los jóvenes aparecen envueltos en una atmósfera de placer, naturalidad, alegría, juego. Al describirlos, se advierte cierta voluptuosidad que es como una brecha, una ranura por la que se filtra poéticamente el deseo contenido. La escritura tiene acá una función develadora: "El verbo se hizo carne". Es la palabra la que constituye la forma de una

liberación, la que restituye lo escamoteado por la cultura y quizás podría volverlo natural y aceptable.

El *Diario* brinda al narrador la oportunidad de ejercer su pensamiento crítico y subversivo frente a las construcciones culturales que atraviesan su contemporaneidad. El texto va desmontando críticamente posturas filosóficas y estéticas como el existencialismo y el estructuralismo, posturas a las que en cierto grado adhiere y a las que expone a un análisis orientado a deconstruir y revalorizar según sus criterios.

Por otra parte, la crítica se dirige a construcciones políticas, artísticas o sociales. Ubica en el lugar de la barbarie la falsedad de los discursos políticos, las frases hechas de la cultura burguesa, el nazismo, los viejos, y un largo etcétera. El marxismo no se salva de sus palmetazos, a partir de un análisis en el que lo confronta con el cristianismo, para concluir que son dos caras de la misma moneda “Omnijusticia” y “Omnipureza” traspasadas por el dogmatismo y alejadas de la vida misma. Todo esto no aparece en el texto solo como una disquisición especulativa, sino que se enlaza en la trama de los hechos.

En cuanto a la Argentina, a la que llama su patria, hay cierta ambivalencia de atracción y rechazo. Vista desde su pasada experiencia en la Europa de post y preguerra, encuentra que aquí la vida es blanda y fácil, y eso da lugar a cierta politiquería que le resulta incomprendible. La élite intelectual del país, el Parnaso literario en el que actúan las Ocampo, Borges y Bioy Casares, entre otros, le provoca el mayor rechazo por su estilo pseudoaristocrático y por su dependencia estética de París. Tampoco el capitalismo y el psicoanálisis se salvan de este movimiento deconstructivo que desenmascara las fachadas de la moral y la intelectualidad. Se van aniquilando así todas las certezas y la grandeza se vuelve pequeña.

Pero, a pesar de este movimiento exterminador, se esconde una imposibilidad, una impotencia que culmina en angustia y sentimiento de soledad. Este personaje protagonista, este Gombrowicz ficcional que tanto tiene del Gombrowicz real, esquiva la vida en una especie de deserción, pero nunca sus fundamentos alcanzan a destruir la máquina, el aparato de la superestructura cultural. De ahí la recurrencia de estos planteos en todas sus creaciones. Siempre queda un fondo de inseguridad acerca de sus propias ideas y la vivencia de estar suelto en el cosmos, cercado por lo infinito, abismado en la experiencia de la muerte.

Hacia el final del texto, se nota un movimiento del yo al nosotros en un intento de envolvernos en su operación de desguace, de hacernos partícipes a nosotros lectores de este despojamiento de falsas certezas, quizás como condición para una reconstrucción sobre diferentes bases. Esta apelación al receptor es expresada como una necesidad de

crear a su lector sabiéndose incomprendido por el estamento intelectual consagrado.

Huelga decir que todo el texto se expresa en el modo gótico, ya que cumple con una de las condiciones fundantes que se le atribuyen: "Literatura del deseo que busca aquello que se experimenta como ausencia y perdida" (Jackson, 2009: 2). Y como el modo gótico está siempre vinculado a sus condiciones de producción histórico-culturales, aparecen acá elementos culturales pertenecientes al tiempo y espacio del enunciado y elementos procedentes de la Psicología profunda que en ese momento abría nuevas e importantes perspectivas para entender las instancias psíquicas. Y estas dos líneas se chocan, se rechazan o confluyen. La escritura, en este texto, transita por experiencias paranormales e impresiones de extrañamiento procedentes de la preconsciencia: se da el desdoblamiento en varios niveles y formas; el animismo, la irrupción de lo fantástico en lo real, todo al servicio de expresar la batalla entre dos instancias: una superficial, asociada a los mitos culturales, y otra profunda y tortuosa donde lo monstruoso, lo oculto, pugna por aflorar al plano consciente, pugna por ser expresado para ser exorcizado y de ese modo obtener un lugar en el mundo.

En *La seducción, Pornografía* en la edición de Seix Barral, nuevamente aparece la obsesión gombrowicziana por la juventud. En este caso envuelta en la trama de una novela. También acá se produce un desdoblamiento: el narrador en primera persona se llama Witold Gombrowicz y es, a la vez, protagonista.

Si el *Diario* constituye una Poética y una Ética, esta novela intenta trazar una Erótica.

La novela se ubica en Polonia en el año 1943, cuando el país está en plena ocupación por los alemanes y, por ello, la invasión y la resistencia operan en la trama de la novela. La narración es presentada como un *racconto* por el narrador protagonista.

El argumento gira alrededor de la figura de dos personajes adultos, por momentos calificados de viejos, uno de ellos es Witold Gombrowicz y el otro, Fryderyk. Durante una misa, el primero descubre algo que concita en él una atracción feroz: la presencia de un muchacho de 16 años y luego, aunque separada de él, la de una muchacha de la misma edad. Ambos reclaman su mirada y él imagina una relación de pareja entre ellos. Ambos muchachos se complementan, como si fueran uno solo, se identifican. Pero, por otra parte, Fryderyk, el compañero de Witold comparte con este el placer de observar a los jóvenes. Se plantea así una relación de cuatro, dos y dos. La "apetencia" de los viejos los lleva a proyectar y luego conseguir un acercamiento sexual entre el muchacho y la muchacha para desarrollar un juego que les brindará intenso placer y en el que ellos parecen realizar su deseo a través de la mirada. El narrador espía a su compañero y ambos espían a los jóvenes, nosotros lectores espiamos a los cuatro. La mirada se ubica en el centro de las relaciones.

En esta narración, como en el *Diario*, se van alternando momentos placenteros y displacenteros. El pasaje de uno a otro es permanente y la escritura se hace cargo de esta discontinuidad abundando en los adversativos: *pero, sin embargo, no obstante*. Es como si el placer siempre estuviera amenazado por la frustración, pero también se da esta adversidad entre lo que sucede en un nivel consciente y cotidiano y lo que ocurre en el interior de los personajes siempre deseantes, confirmando que lo que parece no es. Todo el relato se desliza en la duplicidad entre lo convencional y lo bajo, entre la ley y la anarquía. Dos líneas narrativas se suceden, una narra los hechos, la otra los interpreta a la luz del deseo de los protagonistas mayores.

Cuando parece que el plan proyectado por los adultos se va a realizar, fracasa y todo vuelve a empezar, y esto ocurre varias veces en una especie de compulsión a la repetición. Los adultos se enmascaran y simulan frente al grupo social para ocultar sus secretas intenciones:

... se vio claro que el discurso solo servía para distraer la atención del discurso real que se iba desarrollando en silencio, y expresando lo que las palabras no abarcaban. (...) y él, sintiendo que se volvía horrible, y por lo tanto peligroso para sí mismo, hacía todos los posibles por agradar, y dejaba fluir una conciliadora retórica, de espíritu archimoral, archicatólico... (Gombrowicz, 2009: 112)

Después de la primera parte, la trama se va complicando con la presencia de nuevos personajes pero el proyecto de los dos adultos, aunque por momentos parece zozobrar, continúa firme. Las dos líneas en que se estructura el relato, la de la apariencia y cotidianidad y la de las pulsiones del deseo, permanecen paralelas durante casi la totalidad del relato. Hacia el final esas líneas se van tensando, intensificando hasta llegar a confluir. Un personaje, representante de la resistencia, presa de inusitado temor abandona su empresa. El ejército clandestino resuelve que debe ser asesinado, los responsables de llevar a cabo el hecho son los hombres de la casa. Los dos protagonistas adultos, que nunca abandonan su proyecto, manipulan la situación hasta ponerla al servicio del juego planeado. Su plan se cumple con éxito. El narrador protagonista reflexiona: "... me di cuenta de que ambos (se refiere a la pareja de jóvenes) estaban seguros de nuestra benevolencia. Traviesos, discretos, y decididamente asentados en la convicción de que nos fascinaban" (Gombrowicz, 2009: 201). Ha ocurrido un suicidio y dos crímenes en la narración externa a la maquinación de los viejos, en el segundo nivel de la narración, correspondiente a la búsqueda de la realización del deseo ha habido una serie de altibajos y complicaciones que culminan satisfactoriamente.

No es este un texto gótico en el sentido tradicional pero tiene del gótico el abismarse en

las profundidades preconscientes para develar pulsiones ocultas que la vergüenza y la culpa confinan a la clandestinidad y al secreto. La presencia recurrente al doble, constituyente privilegiado del modo gótico, atraviesa el relato: dobles los personajes que a su vez se desdoblan y dobles las líneas del relato que se apartan, se acercan o confluyen. Desde una perspectiva pragmática, el efecto es también adscribible al gótico porque desestabiliza e inquieta al lector al ponerlo frente a vivencias que pertenecen al terreno de lo pulsional y de lo reprimido por las construcciones culturales que operan dentro del hombre.

Finalmente, algunas consideraciones acerca de *Los hechizados*, novela folletinesca escrita en Polonia en 1939.

En esta novela temprana de Gombrowicz aparecen ya los temas recurrentes de su obra: el componente autobiográfico, la sexualidad heterodoxa y pulsional, el análisis sociológico crítico orientado a desvalorizar la cultura, el yo que busca una forma de expresarse a sí mismo desde lo más oculto y oscuro de la personalidad. Todo esto en una narración que constituye una novela gótica con todos sus ingredientes.

La presencia de los elementos góticos se constituye como recursos que envuelven esa genuina necesidad de catarsis, de expresión liberadora.

Un mal inefable y amenazante envuelve el relato. El tema del desdoblamiento y la identificación entre personajes vuelve a aparecer. La identificación es fuente de terror porque implica la posibilidad de que el “otro” aparezca dentro de uno mismo. El castillo con sus subterráneos, laberintos y un cuarto hechizado duplica y es metáfora de lo que pasa en el interior de los personajes donde se esconde ese otro yo con el que se establece una lucha encarnizada. Los personajes se mueven en una atmósfera misteriosa y amenazante, los hechos se suceden en una estructuración secuencial que mantiene el suspense, todo hábilmente manejado por el narrador. La tensión crece a lo largo del relato, en el que personajes y lectores acceden en pequeñas dosis a informaciones que pueden develar el misterio. Como en los anteriores relatos, se da la alternancia entre pasajes que denotan seguridad y remansamiento de la acción y otros destinados a crear inquietud y suscitar terror. Como novela nacida para el folletín, además de un ritmo febril, *Los hechizados* tiene mucho de melodrama y de truculencias propias de la comedia *larmoyante*. Y atrás de esos excesos se lee la intención paródica del escritor.

Todo el relato enmarca una extraña relación de amor entre Maja y Walzack-Lesczuk. Ambos son vistos como idénticos, incluso por ellos. Y esa identificación produce vergüenza, por lo que sugiere que algo del orden de lo prohibido se esconde tras ese parecido. El amor más que unirlos, los separa e inspira mutuo rechazo y desconfianza, provocando peleas que llegan hasta la lucha cuerpo a cuerpo, y esto, alternando con

momentos de encuentro. En esa lucha, se descubren a sí mismos en su naturaleza destructiva.

Hacia el final de la novela, los conflictos se intensifican y complican. La presencia del misterio, el hechizo y el mal amenazan a los personajes. Pero la inesperada llegada de un nuevo personaje, el vidente, como un *Deus ex machina*, con su sabiduría, sentido común y una sesión de espiritismo, logra desatar los nudos y aclarar los misterios. Se reestablece el orden. Los malos no son tan malos, no han cometido los crímenes que parecían haber cometido. Todo el terror se disipa. Los misterios se resuelven sin apelar a la presencia de lo sobrenatural. Los protagonistas se sienten arrepentidos de sus pequeñas transgresiones. El desenlace es casi didáctico: la explicación del mal apela a la psicopatología, o sea, a la ciencia y a la moral convencional. Estamos acá frente a una desrealización del gótico tradicional, una impugnación al misterio y a la presencia de lo sobrenatural.

Evidentemente, el texto gótico está al servicio de una parodia, pero los planteos sociales seguirán apareciendo en las obras posteriores de Gombrowicz centrándose en la inauténticidad de las clases aristocráticas, en la sinceridad y sana sencillez de las clases bajas.

Para cerrar, digamos que la escritura de Gombrowicz rebasa el gótico, aunque modalice sus obras sirviéndose de sus componentes y procedimientos. Su original tratamiento de la tradición gótica se pone al servicio de indagar la naturaleza del hombre, pero, de todos modos, mantiene su original espíritu surgido en el siglo XVIII en oposición al racionalismo y la ilustración, ya que mantiene su fuerza y naturaleza subversivas.

Gombrowicz es más gótico cuando no lo es. En su *Diario* y en *La seducción* se acerca al modo gótico con una profundidad que impugna el canon tradicional que aparece en *Los hechizados*. En esta novela, los componentes góticos se instalan como la parodia de un género en decadencia. En los dos primeros textos analizados, el modo gótico se renueva y reinventa dando cuenta de la lucha entre el deseo y la represión, entre formas culturales y naturaleza. Volviendo a conceptos de Rosemary Jackson, podemos decir que el *fantasy* (dentro del cual ella incluye el gótico) produce diferentes tipos de ficciones en distintos momentos y situaciones históricas, es como una lengua de la que derivan varias hablas.

Bibliografía

Amícola, José (1998). *La batalla de los géneros*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

- Botting, Fred (1996). *Gothic*. Londres: Lancaster University, Routledge.
- Freud, Sigmund (1976) [1919]. *Das Unheimliche*. En *Obras completas*, vol. 17. Buenos Aires: Amorrortu.
- Garramuño, Florencia (2009). *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gombrowicz, Witold (1972). *Autobiografía sucinta. Correspondencia*. Buenos Aires: Página 12-Anagrama.
- (1999). *Cartas a un amigo argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- (2005). *Los hechizados*. España: Seix Barral.
- (2006). *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2009). *Pornografía*. España: Seix Barral.
- Jackson, Rosemary (2009). *Fantasy. Literatura y subversión*. Londres: Routledge.
- Mandolessi, Silvana (2010). *Heterotopía y literatura nacional en Diario argentino de Witold Gombrowicz*. goo.gl/0gyD5L
- Robin, Régine (2005). *La autoficción. El sujeto siempre en falta*. En Arfuch, Leonor (comp.): *Entidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.

GOMBROWICZ Y LA RELIGIÓN O UN ATEO EN EL MONTE CALVARIO

Łukasz Tischner

Traducción: Carolina Quintana

En mi ponencia, basada en mi último libro (*El silencio de Gombrowicz sobre Dios*), me gustaría demostrar la esencia de la singularidad de Gombrowicz, así como también la paradoja de su actitud con respecto a la religión. El tema nos interesa, en tanto que el escritor a menudo lo ignoraba, aunque fue crucial para su visión del mundo.

No hay duda de que Gombrowicz se consideraba a sí mismo un ateo, y que tenía una actitud condescendiente hacia el catolicismo, en particular hacia el catolicismo tradicional y ritual. Sin embargo es significativo que también haya criticado al “secularismo demasiado unidimensional” y al ateísmo militante.

Algunas paradojas

Para destacar la ambigüedad del enfoque de Gombrowicz con respecto a la religión, comparemos algunas citas. Primero, recordemos una cita de *Testamento*, que se considera la prueba suprema de su indiferencia hacia la religión:

Separarse de Dios es un asunto de gravedad importante, pues abre tu mente al mundo entero. Me ocurrió de manera gradual, imperceptiblemente, no lo sé, solo sucedió que cuando tenía catorce o quince años de edad dejé de preocuparme por Dios. Pero quizás tampoco me había preocupado antes, de todas formas. (W. Gombrowicz, 1973: s/p)

Y ahora, dos fragmentos de cartas de Gombrowicz a su hermana mayor, Irena,¹¹⁴ que era una católica profundamente devota:

El catolicismo no puede dividirnos. Yo mismo no estoy tan lejos de esos asuntos, y, además, creo que estás en lo correcto al ser católica, y cuanto más profundamente te conviertes en una, mejor. Y aquí estoy pensando en tu propiedad subjetiva, la lógica interna de tu existencia, tu “significado” básico. Hasta podría decirte que cuando pienso en tu vida y en tu personalidad, cómo se han desarrollado, yo mismo me dejo llevar hacia

¹¹⁴ Irena era matemática. Gombrowicz admiraba su mente brillante y su honestidad de pensamiento. Ella era su confidente más cercana. Desgraciadamente, ella ordenó que las cartas de su hermano fueran destruidas, y solo unas pocas sobrevivieron.

categorías de fe, y esto sucede porque reconozco la necesidad que la fe crea, la necesidad que es su base, su raíz. (W. Gombrowicz, 2004: 120)

Y:

Reconozco todos los tipos de fe, hasta el fanatismo, y siento que puedo alcanzar una comprensión con un Claudel o un Leon Bloy, esto es, que podemos coexistir. Esta aventura terrenal nuestra es tan sorprendentemente fantástica que todas las soluciones son posibles, y solo aquellos que carecen de imaginación o inteligencia podrían sentirse satisfechos con el “racionalizar” cosas (...) Te felicito sinceramente por tu fe, y te aconsejo preservarla y nutrirla con el mayor fervor, porque ésta también es una fe en una ley humana (espiritual), y en su superioridad sobre la ley de la naturaleza. Esta es también tu superioridad sobre la mediocridad vacía y trivial. (2004: 214)

Por supuesto, las cartas de Gombrowicz a su hermana no son una prueba de su catolicismo secreto, pero contrastan con la declaración oculta de *Testamento* y, claramente, Gombrowicz no había dejado de estar “preocupado” por Dios.

La mejor percepción de lo que Gombrowicz pensaba sobre sí mismo y sobre el mundo se encuentra en su *Diario*, aunque con el tiempo su aspecto de autocreación se fue transformando en algo intolerable para el escritor. Sus fragmentos más confidenciales provienen de su período en la Argentina. Leamos su *Diario* para ver cómo las declaraciones religiosas y ateas de Gombrowicz aplican a su vida diaria.

Resulta que dos fragmentos tienen que ver con las celebraciones cristianas más importantes. El primero es una entrada del primer volumen del *Diario* (capítulo XVIII), de la nochebuena de 1955 (cfr. R. Gombrowicz, 2004: 174) que pasó en Mar del Plata, cuando Gombrowicz, al igual que Próspero o Jesús en el Mar de Galilea, pudo parar la poderosa tormenta. El segundo fragmento, menos analizado, pero quizás más importante para las preguntas religiosas del escritor, fue probablemente escrito junto al misterio de la Semana Santa. Aquí tengo presente la entrada del segundo volumen del *Diario* relacionada con el viaje al Monte Calvario en Tandil. Gracias a la publicación del “diario secreto”, *Kronos*, se demostró que Gombrowicz escribió esto en 1957, después de su estadía en Tandil durante el mes de octubre (W. Gombrowicz, 2013: 217-218), pero puso esta entrada en 1958, fusionándola (*¿o confundiéndola intencionalmente?*) con su tercer viaje a Tandil, del 12 de febrero al 21 de abril de 1958; el domingo de Pascua fue el 6 de abril (cfr. R. Gombrowicz, 2004: 175). Las entradas que describen el viaje pertenecen al viernes, al sábado y al domingo. Todos sus comentarios parecerían demostrar que el escritor percibió estos tres días, cuando escribió sus comentarios sobre la cruz del Monte Calvario, como un intento personal de lidiar con el Misterio

Pascual.

Para que mi argumento sea más conciso, dejaré de lado el relato de Gombrowicz sobre la Navidad de 1955 y me enfocaré en el relato acerca del Monte Calvario.

Subiendo al Gólgota

El viaje al Monte Calvario en Tandil sucedió en un momento en el que la salud del escritor había comenzado a flaquear mucho, y empezó a pensar obsesivamente en el dolor (algunos meses más tarde mencionó: "El dolor se convierte para mí en el punto de partida de la existencia, la experiencia esencial a partir de la cual todo se inicia, y a la cual todo tiende") (W. Gombrowicz, 1989: 28). Los pensamientos de dolor y sufrimiento se unen en la contemplación de Dios y de la naturaleza:

Privado de Dios, ¿estoy más cerca o más lejos de la naturaleza como resultado de ello? Respuesta: estoy más lejos. Y esta oposición entre la naturaleza y yo se convierte, sin Él, en algo imposible de solucionar, aquí no hay apelación a un alto tribunal.

Pero aun si creyera en Dios, la visión católica de la naturaleza sería imposible para mí, en contradicción con toda mi conciencia, contradiciendo mi sensibilidad, y esto como resultado del problema del dolor. El catolicismo ha tratado a toda la creación con desdén, exceptuando al ser humano. Es difícil imaginar una indiferencia más olímpica a "su" dolor, el "suyo", el dolor de las plantas o de los animales. El dolor del hombre tiene libre albedrío, y, por lo tanto, es castigo para los pecados, y su vida futura lo resarcirá con justicia por las injusticias de su mundo. ¿Pero el caballo? ¿El gusano? (...) Su sufrimiento está privado de justicia, solo los hechos abriéndose con absoluta desesperanza. (1989: 26)

Gombrowicz está cada vez más atormentado por el pensamiento de "dolor diabólico", sufrimiento sin sentido como el verdadero eje del cosmos. Si no fuera por su falta de fe, podríamos llamarlo maniqueo. Describe su viaje a Tandil como tedioso, pero sorprendente. Hay una intensificación del principio mágico que se verbaliza poco después de que abandona esta ciudad provinciana:

Hace mucho tiempo que noto una cierta lógica en la acumulación de argumentos. Si un determinado pensamiento se vuelve dominante, los hechos externos que lo fortalecen comienzan a multiplicarse, entonces pareciera que una realidad externa comenzara a cooperar con la realidad interna. (1989: 76)

Enfrentando el cosmos maliciosamente eterno, Gombrowicz desea el autocontrol:

Deseo encerrarme en mi círculo y no llegar más lejos de lo que me permite mi vista. Destrozar esa maldita “universalidad” que me ata más que la más estrecha de las cárceles y salir a la libertad de lo limitado. (1989: 66)

Del caos de hechos surge una disputa sobre la relación con el principio del dolor. Sus participantes son un marxista y un católico. Es en este contexto que encontramos entradas diarias sobre el viaje al Monte Calvario. Como he mencionado, hablan sobre los tres días del fin de semana de Pascua, que seguramente evocan el simbolismo cristiano de la Pasión.

Estas entradas son precedidas directamente por la entrada del miércoles, que quiere señalizar la próxima epifanía (“Media luz, cortinas, oscuridad, humo, timidez, como en la iglesia, como ante el altar de un misterio creciente...”) (1989: 70) y por la entrada del Jueves Santo, que habla de la santidad en “nuestra preponderancia más común”. Vale la pena citar de forma completa la entrada del viernes:

No soy el primero en buscar lo divino en lo que no puedo soportar... porque no puedo soportarlo...

En una de las colinas, al fondo de la avenida España, se levanta una cruz enorme, que domina la ciudad, y por esta razón se convierte en una especie de liturgia que se vuelve perezosa, holgazaneando burlonamente, descarada Mediocridad, satisfecha consigo misma y riendo con su mano sobre la boca... algo parecido a la parodia y la basura, un misterio bajo y tonto, pero no menos santo (a su modo) que su versión más elevada. (1989: 71)

El comienzo es intrigante. Lo Divino es lo que no se puede soportar. Esta explicación deja en claro que concierne a lo que es bajo en el sentido literal, a saber, lo que es barato y vulgar. El contraste entre la cruz y la ciudad evoca la diferencia que hay entre lo que no puede soportarse por ser absoluto, y lo que no puede soportarse por ser mediocre.

Supuestamente, la caminata fue el sábado, en compañía de un marxista local:¹¹⁵

Cortés y yo caminamos por el sendero. Los grupos esculpidos en mármol ofrecen el relato del Gólgota, toda la ladera está dedicada al Gólgota y se llama Calvario. Cristo cayendo bajo el peso de la cruz, Cristo azotado, Cristo y Verónica... toda la sepultura está llena de ese cuerpo atormentado. (1989: 71)

Sin perturbarse por la visión de las Estaciones de la Cruz, Cortés comienza a elogiar “una

¹¹⁵ Debemos aclarar que Cortés es un seudónimo. El nombre real del tandilense de izquierda era Juan Antonio Salceda. Podemos dudar sobre si Gombrowicz caminó verdaderamente con él al Calvario. Es más probable que solo haya imaginado su caminata, para poder forcejear intelectualmente con el universalismo marxista y cristiano.

santidad diferente”, en las palabras de Gombrowicz. Habla de la lucha del comunismo para humanizar el mundo, que es, en esencia, hostil hacia el hombre. Agrega que, aunque la lucha fuera en vano, sería la única garantía para la dignidad humana. Observando la cruz que se eleva sobre él, el narrador escribe que “este Dios y este ateo están diciendo exactamente la misma cosa...” (1989: 72). Las partes más convincentes tienen que ver con la tortura de Jesús:

De mala gana evoco la completa rigidez de la madera del crucifijo, que es incapaz de ceder ante la carne retorcida ni por un milímetro, y no puede horrorizarse ante el sufrimiento, aunque éste exceda todos los límites y se convierta en algo imposible, este jueguito entre la indiferencia absoluta de la madera torturante y la presión sin límites del cuerpo, este desencuentro mutuo y eterno entre la madera y el cuerpo me demuestra, casi de un destello, la abyección de nuestro dilema: el mundo comienza en el cuerpo y en la cruz. (1989: 72)

Esta triste conclusión comunica ansiedad ante la Idea universal y despierta nuevamente un deseo de retirarse, esta vez a la ciudad más abajo: “¡Ah, escapar de este lugar alto a aquel, más bajo! Me falta el oxígeno aquí en la cumbre, entre Cortés y la cruz” (1989: 72). De este modo, habiendo caído en la trampa del dolor, tiene una visión de una “nueva religión”: “Súbitamente me doy cuenta de que alguien ha escrito en la pierna izquierda de Cristo: ‘Delia y Quique, verano 1957’” (1989: 72). Esta inscripción casual, probablemente conmemorando la primera cita de Delia y Quique, es una epifanía del cuerpo joven, que no ha sufrido las torturas de Jesús y de Cortés, y que es, a la vez, inferior: barato e inocente. El aspecto “sacro” de esta señal se indica con las palabras de la entrada del miércoles, que se repiten, coronando los pensamientos del sábado: “oscuridad”, “velo”, “humo”.

La entrada del domingo lleva la marca de la “nueva religión”, aunque es difícil considerarla clara y exhaustiva. Gombrowicz continúa su conversación con Cortés y el universalismo ateo, sosteniendo que todos los días se crean dioses y semidioses entre las personas, que desmienten las utopías de igualdad. ¿Por qué dioses o semidioses? Porque crean su principio inamovible de Inferioridad y Superioridad, como una Fuerza predominante, sin la cual la humanidad sería informe. El narrador suspira:

¡Oh, si consiguiera por fin, personalmente, ahuecar el ala, escapar a la Idea, establecerme para siempre en esa otra iglesia, hecha de hombres! Si pudiera imponerme el reconocimiento de semejante divinidad y no preocuparme más por los absolutos, sino sentir por encima de mí, no muy alto, apenas un metro por encima de mi cabeza, ese juego de fuerzas creativas engendradas por nosotros como el único Olimpo accesible... y adorarlo (...) Y sin embargo nunca he logrado postrarme; siempre, entre el Dios interhumano y yo surgía

algo grotesco en lugar de una oración... ¡Lástima! Porque solo Él, un semidiós así, nacido de los hombres, “superior” a mí, aunque solo por una pulgada, como el primer estadio de una iniciación, tan imperfecto, un Dios, en una palabra, a la medida de mi limitación, podría sacarme del maldito universalismo que me supera, y devolverme a lo concreto y salvador. ¡Ah, encontrar mis límites! ¡Limitarme! ¡Tener un Dios limitado!

Lo escribo con amargura..., porque no creo que alguna vez se produzca en mí ese salto a la limitación. El cosmos continuará absorbiéndome. (1989: 74-75)

Pareciera que esta larga cita concluye las reflexiones de Pascua sobre Dios y la divinidad. Como tres años atrás en Mar del Plata la confrontación con lo definitivo termina en una retirada. ¿Qué causa la huida, no solo del Dios absoluto, pero también del Dios interhumano? El escepticismo sobrio, sobre todo, que prohíbe la idolatría de la idea o del hombre abstractos. Pero también una ansiedad supersticiosa ante la fuerza predominante que divide al mundo en inferior y superior. La fuerza del impulso natural, que tiene el sello de la maldad.

Pero ¿adónde busca huir Gombrowicz? Como en la nochebuena mencionada anteriormente, hacia la inmadurez (“Delia y Quique”), que promete trascender la letal dicotomía Limitada/Sin límites, y restaurar “la inocencia del devenir” (Nietzsche). ¿Pero puede un adulto, cargado con el recuerdo de la perversidad del dolor, alcanzar este estado? ¿Puede cegarse ante la dimensión de la existencia, que es la Pasión? No, la repetición de “inmadurez” es un proyecto imposible, tan impracticable como devolverle a Molly su virginidad en “El casamiento”.

Conclusión

Como podemos ver, Gombrowicz no dice nada sobre Dios, aunque imaginar una fuerza todopoderosa escondida controlándolo y controlando al mundo le provoca ansiedad. No dice nada sobre algo que lo aflige y lo opprime, pero su silencio es una forma de controlar, de investigar la causa misma. Podríamos decir que esta clase de silencio es dejar cosas sin decir, aunque nunca hallamos rastros de seguridad de que un poder “dictatorial” dominante realmente exista. Podemos asumir que su existencia es meramente una hipótesis, y buscar sus orígenes en el inconsciente, permitiéndonos aprehender la idea de un poder omnípotente en términos freudianos, como una ilusión (o un “engaño”), un producto de una neurosis de la niñez. Sin embargo, Gombrowicz no aceptará este concepto reduccionista. En la idea de “Dios” sobre la que reflexiona no hay una genealogía abiertamente neurótica. El cosmos lo aterra y lo absorbe incesantemente.

Yo sugeriría que Gombrowicz es más agnóstico que ateo. Por supuesto, no parece creer en un Dios trascendental y benevolente, pero está abierto a esta parte de la experiencia religiosa que Rudolf Otto llamó *mysterium tremendum*. El miedo y el temblor de Gombrowicz nos dan una idea de su sensibilidad religiosa maniquea.

Bibliografía

- Gombrowicz, Rita (2004). *Gombrowicz en Argentina*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie.
- Gombrowicz, Witold (1973). *Testamento*. Londres: Calder and Boyards.
- (1989). *Diario. Volumen II: 1957-1962*. Evanston: Northwestern University Press.
- (2004). *Cartas a la familia*. Cracovia: J. Margański.
- (2013). *Kronos*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie.

GOMBROWICZ EN EL ESCENARIO ARGENTINO: IRREVERENCIA, ESCÁNDALO Y OPCIÓN POR LA JUVENTUD Y POR LA POÉTICA DE LA INMADUREZ

Cristian Cardozo

Antecedentes

El llamado “período argentino” de Gombrowicz abarca el lapso 1939-1963, tiempo durante el cual el escritor polaco es ignorado y marginado de manera recurrente por gran parte de sus pares intelectuales y las instancias locales de consagración en nuestro país. De hecho, hay quienes leen en el célebre contrapunto de *Trans-Atlántico* (1953) una fuerte crítica a los cenáculos intelectuales porteños de ese período, fundamentalmente, aquellos asociados al grupo *Sur* nucleado en torno a la figura tutelar de Victoria Ocampo. En tal sentido, lo que se propone en el presente trabajo es examinar algunas de las estrategias discursivas realizadas por Gombrowicz en el marco del proceso de gestión de la propia competencia para redefinir su “identidad social” y ser reconocido e incorporado por sus pares a esa trama de relaciones específicas ligada a la práctica profesional de la literatura en nuestro país. Aquí, el escándalo, la provocación, la opción por la juventud y por la poética de la inmadurez, entre otras, constituyen algunas de las estrategias discursivas más significativas de este proceso.

Escándalo, provocación, opción por la juventud y por la poética de la inmadurez como estrategias discursivas de la escritura gombrowicziana

Tal como señaláramos en otras oportunidades (Cardozo, 2009 y 2012), la transposición realizada por Gombrowicz de su práctica escrituraria de ficción a una isotopía estética –presentada como toda una teoría vinculada con las vanguardias y las teorías filosóficas reconocidas en el período 1939-1963– constituye una de las estrategias discursivas más destacadas y significativas de su novelística. Más aún, la misma estrategia se complementa con la construcción del rol temático de escritor y con todos los enunciados textuales y metatextuales sobre la escritura y, en conjunto, no solo configuran un rol creíble como consecuencia del oficio con el que Gombrowicz se presenta a sí mismo a esta altura de su trayectoria, sino que especifican el sistema de relaciones en el que el agente social polaco quiere ser reconocido e incorporado, primero en Argentina y más

tarde en el circuito europeo.

Ahora bien, la presencia de la provocación, el escándalo, la opción por la juventud y por una poética “otra” como la de la forma e inmadurez resultan legibles en tanto estrategias, precisamente, a la luz de la filiación trazada entre novelística gombrowicziana y las vanguardias/teorías filosóficas reconocidas durante el llamado “período argentino”. ¿Qué señalar *grossó modo* a propósito de cada una de estas estrategias llevadas a cabo por el autor de *Ferdydurke* en el proceso de gestión de la propia competencia?

En principio, hay una constante como nota característica que se mantiene a lo largo del tiempo, incluso antes y después del “período argentino” (1939-1963): hablamos de la actitud provocativa que registran sus contemporáneos y que Gombrowicz usa como una forma de autoconstrucción que parece resultarle eficaz. Esta predisposición puede ser reconocida –tanto en el ámbito argentino como en el extranjero– 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 en sus intervenciones públicas. En este punto, en relación con el proceso de gestión en Argentina no debe perderse de vista que se trata de una orientación recurrente en las acciones de Gombrowicz manifiesta en su participación en reuniones y/o tertulias; las clases de literatura que dicta para un auditorio acotado;¹¹⁶ las disertaciones en las que discurre sobre lo literario;¹¹⁷ las críticas dirigidas hacia algunos agentes y agencias del campo intelectual argentino de ese período como la SADE o algunos miembros del grupo *Sur*. La polémica, el escándalo, la provocación –como formas de construir su *identidad social* como escritor– y su puesta en valor están conectadas con la “excentricidad” y con aquellas operaciones que a veces llevan a Gombrowicz a presentarse frente a sus pares como conde o aristócrata conectado con la nobleza de su país.¹¹⁸ Sobre la actitud provocativa leemos:

¹¹⁶ Como las impartidas al círculo íntimo de la hija del poeta Arturo Capdevila, en las cuales desprecia y demuele sistemáticamente autores europeos, como Huxley o Duhamel, en sintonía con el gusto de su auditorio.

¹¹⁷ Pensemos en aquella que pronuncia en la casa de Berni, o bien la polémica conferencia “Contra los poetas”. Al respecto de este clima de polémica/provocación en este tipo de intervenciones, remitimos a los testimonios formulados por Rodríguez Tomeu y Juan Carlos Paz (R. Gombrowicz, 2008: 119 y Grinberg, 2004: 101-102, respectivamente).

¹¹⁸ Esta estrategia es recuperada de manera explícita en *Trans-Atlántico* (1953), en especial, al comienzo de la historia y de forma indirecta en el resto de su novelística al pronunciarse sobre hábitos, costumbres, creencias y prejuicios tanto de la nobleza polaca como de los habitantes de las zonas rurales de su país. Asimismo, a propósito de las estrategias de autoconstrucción del “Conde sin Condado” (Di Paola, 2000: 374) véase, entre otros, los testimonios de Pla, Berni y Piñera recogidos en R. Gombrowicz (2008).

A veces íbamos a casa de Ernesto Sabato, o a casa de Cecilia Debenedetti o a casa de María Rosa Olivier, una mujer rica que escribía y recibía a los artistas. Una tarde, en medio de una discusión, Gombrowicz y Piñera se lanzaron una serie de provocaciones mutuas un tanto fuertes referidas al arte y a la literatura. Se estimulaban con paradojas, juegos de palabras (...) En esa época la gente era muy conservadora y se escandalizaba con facilidad. Nos burlábamos de todo el mundo, especialmente de los que ponían el arte en un pedestal. (Rodríguez Tomeu, en R. Gombrowicz, 2008: 90-91)

Le había propuesto dar clases a un grupo de personas (señala Silvina Ocampo) (...) Nunca conseguimos ponernos de acuerdo sobre el asunto. Me proponía cosas raras y se enojaba porque no aceptaba sus ideas. No nos entendió y no lo entendimos (en referencia al grupo *Sur*) (...) Era muy orgulloso; es lo que explica su comportamiento. Era más antisocial, salvaje (...) que agresivo. (Ocampo, en R. Gombrowicz, 2008: 70)

Al margen de las valoraciones presentes en los testimonios citados –que por momentos se deslizan hacia el plano de la psicología y del comportamiento de Gombrowicz¹¹⁹ lo cierto es que estos pasajes dan cuenta del escándalo, la provocación y la polémica como notas que definen uno de los aspectos de la gestión del agente.

En este sentido, al observar la trayectoria de Gombrowicz encontramos un ejemplo acabado de esta actitud provocativa que registran sus contemporáneos y que, como apuntamos, parece resultarle eficaz. Hacemos referencia a lo que el propio Gombrowicz designa como el “Operativo bochinche” –realizado antes de la aparición de *Ferdydurke* en el medio local– y a las acciones que le siguen en el marco del proceso de gestión de la propia competencia para ser reconocido e incorporado en esta trama de relaciones específica. Concluida la traducción colectiva de la novela, restaba encontrar un editor para un libro que, en palabras de Piñera, no era “fácil” sumado al hecho de que su autor era prácticamente desconocido tanto en Argentina como en Londres o París, “Extremo este de gran importancia para un editor” (Piñera, en R. Gombrowicz, 2008: 86) habida cuenta de la dependencia cultural de nuestro país. Una vez resuelto el problema de quién iba a editar la novela del escritor polaco,¹²⁰ comienza el “Operativo bochinche” que básicamente consiste en la intensa publicidad que el propio Gombrowicz hace de su libro. Al respecto, en carta a Piñera, se lee:

La próxima aparición de *Ferdydurke* desperta cada vez mayor interés y no me acuerdo de que ningún libro fuese tan discutido antes de nacer. Si

¹¹⁹ Dimensiones que exceden los alcances del marco teórico desde el cual reflexionamos y, por lo mismo, de nuestro trabajo.

¹²⁰ Entre fines de 1946 y principios de 1947 se llevan adelante las negociaciones con editorial Argos para la publicación de *Ferdydurke*, la cual finalmente se produce en abril de este último año en la colección “Obras de ficción” (86).

Ferdydurke no desmiente lo que se dice de él, será un verdadero acontecimiento literario de primera magnitud. (W. Gombrowicz, en R. Gombrowicz, 2008: 98)¹²¹

De igual modo, en relación con esta estrategia desplegada por el agente, tanto antes como después de su aparición, anota Piñera:

Así, pues, *Ferdydurke* acababa de nacer en su versión al español (...) En los días que siguieron a la salida de la novela, Gombrowicz no se dio descanso en lo que se refiere a la promoción. A este objeto fuimos él y yo a Radio El Mundo, donde tuvo lugar una entrevista sobre su *Ferdydurke*. Gombrowicz estaba obsesivo, literalmente desesperado, por la “salida” de *Ferdydurke*. (Piñera, en R. Gombrowicz, 2008: 88)

Entre las acciones desplegadas por el agente para promocionar su novela se pueden identificar tres prácticas concretas: en primer lugar, un texto publicitario redactado por el mismo Gombrowicz que “debía ir firmado por un miembro del Comité de Traducción y ser enviado a la prensa a la salida de *Ferdydurke*” (107). Se destaca, en segundo lugar, una carta dirigida a la SADE, escrita en 1947 y anterior a la publicación de *Ferdydurke*. En ella, Gombrowicz solicita el apoyo de dicha institución para seguir desarrollando su práctica de la escritura. Por último, cabe señalar una carta de Gombrowicz cuyo destinatario es Eduardo Mallea, quien en 1944 había garantizado el acceso al discurso de Gombrowicz en el suplemento literario de *La Nación* en donde el escritor polaco publicó tres colaboraciones. El contenido de la esquela dirigida al autor de *Historia de una pasión argentina* (1937) pone de manifiesto el reconocimiento de su gravitación en el campo local por parte de Gombrowicz. Al mismo tiempo, la carta en sí constituye una acción concreta del agente que funciona en distintos niveles: por un lado, está orientada a conseguir el respaldo de Mallea al proyecto de traducción de *Ferdydurke*. Por el otro, tiene como propósito lograr acceder al discurso a través de editoriales de primera línea en el campo.

Cabe detenerse ahora en los tres argumentos esgrimidos en el texto publicitario redactado por el propio Gombrowicz que debía ser enviado a la prensa tras la aparición de *Ferdydurke*: 1) la referencia a la crítica polaca –encarnada en la figura de Casimiro Czachowski, en tanto voz autorizada de su campo literario de origen– que consagra la novela y ubica a su autor como representante de la vanguardia junto con escritores de la

¹²¹ Para una lectura detallada sobre las estrategias desplegadas por Gombrowicz para promocionar su *Ferdydurke*, véase la correspondencia anotada por Virgilio Piñera en R. Gombrowicz (2008: 93-98). Asimismo, no debe perderse de vista aquí que por medio de reseñas críticas en diarios y revistas –en algunos casos, de interlocutores afines a Gombrowicz– se instala el debate sobre *Ferdydurke* en ciertas zonas del campo literario argentino de ese momento.

talla de Bruno Schulz y Stanisław Witkiewicz. 2) La filiación de la novela, dada su alta calidad espiritual y artística, en una tradición selectiva que incluye nada menos que los nombres de Kafka, Joyce y Proust. 3) Ligado a su inscripción en las vanguardias y, por lo mismo, al carácter experimental que lo atraviesa, su valor como libro “de combate” o “de choque”.

Tras la aparición de *Ferdydurke* en el medio local y frente a la percepción del agente acerca de la ineficacia/fracaso –al menos en lo inmediato– en la gestión de sus recursos ante la mayoría de sus pares, encontramos dos nuevas acciones enmarcadas en esta actitud combativa y contestataria de Gombrowicz: la conferencia titulada “Contra los poetas”,¹²² seguida de la aparición, en septiembre de 1947, de *Aurora*, la revista de choque –en sintonía con los gestos de irreverencia propios de todo movimiento de vanguardia– redactada íntegramente por el escritor polaco. Tanto una como otra acción están orientadas a provocar el mundo literario local que, al decir de Rodríguez Tomeu, “había ignorado *Ferdydurke*” (Rodríguez Tomeu, en R. Gombrowicz, 2008: 91).¹²³ Al margen de lo anecdótico del caso, lo cierto es que –en el artículo de fondo de su revista– Gombrowicz cuestiona tácitamente el cosmopolitismo impulsado por los colaboradores de *Sur* y su sistema de traducciones, ya que se ocupa de criticar “la Literatura Perfecta, (y) la actitud servil de numerosos intelectuales argentinos con respecto a París” (92). Estas acciones del agente no tienen repercusiones en el campo de ese momento ni logran instalar un debate con aquellos interlocutores con los cuales polemiza acerca de los modos valiosos de hacer literatura.¹²⁴ Por lo tanto, no le resulta eficaz y necesita cambiar. Además, este vacío o indiferencia se traduce en que no haya habido un segundo número de *Aurora* y, más tarde, se complementa con el silencio de la crítica tras la publicación en nuestro país de *El casamiento* (1948) a través del sello editorial EAM, de su mecenas y amiga, Cecilia Benedit.

En síntesis, de acuerdo con nuestra lectura, tanto las percepciones de Gombrowicz sobre lo posible o accesible para su competencia en esa trama de relaciones específica como su trayectoria ponen de manifiesto una marcada predisposición a actuar de manera contestataria. Frente a las posibilidades que se le presentan, esta orientación le resulta

¹²² No debe perderse de vista que la conferencia pone de manifiesto el lugar periférico que Gombrowicz todavía ocupa en el medio literario local después de ocho años de trayectoria en él. Esta condición marginal lo mueve a reconocer su falta de legitimidad como escritor frente a sus pares argentinos y su relación, aún de exterioridad, con la lengua castellana (120).

¹²³ Según lo referido por el escritor cubano, la idea de Gombrowicz era fundar una revista junto a él y a Piñera. No obstante, este último termina publicando *Victrola*, su propia revista. Para una lectura completa de los entretelones de estas acciones y las disputas entre Gombrowicz y Piñera, véase el testimonio completo de Rodríguez Tomeu (89-92).

¹²⁴ La revista de Gombrowicz contó con una tirada de cien ejemplares que se distribuyeron de forma gratuita entre sus conocidos y amigos y, según refiere Rodríguez Tomeu, “también entre los miembros del grupo Ocampo” (91) en donde el escritor cubano tenía amistades.

eficaz y le genera reconocimiento en el campo literario argentino, al menos, frente a algunos de sus pares escritores. No obstante, hay otras acciones del agente que dan cuenta de la incorporación de ciertas reglas que rigen el escenario local aunque luego van a ser dejadas de lado: por ejemplo, la importancia asignada al entrar en relación con determinados interlocutores con peso en el campo –como Mallea– ya que pueden garantizar el acceso al discurso, a colaboraciones, a editoriales, o bien la relevancia de contar con el respaldo de quienes integran algunas instituciones con gravitación en dicho sistema como la SADE. De ahí las gestiones del escritor polaco en tal sentido mencionadas al abordar el “Operativo bochinche” previo a la publicación de *Ferdydurke*.¹²⁵ Junto a estas disposiciones generales, los aprendizajes realizados a partir de éxitos pero, sobre todo, de los fracasos permiten reconocer en la trayectoria de Gombrowicz un rechazo a las reglas de juego que acabamos de señalar y, en consecuencia, una reorientación en sus acciones hacia otro objetivo y una nueva trama de relaciones ubicada en París.

En filiación con la actitud polémica que Gombrowicz usa como una estrategia y forma de autoconstrucción puede advertirse cómo precisamente la provocación y el rechazo de lo establecido son principios reconocibles en la elaboración de sus obras en consonancia con un “modo de hacer” que valoran las vanguardias. Esto último se conecta no solo con la singularidad de su novelística, sino también con una predisposición que tiene que ver con la puesta en valor de una poética y de una escritura experimental que se opone a las dominantes narrativas del mismo período. En efecto, aun cuando la novelística escrita en nuestro país no se inscribe de manera directa en el proceso de gestión orientado al reconocimiento posterior de Gombrowicz en Argentina, tanto la práctica escrituraria gombrowicziana como su ponderación –en especial en el momento previo y posterior a la aparición de *Ferdydurke* en castellano en 1947– constituyen un principio de diferenciación frente a las dominantes narrativas que atraviesan el campo literario argentino no solo hacia fines de los cuarenta sino a lo largo del período 1939-1963. Además, esta escritura experimental y su puesta en valor también pueden ser entendidas como respuestas al medio intelectual de ese momento tanto en nuestro país como en el extranjero puesto que ponen en evidencia el rechazo hacia otras formas u

¹²⁵ En otras palabras, si pensamos en la actitud provocativa y contestataria de Gombrowicz, esta constituye una manera de gestionar que es anterior y posterior al “período argentino” que estamos examinando. Sin embargo, en el escenario de nuestro país, la trayectoria de Gombrowicz también pone de manifiesto disposiciones a actuar conforme a las reglas de juego que regulan el campo literario argentino aunque aquellas no le resultan eficaces o “rentables”. Pensemos de nuevo en lo referido a Mallea y al apoyo que este escritor solía brindar a los recién iniciados en la literatura; en la importancia asignada a relacionarse con los escritores de *Sur*; en la inquietud de Gombrowicz frente a las críticas formuladas por Sabato y Raimundo Lida a la traducción de *Ferdydurke*, etcétera.

opciones de hacer literatura y el cuestionamiento de las poéticas que las sustentan. Como es de esperar, tal desconocimiento hacia otras opciones o modos de hacer ficción durante el “período argentino” y la ponderación de la propia literatura se hacen visibles, especialmente, a través de la publicación de *Ferdydurke* (1947) en el escenario local. La misma predisposición de Gombrowicz se manifiesta, primero, por medio de la reescritura al castellano y la aparición de la pieza *El casamiento* (1948), y, más tarde, a través de la novelística escrita en Argentina conforme a la poética de la forma y de la inmadurez.¹²⁶

Como se sabe, después del “Operativo bochinche” y del fracaso editorial de *Ferdydurke* en 1947 se puede advertir una nueva orientación de las acciones de Gombrowicz al gestionar su competencia en el escenario argentino. De ahora en más, el agente conjuga elementos o aprendizajes ya incorporados que se mantienen, algunos que se potencian y otros inéditos, conforme a lo que viene realizando hasta el momento. Frente al fracaso a la hora de entrar en relación con los consagrados del medio local, uno de los aspectos que se mantiene a lo largo de toda la trayectoria de Gombrowicz en Argentina es la preferencia por establecer su sistema de relaciones con agentes intelectuales jóvenes, con aquellos que –al igual que él– se encuentran al comienzo de sus carreras como escritores profesionales y, por lo mismo, en posiciones periféricas en el campo literario.¹²⁷ De ahí sus vínculos iniciales con aquellos que participan en la empresa de traducción de *Ferdydurke*; de ahí también sus vínculos posteriores, hacia el final de su trayectoria, con el grupo de Tandil.

La preferencia por la juventud –al establecer alianzas con sus pares– deviene en otro principio de diferenciación del agente al construir su *identidad social* en el campo y funciona como correlato no solo de la polémica, del escándalo y la provocación –ya sea

¹²⁶ Al examinar esta última orientación se hacen visibles algunos aspectos que resultan significativos para explicar, al menos parcialmente, la gestión de la propia competencia realizada por Gombrowicz en el circuito extranjero con sede en París: como apuntáramos, en *Ferdydurke* puede reconocerse una serie de operaciones que tienden a lo general/lo universal y, por lo mismo, favorecen su legibilidad en condiciones distintas. En este sentido, al abordar el resto de los textos que conforman su novelística encontramos una constante en la escritura gombrowiciana en la medida en que se advierte una tendencia por conservar, expandir, matizar, aquellas operaciones que tienden a lo general y que favorecen la legibilidad de los enunciados producidos. De ahí la búsqueda y la presencia de rasgos universales –como el policial en *Cosmos* y el barroco en *Trans-Atlántico*– que vuelven legible una obra excéntrica y experimental. De manera complementaria a la puesta en valor de su literatura, la trayectoria de Gombrowicz da cuenta de una predisposición a explicar las novelas escritas frente a las interpretaciones erróneas por medio de enunciados textuales y metatextuales que tienden a estabilizar la lectura. Pensemos en los prólogos que preceden al resto de los textos que conforman su novelística.

¹²⁷ Lo cual, como se vio, no obtura la posibilidad de que Gombrowicz haya tenido acceso a interlocutores de mayor gravedad o visibilidad en el campo literario argentino como Ernesto Sabato y Carlos Mastronardi –ligados a *Sur*–; Arturo Capdevila y Manuel Gálvez –en la etapa de los inicios del escritor polaco en nuestro país–, o bien el acceso –por medio de terceros– a autores de la talla de Eduardo Mallea.

al escribir, ya sea en sus intervenciones públicas– sino también de la poética de la forma y de la inmadurez que sostiene su práctica de la literatura. En cuanto a las discrepancias con el medio local, algunas de las acciones de Gombrowicz de este momento permiten reconocer una intensificación de ese rechazo que se hace manifiesto a partir de una toma de distancia frente al ambiente literario argentino y de las críticas que formula hacia algunas instituciones como la SADE.¹²⁸ Al mismo tiempo, mientras que algunas acciones de Gombrowicz dan cuenta de estos desencuentros con agentes y agencias con gravitación en el campo literario local en el que quiere ser reconocido e incorporado, pueden reconocerse otras que, como señalamos, están dirigidas hacia un escenario diferente con epicentro en París, en el que también comienza a gestionar su *identidad social*: hablamos del mundo literario europeo.

Como correlato de esta operación de “construirse” en otro sistema diferente al del campo literario argentino, se advierte una intensificación de la práctica escrituraria de Gombrowicz. Este incremento o puesta en valor de una forma de escribir ficción heterodoxa y vanguardista se explica, en parte, a la luz de su participación en ese sistema de relaciones en el extranjero que acabamos de mencionar. Sin embargo, en tanto práctica específica, aun cuando no se inscribe de manera directa en el proceso de gestión orientado al reconocimiento posterior de Gombrowicz en nuestro país, no puede ser separada de sus condiciones de producción en el medio literario local.

En tal sentido, la novelística gombrowiciana es el resultado de una práctica de la literatura producida en los bordes de nuestro campo intelectual pero que, de manera significativa, construye un destinatario ubicado en el extranjero como consecuencia de que hay una clara opción por desarrollar temas universales¹²⁹ que, como señaláramos, poco tienen que ver con los tópicos y las dominantes narrativas producidas en Argentina durante el mismo período. Estamos frente a una novelística escrita entre 1950 y 1963, dirigida a un lector ubicado en otro sistema, es decir, a los agentes y agencias del campo literario europeo, con epicentro en París. Y aquí curiosamente, pese a su posición crítica

¹²⁸ A propósito de las críticas de Gombrowicz a la SADE, en testimonios formulados por algunos miembros del grupo de Tandil hacia 1963, se puede leer: “... muchos sabrán que escribió de la SADE (...) ‘Si allí, Dios no lo quiera, estallara un incendio, todos morirían carbonizados pues nadie se atrevería a gritar: ¡bomberos! Que es palabra cursi y ya ha sido dicha’...” (Di Paola, en Grinberg, 2004: 60). Asimismo, en referencia a las relaciones tensas y distantes con esta agencia del campo literario argentino, leemos: “Europa toda aclama a Gombrowicz, como uno de los mejores escritores del siglo XX. Este genio inmaduro vivió entre nosotros largos años. La SADE jamás le abrió sus puertas. Sobre él cayó una cruel cortina de silencio” (Riva, en Grinberg, 2004: 60).

¹²⁹ Como la problemática de la forma ligada a la dicotomía naturaleza/cultura; la oposición entre nacionalismo/universalidad en las referencias a la literatura; el conflicto entre individuo/Nación a la que se pertenece y la relación tensiva entre madurez/inmadurez en la existencia humana, por mencionar algunos ejemplos.

y a sus ataques a los escritores del medio local –sobre todo, a la constelación de colaboradores vinculados con el grupo *Sur*– por su dependencia cultural con respecto a Londres y París, Gombrowicz termina por gestionar su competencia y definir su *identidad social*, precisamente, en ese sistema cuya legalidad antes había cuestionado.¹³⁰ De esta forma, sus acciones dan cuenta del reconocimiento otorgado, tácitamente, no solo a los agentes y agencias posicionados en el mundillo literario europeo sino también al peso de los juicios de valor que estos pueden formular. Esto, en la medida en que dichas evaluaciones, en el caso de ser positivas, devienen en un principio de diferenciación que puede incidir –y de hecho incide– en la *identidad social* de Gombrowicz como escritor tanto en el extranjero como más tarde en el medio local. En este sentido, aun cuando esta operación coincide prácticamente con el final de su trayectoria en nuestro país, solo una vez que la sanción de la crítica europea se materializa en favor de su obra –entre fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta–, Gombrowicz está en condiciones de volver a gestionar y a redefinir su *identidad social* en el escenario argentino. Dicho reconocimiento deviene en una propiedad eficiente que ahora sí puede ostentar frente a sus pares escritores y a las instituciones que conforman este sistema de relaciones y tienen la capacidad de consagrarlo.

Si se atiende al tramo final del “período argentino” del escritor polaco, sobre todo, una vez que empiezan a correr los años sesenta, se destaca una vez más como estrategia discursiva la opción tanto por continuar escribiendo conforme a la poética de la forma/de la inmadurez y su concepción de la literatura como por privilegiar sus relaciones con aquellos escritores que se encuentran en los inicios de sus trayectorias en el campo literario local.¹³¹ En estas zonas marginales del campo intelectual es precisamente donde se materializa el principio del reconocimiento de Gombrowicz –y por extensión, de su poética– en nuestro país, poco antes de su viaje a Europa. Entre enero de 1961 y marzo de 1963, se publican algunos artículos en *Clarín* y *La Razón* junto a una entrevista en el diario *La Prensa* que dan cuenta no solo de la puesta en valor de la literatura gombrowicziana –al menos para ciertas zonas o cofradías intelectuales– sino que también deben ser entendidos como otros modos del agente polaco de gestionar la

¹³⁰ De ahí la relevancia que cobra, por ejemplo, desarrollar temas universales, habida cuenta de que, al no estar condicionados por los sistemas culturales nacionales, favorecen la legibilidad y, por lo mismo, la recepción de una literatura incómoda y experimental.

¹³¹ Esta opción por volver a fórmulas exitosas tiene que ver con su consolidación progresiva en el circuito extranjero. Recordemos cómo en *La seducción* (1960) Gombrowicz regresa momentáneamente a formas de escritura más convencionales ligadas a la estética realista/costumbrista. No obstante, el éxito de la versión en francés de *Ferdydurke* –publicada en 1958 casi dos años después de la escritura (entre 1956-1958) de *La seducción*– explicaría la puesta en valor de su poética a través del carácter experimental de *Cosmos* (1964).

propia competencia en el escenario argentino antes de abandonarlo.

Finalmente, la última acción de Gombrowicz con base en los aprendizajes realizados en su derrotero por el campo literario local, marca el cierre de lo que hemos designado el “período argentino”: hablamos de la Beca de la Fundación Ford que el escritor polaco acepta para ir un año a Berlín en donde se suma al Parnaso de los escritores europeos más destacados de ese momento, entre los que se encuentran Michel Butor, Peter Weiss y Günter Grass. El viaje se inicia el 8 de abril de 1963 y sella su salida para siempre de Argentina.

Consideraciones finales

Al atender, a modo de cierre, tanto a la posición marginal que Gombrowicz ocupa en el campo literario local durante todo el “período argentino” como a la eficacia acotada/relativa derivada del proceso de gestión de la propia competencia, encontramos una serie de opciones y de estrategias discursivas que guardan relación con estas condiciones de producción y, por lo mismo, encuentran un principio de explicación parcial en ellas.

Hablamos nuevamente de la autoconstrucción como escritor heterodoxo y polemista que se apoya en la propia experiencia, formado en la vanguardia europea más exquisita y en los grandes clásicos tanto de la literatura occidental como de la filosofía moderna. Autoconstrucción por medio de la cual Gombrowicz busca definir y reafirmar su *identidad social* en la práctica de la literatura. En tal sentido, la autoconstrucción presente en las novelas como escritor heterodoxo y polemista no es un dato menor, ya que Gombrowicz despliega toda una serie de mecanismos y procedimientos orientados a fundar su autoridad en aquellos temas sobre los que discute y polemiza con los demás, principalmente con las llamadas “tías culturales”. Estas representan la voz o la posición asumida no solo por otros agentes intelectuales con gravitación en el sistema de relaciones en el cual Gombrowicz se inscribe y quiere ser reconocido en cada caso,¹³² sino también por aquellos agentes que encarnan la crítica literaria y las instituciones con capacidad de consagrar escritores. De ahí, en el marco de esta lucha “por el poder de la palabra”, la importancia acordada a la ostentación de la propia competencia, particularmente en el orden del saber sobre aquello de lo que habla pero también en el

¹³² Se trata de escritores, editores, traductores, etcétera, que pueden estar ubicados en el sistema de la literatura argentina, en el circuito de los intelectuales emigrados polacos con sede en París, o bien en la trama de relaciones propia de la literatura polaca de entreguerras y posterior a esta contienda bélica.

orden de un “saber hacer” específico sobre el cual polemiza: la práctica literaria propiamente dicha plasmada a través de la escritura. Por este motivo, en el discurso gombrowicziano adquiere relevancia la inscripción de su novelística en una tradición selectiva que incluye grandes nombres de la literatura universal como Rabelais, Dickens, Cervantes, Dante, Goethe, entre otros.¹³³ Al mismo tiempo, se subraya el peso o valor de una escritura que por sus características da cuenta de un “saber hacer” y/o de una idoneidad asociada a Gombrowicz y a su *identidad social* como escritor profesional.

Como estrategia, este autoconstruirse en los términos de escritor díscolo, polemista y provocador –ya sea en su novelística, ya sea a partir de otras acciones o prácticas concretas llevadas adelante por el agente en el escenario argentino y en el extranjero– responde al gesto típico valorado por la vanguardia cuando, desde los márgenes, irrumpió en el campo intelectual del cual forma parte tanto para negar su legalidad y las formas consagradas de hacer literatura que imperan en él como para lograr que se imponga una norma propia y distinta, considerada como la más valiosa a la hora de escribir. Nuevamente entonces, el escándalo, la provocación, el rechazo, la negación y una poética otra.

Como es de esperar, la novelística escrita por Gombrowicz responde precisamente a esa norma diferenciada que viene a negar otros modos de escribir como los que imperan en Europa o en el escenario argentino que va de principios de los años cuarenta a mediados de los sesenta, desde el apogeo y auge del grupo *Sur* hasta su ocaso con la irrupción/consolidación de los actores de la nueva izquierda intelectual o franja “contestataria” en nuestro país.¹³⁴ En efecto, la obra producida por Gombrowicz es una escritura diferente, ligada a la experimentación, que responde a lo que hemos dado en llamar la poética “de la forma y de la inmadurez” ya presente en *Ferdydurke* de 1937 y puesta en valor en el resto de las novelas escritas en nuestro país durante el llamado “período argentino”.

Bibliografía

¹³³ A estos nombres se suman, a su vez, los de otra tradición selectiva en clave filosófica: fundamentalmente, los de Schopenhauer, Nietzsche y Sartre.

¹³⁴ Piénsese de nuevo en el rechazo de Gombrowicz por el panteón de escritores europeos consagrados en Londres y París. De igual modo, si se atiende al escenario argentino, las novelas se diferencian de las formas o modos dominantes de hacer literatura de este período, tanto de los modelos asociados al cosmopolitismo y las poéticas promovidas por el grupo *Sur* como de la literatura –inscripta en distintas variantes del realismo– producida por autores como Manauta, Wernicke, Varela y Kordon.

- Cardozo, Cristian (2009). "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, 4/09*, Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALEDar).
- (2012). "Witoldo y sus otros yo. Consideraciones acerca del sujeto textual y social en la novelística de Witold Gombrowicz" (tesis de maestría inédita). Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Di Paola, Jorge (2000). "Apéndice: Witoldo el escritor tábano", en *Historia Crítica de la Literatura Argentina, la narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé. Vol. 11. Págs. 373-375.
- Gombrowicz, Rita (2008). *Gombrowicz en Argentina. 1939-1963*. Buenos Aires: El Cuenca de Plata.
- Gombrowicz, Witold (1982). *La seducción*. Barcelona: Seix Barral. Traducción del polaco de Gabriel Ferrater.
- (1985). *Ferdydurke*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2001). *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2004a). *Cosmos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2004b). *Trans-Atlántico*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2005). *Diario (1953-1969)*. Barcelona: Seix Barral.
- Grinberg, Miguel (2004). *Evocando a Gombrowicz*. Buenos Aires: Galerna.

GOMBROWICZ EN UN POLIGONAL LATINOAMERICANO

José Luis Martínez Amaro

Propongo leer la obra de Gombrowicz dentro de una red de literatura latinoamericana. Tomemos por ejemplo *Cosmos* y pongámoslo a trabajar junto con textos de Borges o de Lezama, dejemos que resuenen como mar de fondo los de Sarmiento, los de Estrada. Lo que me permite colocarlo es la notación de Macedonio. Gombrowicz ve Macedonio (el pase es de Piglia) y como tantos otros, lo legibiliza. Es a partir del efecto contrario de este movimiento, del rebote, que actúa aquí con una serie de dibujos conceptuales, sobreimpresiones y marcas que dejan los rastros de lectura. Podríamos postular que discursivizar la *literatura y la crítica*, sacarlas del ámbito de la elocución y centrarlas en la invención, tiene entre otras consecuencias un efecto *sofístico*.

A partir de la lectura de *El Aleph*, *Cosmos*, *La expresión americana* y *El pabellón del vacío* me interesa detenerme en cómo esta sofística de la literatura la retoriza y la desmarca de las poéticas románticas. Hay una retorización de lo literario en Gombrowicz que lo conecta a Macedonio y a Borges, una caída en el discurso, en la declamación que tiene como efecto la diferencia, ya que en Gombrowicz el yo es un teatro del yo, en Macedonio por las variaciones y repeticiones de la figura del lector y en Borges la sintaxis genera una memoria de diferencias. Podríamos decir que en estas poéticas hay una tendencia a ontologizar, ya que el uso de las series de un solo término pone en cortocircuito la percepción de la metáfora, ahora tenemos la metáfora de un solo término, ocupada por el muchacho del palo, pasando por el palito, la piola, el gorrión, términos que actúan como dobles de sí mismos, produciendo un vacío donde antes había representación.

La expresión americana

Había una vez una cultura latinoamericana que organizada tendría una *expresión*. El orden de los factores no alteraría el producto, ya que siempre estaríamos dando vueltas alrededor de América. Veamos las cosas desde afuera, ya que desde dentro nos quedaríamos repitiendo el recorrido propuesto por el texto, de las partes a un todo. Extendiendo un poco los postulados de Hayden White, pensemos sobre esta tríada de ensayos: *La expresión americana*, *Facundo*, *Radiografía de la pampa*. Facundo es épico, Radiografía es trágico, La expresión es alegórica. Cada uno cuenta su historia de acuerdo

a su decoro. Tenemos entonces que una tópica América, llena o vacía, desierta o abigarrada (o barroca), genera todo tipo de afectos, de acuerdo con las premisas que autores y lectores pueden colocar en un tiempo que siempre es empírico, histórico. Aquí trato de no ser moderno ni posmoderno para poder leer simétricamente al vacío *sarmientino*, el lleno de Lezama, y en ese desplazamiento observar el corrimiento de lo que llega a ser país, cuyo mapa moderno, estético, es, obviamente, su expresión (típica, tópica). Observamos que en el desplazamiento temporal, la tópica cambia de forma. La extensión del continente americano es un problema épico para Sarmiento. Consciente de que no sirve de nada escribir en el desierto, escribe su famosa negación que se dio vuelta y se tornó macabra, el efecto de la proyección de un vacío “exterior” que debe ser llenado, en una lucha por el logos. La pampa está para Sarmiento, así como el sertão es *o mar sem vaga nem praia*, para Euclides da Cunha (ambos autores perciben el espacio americano como una verticalidad intransponible). Es que la idea de naturaleza como separada de la esfera cultural fue uno de los momentos del proyecto positivo decimonónico que le permitía pensar un vacío positivamente. Tal vez haya que esperar los textos de Martínez Estrada donde despoblación y desierto son correlativos, ya que hay un *superávit de planeta*. El veredicto es que hay menos cultura que territorio, por lo que *los intersticios vacíos son ignorancia y miseria, zoología y botánica*. El mal de estas naciones es *la vastedad de la tierra, la superficie inculta es astro*.

Tal vez lo que interesa de este conjunto de ensayos no es la *verdad* inactual de un americanismo, dada la exclusiva posibilidad que anuncian los indicadores de mercado, movimiento que está antes y después de cualquier *hecho cultural*. Interesa la contradicción con la cronología que postula un “barroco” americano, dentro de lo que podría ser una “historia del arte latinoamericano”, construyendo una argumentación que encuentra anclaje en el proceso de *autocomprendión* del arte teorizado por Hegel. Y, al mismo tiempo, cierta marginalidad en la que Hegel coloca América en su historia de la filosofía. Lezama postula una América elevada, cercana a lo sublime; Hegel, una América infantil, mediocre, humilde. Polarización que pasa entre otros por la obra de Gombrowicz. Este también siente los terrores pascalianos en la pampa.

Exploraremos las posibilidades del personaje conceptual llamado de señor barroco. En una primera instancia, veamos la facticidad de la ecuación *Sr. barroco = un arte americano = lleno*. Lleno, leído como el par simétrico del vacío, supone el efecto contrario que teme Sarmiento para nuestra América. Un vacío no soberano, donde no es posible mandar a nadie, no se puede hacer país, no se puede hacer patria en el vacío. En esta perspectiva, tanto la pampa como la selva, el llano y el *sertão* son lugares límites y no se ofrecen fácilmente a ser encerrados en mapas. Del perpetuo atraso de una masa

blanda que hay que colonizar, a una América llena de una cultura y un control propios, encontramos cosas comunes en las soluciones que proponen tanto Lezama como Gombrowicz, el par simétrico se mantiene afirmando los contrarios.

Intento delimitar la ambigüedad moderna y no moderna que atraviesan proyectos divergentes. Por un lado vemos cómo el romanticismo recicla las dicotomías heredadas (lleno-vacío, materia-espacio, ser-no ser), de las cuales la disolución del canon moderno sería un momento de ese movimiento. Contemporáneas y divergentes, simétricas, a estas dualidades podemos agregarle las de Gombrowicz. En los años en los que Lezama hace sus apuntes para dictar las conferencias de *La expresión americana*, en la Habana, desde Buenos Aires Gombrowicz publica en el (diario) *Kultura* su antropología americana. Sabemos que Lezama ha publicado textos de Gombrowicz en *Orígenes*.

Queda claro, luego de pasar por la obra *americana* de Gombrowicz, que América es una “masa blanda” sin cocinar aún. En sus términos, predomina la América inmadura que padece una suerte de insuficiencia cultural (lo que lo pondría rápidamente a la par de Hegel) en la alta cultura, ya que sería una cultura de imitación. La vuelta de tuerca gombrowicziana hace pasar la fuerza de la cultura americana por sus sectores incultos (los bajos muchachos de Retiro, mirados desde los sublimes paisajes de la sierra edípica y la pampa maestra).

Borgowicz

También podemos explorar la perspectiva exterior de Gombrowicz para leer *El Aleph*, donde aparece un Borges inepto por su propia inteligencia, cuya breve lucidez estaría en señalar que desde los márgenes del canon literario occidental solo la bufonería o desfachatez es posible. Tanto la perpleja sintaxis del narrador de *El Aleph* como la serie que junta el pájaro al palito refieren un mundo donde la literatura muestra cómo debe borrarse. Recordemos que para Gombrowicz, Borges podría haber nacido en Montparnasse.

Es evidente que Gombrowicz no se refiere a su literatura, sino a una proyección de sus categorías estéticas. Ve a Borges como un formalista, lejos de la vida baja (porque no lo ha leído). El tiempo los pone en caminos invertidos, simétricos (como a ese Picasso y ese Cezanne que Lezama hace salir de un mismo árbol, en direcciones opuestas), uno del arrabal al centro, el otro del centro al arrabal. Ambos padecen efectos diferentes de la vida baja, mal de las orillas. Y es que el *Cosmos* de Gombrowicz atraviesa con las series una sintaxis que postula una suerte de imposibilidad de escribir un mundo:

cosmos=caos, según la fórmula de Deleuze.

La palabra se vuelve consigna, oscuro precursor, diferencia de la diferencia que hace resonar las series, relacionándolas, denunciando que pasa por señalar esa imposibilidad de narración de lo aleatorio, convertida en narración. Ir de un extremo a otro de un concepto no es superarlo. Ocurre que aquí no se trata de ver quién escruta un sentido más “profundo”. Es el imperio de lo que Saer llama de una eficacia disonante, y es en estos extremos donde el proyecto moderno se tensiona, y surge un mundo fuera de órbita. Una sintaxis que, leída con los ojos de *El Aleph*, cobra otro sentido. La más parcial de las series (la de un solo término) toma fuerza de “sujeto” y “libera” un “sentido”.

Así, el pájaro ahorcado, el hilo y el palito aparecen como átomos descentrados de un falso Demócrito, capaz de dirigir una isotopía anárquica. Tanto *Cosmos* como *El Aleph* operan las series literales, de un contexto sobredeterminado de referencias para dar un grado cero de *efectos literarios*. Si nos acercamos a estos textos con algo próximo a los quevedos de Berkeley, donde ser es ser notado, en un mundo que no tiene precedente (toda una teoría jíbara), la figura funciona, es dispositivo que hace pasar las series. La serie impide que haya progresión causal. No hay, no puede haber fin, ya que las cosas solo pasan, transversalmente. Todo diverge (difiere) y todo coexiste. La palabra repitiéndose en el sentido a sí misma. Lo paratáctico opera efectos de sintaxis, donde el sí y el no son operadores (como el uno y el cero y el mundo pasa literalmente lo que hay en las palabras). El significante (*Aleph*, *tokonoma*, *cosmos*) aparece ya como un tercero, que sostiene una relación con un segundo, de rebotes, sin jerarquía (es que la figura se ha vuelto efecto y condición y posibilidad de los fenómenos). Aquí aparece la distinción entre ser y haber. *Tardíamente* se pasa no por lo que es, sino por los efectos (lo que hay es lo que queda).

Recordemos las preguntas que se hace el narrador de *Cosmos*: ¿cómo relatar algo si no a posteriori? ¿Es que realmente no se puede expresar nada en el momento de su nacimiento, cuando se trata aún de algo anónimo? Parecida a: ¿cómo transmitir a los otros el infinito *Aleph* que mi temerosa memoria apenas abarca? La respuesta moderna para estas preguntas literarias pasa por conceder una inmanencia al lenguaje capaz de motivarse a sí mismo, desde su propio eco. Hay un mundo del lenguaje nada racional, o que posee una racionalidad desconocida, indecible. En el otro extremo, si no es posible decirlo todo, porque no habría boca ni oído capaz de soportarlo, es posible, por lo menos, calmar las fantasías a través de la palabra (un Freud seco y mojado: *Fala*). A esta deriva moderna es posible oponerle una sofística de la literatura que la vuelve discursiva, reorganizando un campo que ya no pasa la idea de lo nacional sino por el género epidíctico, donde Borges se encuentra con Bernhard, y Gombrowicz con

Macedonio. Una literatura que puede discurrir sobre la imposibilidad de la totalidad en la literatura, donde lo menor sea lo mayor. Gorgias con Gombrowicz: Gombrowicz; Borges con Gorgias: Borges.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1990). *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé.
- Deleuze, Gilles (1992). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fernández, Macedonio (1997). *Museo de la novela eterna*. Rio de Janeiro: Ed. Archivos.
- Gombrowicz, Witold (1982). *Cosmos*. Barcelona: Seix Barral.
- (2005). *Diarios*. Barcelona: Seix Barral.
- Gorgias (2002). *Sobre lo que no es o sobre la naturaleza*. Madrid: Gredos.
- Latour, Bruno (2007). *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lezama Lima, José (1988). *La expresión americana*. La Habana: Letras Cubanias.

GOMBROWICZ Y NUESTROS TRANSATLÁNTICOS

Néstor Hugo Sosa Rossi

A Anahí

“Ser esa cosa que nadie puede definir: argentino” es uno de los últimos versos del poema “La fama” del libro *La cifra*, de Jorge Luis Borges. Como es sabido que Borges eclipsaba a sus contemporáneos, la pregunta sobre qué significa ser argentino recorre el siglo pasado y seguramente este.

Tarde, muy tarde, pero quizás a tiempo, descubrí la lectura de Witold Gombrowicz. Resultó un eslabón ignorado que le faltaba a mi cadena. Se trata de una llave o un picaporte. Gombrowicz, habitado por otra lengua, nos habla a los argentinos sobre nuestras costumbres, las compara con su amor a su lectura de Proust, compara nuestros juicios y prejuicios, nuestras virtudes y nuestras miserias.

Él, radicado en Argentina de un día para el otro, expatriado de Polonia.

La existencia de Gombrowicz, sus publicaciones y sus diarios resultan un accidente en el curso de los acontecimientos, nos abren un picaporte, y a los lectores se nos plantea una pregunta invertida que seguramente él se hizo (y se respondió): ¿qué significa un europeo en Argentina?

Escruto en los textos algunos párrafos que me commueven. Hacia el final del *Diario argentino*, volviendo a Europa en barco luego de veinticuatro años, imagina un encuentro con el joven Gombrowicz yendo a América, por el Atlántico:

Sí, sabía que tenía que encontrarme con aquel Gombrowicz rumbo a América, yo, Gombrowicz, el que partía ahora de América. Cuánta curiosidad me consumía en aquel entonces, ¡monstruosa!, respecto de mi destino (...) y heme aquí acercándome a aquel Gombrowicz; como solución y explicación, yo soy la respuesta.

- ¿Con qué regresas? ¿Quién eres ahora?.. - yo le responderé con un gesto de perplejidad y las manos vacías, con un encogimiento de hombros, quizás con algo parecido a un bostezo:

- ¡Aaay, no lo sé, déjeme en paz!

(...) ¿seré incapaz de dar otra respuesta? ¿Argentina? ¡Argentina! ¿Cuál Argentina? ¿Qué fue eso? ¿Argentina? Y yo... ¿qué es ahora ese yo? (...) ¿Sería que esa latinidad americana completaba de algún modo mi polonidad? (...) ¿cómo es posible ser después de veinticuatro años solo agua que se vierte, espacio vacío, noche oscura, cielo inmenso?.. ¡Oh, Argentina! ¿Qué Argentina? Nada, un fiasco. Ni siquiera poder desear, cualquier posibilidad de deseo estaba excluida por un exceso de efusión que lo inmovilizaba todo, el amor se convertía en desamor, todo se confundía...

(Gombrowicz, 2006: 242 y ss.)

Al leer a Gombrowicz, se lee en una suerte de bisagra separada lo argentino y lo europeo. Mientras Borges pregunta qué significa ser argentino, Gombrowicz dice en su diario acerca de Borges: “Ese Borges europeizante no podía ahí lograr una vida verdadera. Era algo adicional, un ornamento; y no era otra la suerte de su literatura argentina”. También cuenta que un estudiante de derecho en Tucumán le decía que “... a los sudamericanos, Freud no podía servirles de nada: pues es ciencia europea y esto es América”.

Al final del *Malestar en la cultura*, Freud reflexiona la imposibilidad de cumplir el mandamiento universal “Ama a tu prójimo como a ti mismo”, aludiendo una imposibilidad intrínseca.

Leo en Gombrowicz una meditación equivalente, en la que experimenta una crisis:

Me cansó ya el cosmos. Compruebo en mí una crisis de “universalidad” (...) reclamamos moral “para todos”, derecho “para todos”, todo “para todos”... y ahora resulta que esto excede a nuestras fuerzas. ¡Catástrofe! ¡Decepción! ¡Bancarrota! (...) la igualdad universal, la justicia universal, el amor universal (...) ¡No soy un Atlas para cargar en los hombros el mundo entero! (...) ¡Destrozar esa maldita “universalidad” que me sujet a peor que la cárcel más estrecha y salir hacia la libertad de lo limitado! (2006: 167 y ss.)

Sigo escrutando textos. No encuentro dónde leí lo siguiente, que apunté en notas: “Lo que hay que preguntarse (nos dice Gombrowicz) es qué es lo que ama un artista”. Esta pregunta temprana sorprende y Gombrowicz se plantea y se responde, nos responde. Lee psicoanálisis, lee a Freud. Y en la década del sesenta, en estas extraviadas pampas, como dice en su diario, con entera simpleza elabora lo que tal vez Lacan se pregunta por Joyce, artista de las letras, en su seminario en la década del setenta.

Gombrowicz vuelve a preguntar: ¿de qué se enamora un artista? Gombrowicz y Joyce podrán evocarse como donadores al psicoanálisis de una escritura del exilio.

En la década del sesenta, Tanguito escribe “La balsa”, y en la década del setenta, Sting escribe “Mensaje en una botella”. El primero está en el continente americano, en la letra de la canción el personaje solo, triste y abandonado hace una balsa para irse a naufragar. El segundo se encuentra en una isla de Europa y el personaje escribe un mensaje de socorro en una botella que lanza al mar. Estas notas son marítimas, acuáticas, oceánicas. Dice Ricardo Piglia en una conferencia publicada en *Formas breves*:

En efecto, el psicoanálisis y la literatura tienen mucho que ver con la natación. El psicoanálisis es en cierto sentido un arte de la natación, un arte

de mantener a flote en el mar del lenguaje a gente que está siempre tratando de hundirse. Y un artista es aquel que nunca sabe si va a poder nadar la próxima vez que entre en el lenguaje. (Piglia, 2003: s/p)

Seguiremos sin saber qué somos los argentinos, o seguirá siendo el “Siglo veinte cambalache” de Enrique Santos Discépolo, y a cada generación le volverá esta pregunta. Contengamos las lágrimas y no nos ahoguemos.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1989). *La cifra*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Freud, Sigmund (1992). *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gombrowicz, Witold (1997). *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*. Barcelona: Tusquets Editores.
- (2006). *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Piglia, Ricardo (2003). “Los sujetos trágicos”, en *Virtualia* N°7, 4-5/03. goo.gl/Z8SkXB

GOMBROWICZ Y EL AJEDREZ EN SU LITERATURA¹³⁵

Juan Sebastián Morgado

Antes de Argentina

Las siguientes notas recopiladas por Jerzy Gizycki describen la pasión de Gombrowicz por el juego ciencia antes de 1939:

Gombrowicz nunca fue un ajedrecista de club. Sus partidas nunca fueron anotadas, aunque él estudió algunos libros: tenía, por supuesto, *Análisis del juego de ajedrez*, de Philidor. Cuando estuvo en Zakopane, en 1930, el más renombrado sitio de esquí de Polonia, ocupó el tercer lugar. Participaron en el torneo ajedrecistas amateurs como él. Le gustaban las partidas abiertas, aunque fue menos exitoso utilizando la Española. Odiaba perder. Mientras jugaba las partidas, tenía sus dichos favoritos y se comportaba de una manera muy particular.¹³⁶

El Salón Rex¹³⁷

¿Cuándo fue fundado el Salón Rex? No se tiene certeza de la fecha exacta, pero, según Horacio Amil Meilán, ya funcionaba en septiembre de 1939 al momento de jugarse el Torneo de las Naciones. ¿Cuándo se hizo cargo Paulino Frydman de su dirección? Probablemente fue a mediados de 1940. ¿Cuándo concurrió Gombrowicz por primera vez? La reciente aparición del apasionante *Kronos* indica que fue en enero de 1941. Al año siguiente ya el Rex era un lugar “de culto”. Así lo anunciaba *El Mundo*:

El conocido maestro Paulin Frydman ha sido designado director del torneo de la Academia Rex, que próximamente tendrá lugar en esa frecuentada sala de ajedrez. Hasta la fecha se han inscripto alrededor de 70 aficionados, que serán dispuestos en cuatro grupos preliminares. Las partidas deberán definirse en el término de una hora y quince minutos para cada jugador. (*El Mundo*, 23/7/42: s/p.)

¹³⁵ Agradezco profundamente a las siguientes personas: Marta Bryszewska, de la Biblioteca Domeyko (traducciones), Fernando Lida García (testimonios), Marta Ramírez La Hoz (Fundación Martínez Estrada), Horacio Amil Meilán (testimonios), Tomasz Lissowski (traducciones), Kacper Nowacki (testimonios) y Maia Losowska (Biblioteca Domeyko). Un reconocimiento póstumo, además, para Juan Carlos Martínez.

¹³⁶ Recopilación y traducción de Tomasz Lissowski.

¹³⁷ También se lo llamó Confitería Rex o Café Rex. Además funcionó allí ocasionalmente la Academia Rex.



Salón Rex. Parado a la izquierda, Paulino Frydman. Parado al centro, con corbata, Jiri Pelikan.

Foto: Juan Carlos Gómez

Juan Carlos Martínez y la magia del Rex

El Salón Rex, que existía como un lugar de reunión para ajedrecistas, billaristas, jugadores de cartas y también para actividades *non sanctas*, cambió su fisonomía a partir de la realización del Torneo de las Naciones de 1939. Numerosos participantes extranjeros se unían a verdaderas troupes de maestros, maestritos, mirones y aficionados locales. ¡El Rex estaba en ebullición! La entrada del Rex estaba en Corrientes 831. Había un subsuelo con mesas de billar grandes. En la planta baja estaba la confitería, vecina del famoso Tabarís. Para llegar al salón de ajedrez, ubicado en el primer piso, había tanto una escalera como un ascensor. A la izquierda, junto a la ventana que da a la Avenida Corrientes, estaban las mesas de ajedrez; a la derecha, los billares, tres mesas de cartas y la peluquería –salón de caballeros– de Luis Rocha, siempre llena de clientes. Allí se solía levantar quiniela en forma subrepticia.

(...) Desde 1941, uno los visitantes asiduos fue el escritor polaco Witold Gombrowicz, que también jugaba al ajedrez, al principio muy débilmente. Todos nosotros le ganábamos con cierta facilidad. Durante el siguiente mes no apareció por el salón, y cuando volvió había progresado tanto, que ya nos jugaba de igual a igual. Él era un fumador empedernido, y un gran tomador de café. El cenicero siempre estaba lleno de colillas, y la mesa, con platos y tazas de café apiladas. Agarraba el cigarrillo de una manera muy peculiar: lo llevaba a la boca con los dedos pulgar e índice sosteniéndolo desde abajo. Cada pitada era profunda, y solo lo aplastaba en el cenicero cuando ya se estaba quemando los dedos.

Desde que comenzó a dedicarse a la traducción de *Ferdydurke*, dejó de jugar al ajedrez. Su mesa se llenaba de papeles, agolpándose una multitud de amigos y parroquianos, que a voz en cuello y muchas veces acaloradamente, discutían sobre las palabras adecuadas. Traducir del polaco al castellano no era tarea sencilla, y Gombrowicz solía inventar palabras. Recuerdo que varios días estuvo obsesionado con “culeíto”, como traducción de “trasero” o

"culo". En ese grupo solían estar el ajedrecista José Taurel y el pianista Pablo Manén, de quien yo era muy amigo. Gombrowicz se sentaba siempre en la primera mesa del salón, al lado de la escalera. Solía hacerle una caricia al gato blanco que habitaba allí, y que subía y bajaba por el ascensor junto a los clientes. (Martínez, 2007)

Horacio Amil Meilán y el Rex

Jugar en el primer piso del amplio Salón Rex constituía un verdadero privilegio, a la vez que un deleite para los sentidos, ya que mientras uno dirimía su partida, desde la confitería instalada en la planta baja llegaban los melodiosos acordes de algún vals vienesés (...) En tanto, en una mesa aledaña, el polaco nacionalizado argentino (sic) Witold Gombrowicz –por entonces un treintañero– presidía una tertulia de jóvenes e incondicionales admiradores, en la que se debatían temas literarios vinculados con las ideas existencialistas. En esa época, Gombrowicz era para nosotros tan solo uno más de los diletantes del ajedrez e ignorábamos que en 1938 ya había emprendido la tarea de escribir *Ferdydurke*. (Amil Meilán, 2012: 87)

Lágrimas por el cierre del Rex

Fue jugando al ajedrez que yo conocí a Gombrowicz en una tarde del Café Rex del año 1956. El Rex había sido durante veinte años un lugar ideal: se podía conversar y jugar al ajedrez. Cuando en marzo de 1961 ese café cerró, se nos partió en dos un medio mágico: la conversación se nos fue para La Fragata y el juego para un club de ajedrez. Yo no sé si una persona a la que no le interesa este juego puede entender lo que significa el ajedrez; además del juego en sí mismo, es un refugio para protegerse de los infortunios de la vida, es una manera de matar las amenazas del tiempo, pero también es un campo en el que se cruzan las existencias de una manera intensa, el color de fondo que da el ambiente del ajedrez es inolvidable y no puede ser reemplazado con nada. El ajedrez fue para Gombrowicz, en la época de su mayor miseria y de la guerra, una disciplina que lo ayudó a soportar la pobreza y la soledad. El Café Rex se convirtió para él en un verdadero hogar. (Juan Carlos Gómez, s/d)

Gombrowicz por Gombrowicz

En marzo de 1942 el dueño de mi hotel comenzó a insistir demasiado enérgicamente por los seis meses atrasados que le debía, así que debí mudarme. Una noche dejé el hotel y mi vecino, don Alfredo, generosamente me alcanzó las bolsas por la ventana. Me las llevé a un café, me senté en una mesa y no supe qué hacer. Mi crédito se había acabado. De pronto oigo: –¿Tú aquí? – Era un polaco, un periodista llamado Taworski, que había vivido en la Argentina muchos años. Le conté lo que me había pasado. Replicó: –Sabes, ahora tengo unos socios y alquilamos un chalet cerca de Buenos Aires, en Morón, para poner una pequeña fábrica textil. Puedes vivir allí– (...) Pasé unos seis meses en el chalet, que era gradualmente desvalijado. Taworski

era la bondad en sí misma y me cuidaba como un padre. Vivíamos casi exclusivamente a base de carne ahumada y choclo, que él cocinaba una vez a la semana. Yo era muy popular en Morón, tanto en la pizzería de la plaza como en el café, donde jugaba billar y ajedrez (...) Y luego, de repente, en el suplemento literario de *La Nación* un artículo mío apareció en la primera página. Desde ese momento mi posición social en Morón se iluminó. Empezaron a tratarme con consideración. La vida no era fácil. Me mantenía por catástrofes. Mi catástrofe, la catástrofe de Polonia, la catástrofe de Europa. Pero al mismo tiempo actuaba en otro, más elevado nivel. (Gombrowicz, 1973: s/p)

Ferdydurke

Según *Kronos*, en diciembre de 1945 Gombrowicz empieza a traducir *Ferdydurke* al castellano. Dice:

Este año fue más bien duro e indefinido. Un rastro de sombra lo atraviesa, que produce cierta timidez y desgano. Algo se quebró definitivamente. Sobre el final del año, un freno total. Termina también mi amistad con Vilela y Manén. Financieramente: desparejo y flojo. La salud, relativamente bien. Un año pobre, con pocos atractivos. (Gombrowicz, 2013: s/p)

Protagonizada por un héroe de treinta años que se transforma en un adolescente de quince bajo la influencia de un maestro, la novela es una aguda sátira de la sociedad contemporánea. Así cuenta el propio Witold algunos detalles de la traducción efectuada en el Rex, en el “Prólogo a la primera edición castellana”, 1947:

Esta traducción fue efectuada por mí y solo de lejos se parece al texto original. El lenguaje de *Ferdydurke* ofrece dificultades muy grandes para el traductor. Yo no domino bastante el castellano. Ni siquiera existe un vocabulario castellano-polaco. En estas condiciones la tarea resultó, tan ardua, como, digamos, oscura y fue llevada a cabo a ciegas, solo gracias a la noble y eficaz ayuda de varios hijos de este continente, conmovidos por la parálisis idiomática de un pobre extranjero. La realización de la obra se debe ante todo a la iniciativa y el apoyo de Cecilia Benedit de Debenedetti, a la cual deseo expresar mi mayor agradecimiento. (Gombrowicz, 2003: 21)

Luego menciona, uno por uno, a todos sus colaboradores, entre los que figuran Pablo Manén y José Taurel:

Tengo que agradecer –¡por Dios!– a todos esos nobles doctores en la “gauchada”, y a los criollos les digo solo eso: ¡viva la patria que tiene tales hijos! Si a pesar de un número tan serio de colaboradores el texto castellano tuviese alguna falla proveniente, no de las insuperables dificultades de la

traducción, sino del descuido, esto se debería, creo, al exceso de amenas discusiones que caracterizaba las sesiones, realizadas casi todas en la sala de ajedrez de la confitería Rex bajo la enigmática y bondadosa sonrisa del director de la sala, maestro Frydman. ¡Me alegra que Ferdydurke haya nacido en castellano de tal modo, y no en los tristes talleres del comercio libresco! (Gombrowicz, 2003: 22)

Pablo Manén (paciente buscador del verbo)

Pablo Manén fue un destacado pianista argentino, proveniente de una familia de músicos. Manén es mencionado en las páginas 92, 93, 96 y 107 de *Kronos* en episodios ocurridos en 1943, en los que Gombrowicz relata que juega al ajedrez con él y los hermanos Vilela (Ricardo y Armando), Roth, Sandelín,¹³⁸ y es nombrado secretario del grupo Solidaridad, junto con Frydman, Mastronardi, Nowinska y Gruber. Luego dice que en diciembre de 1945 termina su amistad con Vilela y Manén. Esto es curioso, ya que ambos son incluidos entre los colaboradores que lo ayudaron en la traducción de *Ferdydurke* al año siguiente.

José “Pepe” Taurel (eficaz e intuitivo)

José Taurel fue representante del Club San Lorenzo, y participó en algunos torneos metropolitanos de segunda categoría sin lograr el ascenso. Daba clases de ajedrez a los aficionados, y también estuvo a cargo de la sala de ajedrez del Club Italiano. Luego de la aparición de *Kronos*, la relación entre Taurel y Gombrowicz se devela como muy cercana. Es mencionado en las páginas 102, 104 y 107, y se deduce que fue uno de sus compañeros en el viaje a La Falda de 1944,¹³⁹ siendo apodado como “Taureleco”. Viajaron también los mellizos Héctor y Eduardo Di Mauro. Asimismo, Gombrowicz menciona que “empieza a ir al barcito de Avenida de Mayo, con Pepe (Taurel), Ernesto (Plunkett) y Roberto (Benítez)” (Gombrowicz, 2013: s/p).

¿Qué significa Filidor (Filifor) forrado de niño?

Textos polacos de *Ferdydurke*:

- Capítulo IV: “Przedmowa do Filidora dzieckiem podszytego”.
- Capítulo V: “Filidor dzieckiem podszyty”.
- Capítulo XI: “Przedmowa do Filiberta dzieckiem podszytego”.

¹³⁸ Carlos Sandelín tradujo “Filifor forrado de niño”.

¹³⁹ Es una curiosidad que en el *Diario argentino* Gombrowicz relate que viajó en 1943.

- Capítulo XII: “Filiberd dzieckiem podszyty”.

En la versión polaca original hay dos personajes: FILIDOR – FILIBERT. Nominativo: Filidor (en la oración: “Filidor es mi amigo”). Caso 2: Filidora (“No está Filidor aquí, o, no hay ningún Filidor aquí”). Caso 3: Filidorowi (“Se lo di a Filidor”). Caso 4: Filidora (“Puedo ver a Filidor”). Caso 5: Filidorem (se utiliza Filidor como herramienta). Caso 6: o Filidorze (“Hablo acerca de Filidor”). Caso 7: oh, Filidorze! (“Oh, Filidor, tú eres magnífico!”). Como se ve, la parte principal de la palabra es la misma, pero los extremos varían: son las llamadas declinaciones. En otros idiomas se utilizan los artículos (*der, die, das*, en alemán) o preposiciones (*to, from, about*, en inglés). La expresión “przedmowa do Filidora” (caso 2) significa aproximadamente: “prefacio al Filidor”.

Muy interesante es la expresión “Filidor dzieckiem podszyty”. *Dziecko*=niño; *szycie*=cosiendo; *podszytie*=trabajo específico del sastre (costura), cuando un producto (por ejemplo, una camisa) es cubierto, desde adentro hacia afuera, por otro material, de diferente textura, para hacerlo más suave o cálido. *Podszyty* se refiere a un producto (o simbólicamente a una persona) con dos caras o aspectos. Naturalmente, es una expresión graciosa que significa aproximadamente que Filidor, aunque es nominalmente un adulto, no ha madurado lo suficiente, y se comporta a veces como un niño, o cree que es un niño.

Entonces, queda claro que en la versión castellana se han modificado los nombres de los protagonistas: Filifor y Filimor. Filimor, evidentemente, es una abreviatura de las palabras Filidor y Morphy, dos supercampeones de ajedrez del siglo XIX.

Gombrowicz y Frydman

En la recopilación de Jerzy Gizycki estaba el artículo “Gombrowicz en Buenos Aires” publicado por Rajmund Kalicki en la revista mensual *Tworczosc* (en español, “Creación”), en 1981.

Frydman a Kalicki, sobre Gombrowicz

Cuando lo conocí por primera vez, mi enorme interés por la literatura ya había sido reemplazado por otras ocupaciones. Solía leer mucho; todavía hoy no estoy completamente libre de esa adicción, pero entonces era otro tipo de lectura. El infierno se había desatado en la tierra, había que asegurar el sustento, y todo era ansiedad acerca de la suerte de los parientes. Como no he leído (ni estoy leyendo) sus obras, Witold tuvo un “silencioso” rencor contra mí. Yo conocía solo algunos fragmentos pequeños de su *Diario*

argentino, a través de *Kultura*.

Soy un gran admirador de su estilo y siempre pensé que no tendría sentido leerle en español. Ahora tengo que llenar este vacío, como mínimo leyendo el *Diario*. Recientemente, el locutor de radio más importante, Antonio Carrizo, me ha sorprendido leyendo el fragmento del *Diario* que se refería a mi persona.

(...) Mi historia es muy similar a la de Gombrowicz. Ambos llegamos a Argentina el mismo día, 21 de agosto de 1939 (...) No tengo ninguna razón para quejarme. Mi nuevo entorno me aceptó amistosamente. La barrera del idioma en mi actividad no era un problema tan grande como en la de Gombrowicz, y desde el primer momento me fue bastante bien. Sin embargo, solo desde finales de 1941 mi situación fue definitivamente clara, cuando el dueño del Rex, el Café más grande de la Avenida Corrientes, ubicado a un lado del cine Gran Rex, frente al Ópera –el cine más bello en Buenos Aires–, me ofreció organizar un salón de ajedrez en el primer piso. Tuve suerte en esta aventura, y a partir de ese momento me aseguré un ingreso mensual muy conveniente para mí.

Doy estos detalles porque el Rex era el lugar de visitas diarias de Witold Gombrowicz, y su segunda casa. Recuerdo perfectamente las circunstancias de cuando lo conocí por primera vez¹⁴⁰ (...) Un día en la calle Perú conocí uno de mis mejores amigos, ex miembro del personal diplomático polaco de alto rango. Lo llamaremos el cónsul, porque invariablemente Gombrowicz, experto en el uso de títulos, solía llamarlo así. El cónsul concurrió acompañado por un joven delgado, con semblante eslavo. Volvimos de una reunión en el consulado polaco, y después de las palabras de saludo, decidimos reacondicionar nuestras debilitadas fuerzas con un buen bife de chorizo con ensalada mixta y vino tinto. El tercer comensal era Gombrowicz (...) Recuerdo que fue muy lacónico, melancólico y ensimismado en sus pensamientos. Pero muy pronto después él apareció en el Rex; y quedó claro que era un amante del ajedrez (...) Se sintió bien en este entorno, se encontró con un grupo de gente de fuerza similar, de nivel ajedrecístico no muy alto, con quienes se trenzaba en luchas, mezclando las jugadas con charlas ingeniosas, que no siempre eran apreciadas por sus oponentes. (Frydman, en Kalicki, 1981)

Relata Juan Carlos Gómez:

–Lo vi entrar al Rex. Era un apasionado del ajedrez. El ambiente le gustó mucho. (...) Tenía manías que ponían a los otros jugadores fuera de sí; por ejemplo, la de tomar un peón entre el dedo índice y el mayor y dar pequeños golpes secos contra el tablero. Gombrowicz jugaba indistintamente con buenos y malos jugadores, y le daba igual perder que ganar. El ajedrez lo ayudaba más que ninguna otra cosa a calmar los nervios en la difícil situación en la que se encontraba (...) Al concentrarse en las partidas, se olvidaba de todo. Esta disciplina le fue muy útil durante la guerra y en los momentos de mayor pobreza y soledad. El Rex era como un segundo hogar para él. (Gómez, s/d)

¹⁴⁰ Enero de 1941.

Najdorf, Appel y Gombrowicz: ¿una historia fantasma?

Versiones similares de la siguiente historia fueron publicadas, con mayor o menor detalle, por Juan Carlos Gómez en sus “Gombrowicidas”, por el propio Najdorf en el diario *Clarín*, por la revista *Ajedrez Postal Americano*, y por su hija Liliana en el libro *Najdorf x Najdorf* (L. Najdorf, 2008: 83).

Najdorf titula el episodio “Maté un hombre”, y detalla las circunstancias en que debió jugar una partida frente a su connacional Isaak Appel, previo al Torneo de las Naciones que se iba a jugar en Buenos Aires en 1939. Expresa que la Federación de Ajedrez de Polonia había determinado que debía jugarse un torneo clasificatorio para integrar el equipo de cinco jugadores, que en la última rueda ya estaban clasificados él, Tartakower y Frydman, y que Appel, que aspiraba a uno de los otros dos lugares, le solicitó, a través de su esposa Eugenia, que le entregara el punto en juego, lo que le permitiría acceder a un lugar en el equipo.

Najdorf le contestó a través de la propia Eugenia, diciéndole que “no podía atentar contra la esencia del ajedrez”, jugó la partida, y venció a Appel; este quedó afuera del equipo polaco, y tiempo después, ya declarada la guerra, fue llevado por los nazis a un campo de concentración, donde fue asesinado. Dice luego textualmente Najdorf en *Ajedrez Postal Americano*:

La suerte de Appel se convirtió en una pesada carga para mí (...) ¿Lo había enviado hacia la muerte? Los reproches de mi conciencia se tornaron obsesivos. Yo no había dicho una palabra sobre aquel desdichado episodio a nadie. Sentía la imperiosa necesidad de confesarme con alguien, de desprenderme de aquella tortura y aclarar la realidad de lo acontecido. Una noche relaté el episodio a mi amigo Witold Gombrowicz, quien había llegado a Buenos Aires también en 1939, para quedarse por espacio de dos semanas. Fue otro al que sorprendió la guerra. Taciturno, conflictuado y solitario, rechazó la oportunidad de incorporarse a la élite intelectual porteña, que aunque no lo comprendiera, se sentía fascinada por aquel extranjero que ya era admirado en algunos círculos de Europa por su obra magistral Ferdydurke. El ajedrez era para él una evasión, un escape de la realidad, pues se sentía dramáticamente marginado, abandonado en una tierra que no era la suya. Comentó pausadamente Gombrowicz: “Martin Buber escribió que el hecho fundamental de la existencia humana es el hombre. En cuanto tal, cada uno elige su camino. Tú habías elegido ser algo y nada podía detener tu decisión de jugar para ganar. Lamentablemente, el espacio entre Appel y tú fue infranqueable. No podían encontrarse jamás” (...) No fui capaz de imaginarme que, si ya en las calles de Varsovia se gritaba Heil Hitler, algo tremendo se avecinaba. Unos meses después la capital polaca era ocupada. (M. Najdorf, 2001: 13)

En uno de sus “Gombrowiczidas”, Juan Carlos Gómez relata el episodio de manera parecida, situando la conversación entre Gombrowicz y Najdorf a mediados de setiembre de 1939:

Miguel Najdorf, el gran maestro de ajedrez, y Witold Gombrowicz eran dos polacos que por la razón de su inmenso ego no se llevaban bien. Los dos eran actores y, cada uno a su modo, expertos narradores de historias. Un mediodía, en la Embajada de Polonia, Najdorf nos contaba al embajador, al cónsul y a mí un cuento que tenía una moraleja.¹⁴¹

La cuestión es que Najdorf, como integrante del equipo de ajedrez polaco que vino a la Argentina a competir en las olimpiadas del 39, había sido responsable, según nos contaba, de la muerte de otro ajedrecista, también judío (...) Cuando Najdorf le puso punto final a la historia después de haber logrado el clima dramático que necesitaba, intervino el cónsul con un aspecto siniestro. La inteligencia y la astucia le brillaban en los ojos, y le pidió a Najdorf que no se pusiera triste pues no había sido él sino el destino el que había originado la tragedia. En efecto, si Najdorf se hubiera dejado ganar, su contrincante judío se habría salvado, pero el que vino a la Argentina en el lugar de él, también judío, se hubiera quedado allá con igual suerte de la que tuvo el que murió. Tomamos una vodka y pasamos a otro cuento. (Gómez, s/d)

Sin embargo, afirma Tomasz Lissowski:

Desde hace muchos años se sabe en Polonia que este relato de Najdorf no es verdadero: no existió un torneo clasificatorio para clasificar a los integrantes del equipo polaco en 1939. Es difícil de entender la razón de este extraño error de Najdorf, y no es el único. (Lissowski, s/d)

Entonces, ¿la conversación entre Najdorf y Gombrowicz, también fue una “fantasía”? No podemos afirmarlo. Serán necesarias nuevas investigaciones. Hasta ahora no se ha encontrado mención a este hecho en ninguno de los múltiples textos de Gombrowicz.

Este autor cree que las razones del distanciamiento entre Najdorf y Gombrowicz obedecieron, además de la eventual cuestión de egos sostenida por Gómez, a que, mientras Najdorf se convirtió en un hombre de acción, Gombrowicz permaneció fielmente intelectual. Así, mientras Najdorf expandió su personalidad hacia un histrionismo, Gombrowicz se recluyó en su introvertido campo de las letras. En tanto Najdorf adhería al peronismo, Gombrowicz permaneció silenciosamente contrario a esa fuerza política, soportando durísimas condiciones, apenas de supervivencia, durante largos períodos de tiempo. Por distintos caminos, ambos lograron la fama.

¹⁴¹ Gómez y el embajador polaco Eugeniusz Noworyta fueron invitados a cenar por Najdorf el 22 de abril de 1997. Najdorf falleció el 4 de julio de ese año.

Gombrowicz y Martínez Estrada

Hay muy pocas referencias a la relación personal que tuvieron Witold Gombrowicz y Ezequiel Martínez Estrada y, en general, coinciden en resaltar la inexistencia (o casi) de vínculos entre ellos. Así lo expresó Juan Carlos Gómez:

Hay una especie de sociología impresionista o psicología social de los argentinos, que Gombrowicz practica en la tradición de los visitantes atentos o profesionales que conocieron la Argentina de la belle époque, así como los filósofos viajeros que pontificaron sobre el ser nacional argentino. En el centro, dos obras, la una silenciada por Gombrowicz de Ezequiel Martínez Estrada, la otra recordada en la amistad de Bernardo Canal Feijóo. (Gómez, s/d)

Cuando explica las relaciones de Gombrowicz con los escritores argentinos, Miguel Grinberg dice:

Por medio del poeta Carlos Mastronardi, conoce a Borges, Mallea, Sabato, Silvina Ocampo, Capdevila, Martínez Estrada, Bioy Casares, etcétera. No tuvo buen éxito con ellos. Profundas diferencias los separaban, y justo es decirlo, el carácter díscolo de Gombrowicz. (Grinberg, 2001: 29)

Ahora bien. Este autor, conociendo las trayectorias contemporáneas de Gombrowicz y Martínez Estrada, intuyó que ellos podrían haber tenido en algún momento una relación cercana, vista la comunidad de ideas que mantenían en muchos temas fundamentales. Haciendo un somero análisis, puede observarse que ambos jugaron al ajedrez; fueron candidatos al Premio Nobel; tuvieron su experiencia con la llamada izquierda (Santucho, revolución cubana), y en ambos casos con resultados no del todo favorables; fueron ácratas (anarquistas) intelectuales o existenciales, *outsiders* al decir de Rita Labrosse, críticos de sus respectivas élites literarias; tuvieron posturas alejadas del peronismo y absolutas independencias personales de los sistemas de poder reinantes; se refirieron a Buenos Aires en términos negativos: Martínez Estrada a través de su obra *La Cabeza de Goliat*, y Gombrowicz siendo atraído solamente por “el bajo Buenos Aires”; ocuparon posiciones burocráticas grises para sobrevivir (Correo Argentino, Banco Polaco); murieron en edades productivas luchando contra enfermedades paralizantes; fueron tildados de traidores a la patria.

Podríamos agregar que Gombrowicz nunca pudo volver a Polonia, y Martínez Estrada se

sintió, por momentos, un extranjero en su propio país; y que sus obras se caracterizan por un profundo análisis psicosocial, un cierto sentido de la paradoja, y sus tonos a-nacionalistas, antinazis y antifascistas.

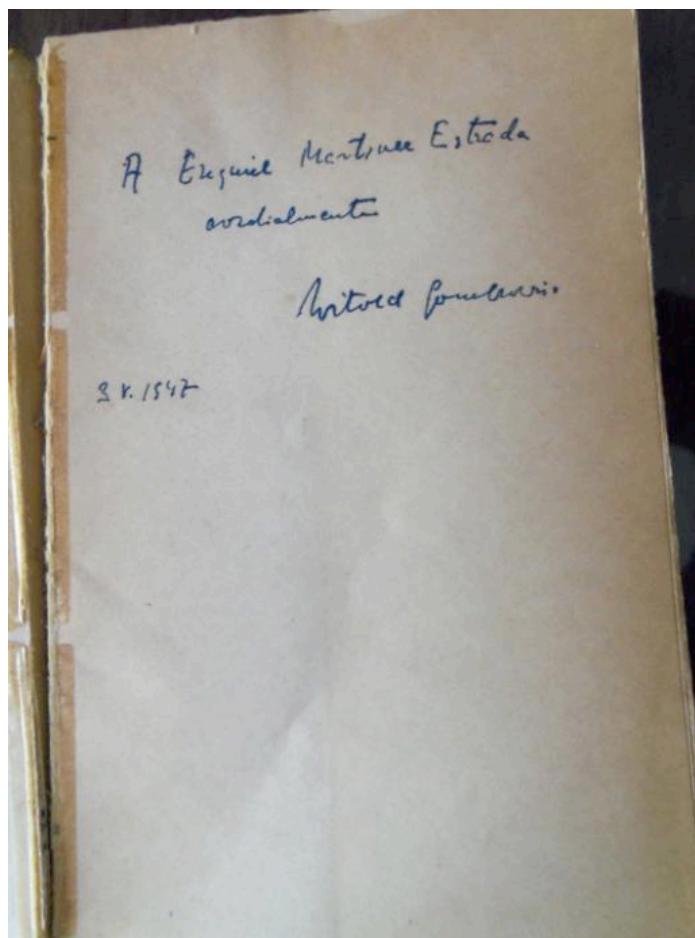
El hallazgo de dos obras dedicadas por Gombrowicz a Martínez Estrada constituye una prueba fehaciente del mutuo respeto y simpatía que se tuvieron. Pueden haberse encontrado en La Fragata o en algún otro bar cercano. Debe tenerse en cuenta también que, en tanto Gombrowicz vivía en Perú y Venezuela y caminaba frecuentemente hasta el bajo, Martínez Estrada tenía su domicilio en Lavalle 166, precisamente en esa zona. Más aún, Gombrowicz trabajaba en el Banco Polaco, Tucumán al 400, en tanto Martínez Estrada lo hacía en el Correo Central, lugares muy cercanos. En *Kronos*, Martínez Estrada no es mencionado en el índice onomástico, pero sin embargo está incluido en el Tableaux. También encontramos varias referencias a él en el libro de Klementyna Suchanow (2005: 61, 105-6, 112, 116, 241 y 252). Mencionaba Gombrowicz a Martínez Estrada en su carta a Piñera de marzo de 1947,¹⁴² cuando las pruebas de galera de *Ferdydurke* estaban en pleno proceso, en tanto dos eminentes criticaban fuertemente el texto resultante de las discusiones en el Rex:

—Confieso no poder comprender, Piñera, cómo entre dos buenos estilistas como usted y Ernesto pueden existir tales divergencias. Usted es el presidente del Comité de Traducción y Juez Supremo, pero, ¿no sería conveniente que se reuniera con Ernesto para saber qué seriedad tienen sus objeciones? (...) ¿O que esas páginas se discutan, por ejemplo, con Martínez Estrada, Borges o Gómez de la Serna, o algún otro buen estilista? Considero que esto le permitiría a usted entrar en relación con ellos, lo que ya es importante. Así sabremos al menos qué es lo que critican Lida y Ernesto,¹⁴³ y, a lo mejor, habría que dar más fuerza a sus aclaraciones o tomar alguna otra medida. (Gombrowicz, s/d)

El 25 de abril de 1947 aparece *Ferdydurke*, presentado en El Querandí. Una semana después, el 3 de mayo, Gombrowicz obsequia y dedica un ejemplar a Martínez Estrada, con la sola palabra “cordialmente”. Suchanow indica que en *Kronika Ferdydurke* Gombrowicz menciona artículos o críticas literarias que iban a aparecer, entre muchas otras, una de Martínez Estrada.

¹⁴² No se conoce la fecha exacta, aunque Kacper Nowacki la ubica entre el 8 y el 31 de marzo de 1947.

¹⁴³ Raimundo Lida (1908-1979) fue uno de los más importantes filólogos argentinos. Ernesto es Sabato.



Gombrowicz dedica a Martínez Estrada su primera edición de *Ferdydurke*,
3/5/1947 (Fundación Martínez Estrada)

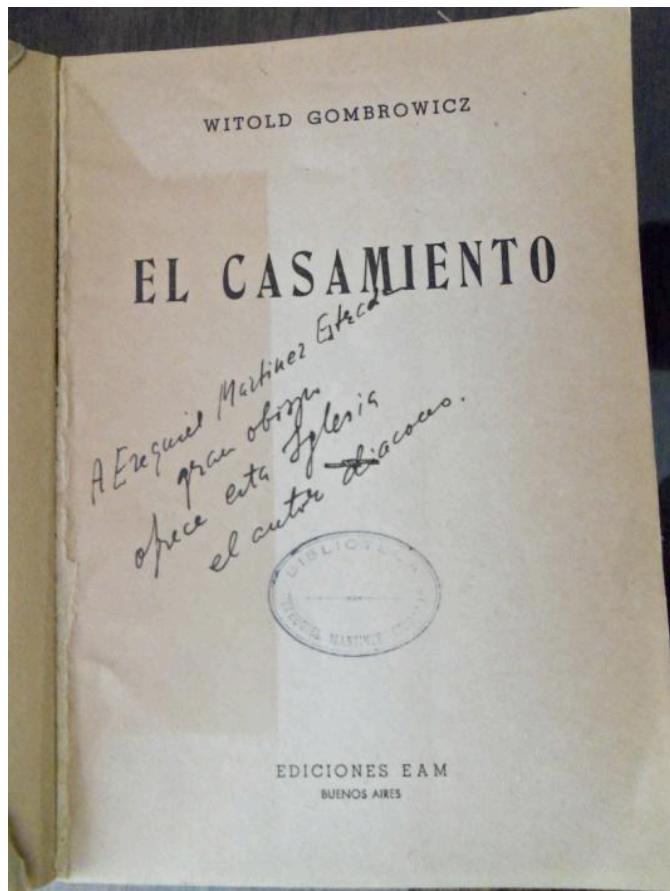
La autora informa además que Martínez Estrada participó en planes de promoción de *Ferdydurke*, y lo califica como uno de los “ensayistas más trascendentales, especialmente por su destacada obra *Radiografía de la pampa*”; y asimismo propuso promocionar la obra en la Sociedad Hebraica Argentina, y en los ambientes literarios de élite, aunque sin éxito (Suchanow, 2005: 112, 115).

El 21 de agosto de 1947 Gombrowicz inicia un curso en el Salón Literario Fray Mocho, sito en Sarmiento 1820. Asisten cuarenta y cinco personas, y habla sobre el tema “Recuerdos del tiempo de la inmadurez”. Una semana después asisten al curso cuarenta personas, lo que le deja un rédito de \$57.¹⁴⁴ En esta oportunidad Gombrowicz expone el famoso texto “Contra los poetas”, en tanto Martínez Estrada lee como introducción una carta, que sería la de Manuel Gálvez.¹⁴⁵ En 1948, poco después de editado *El casamiento*, Gombrowicz se encuentra nuevamente con Martínez Estrada y le obsequia un ejemplar de su nueva obra, esta vez con una cálida dedicatoria en forma de versito: “A Ezequiel

¹⁴⁴ 57 pesos de 1947 son aproximadamente hoy día unos 150 dólares.

¹⁴⁵ Presumiblemente la carta de recomendación que le había dado Manuel Gálvez a Gombrowicz, citada muchas veces por Juan Carlos Gómez.

Martínez Estrada gran obispo ofrece esta Iglesia el autor diácono".



Notable dedicatoria de Gombrowicz a Martínez Estrada en *El casamiento* (1948)
(Fundación Martínez Estrada)

Evidentemente, al tratar a Martínez Estrada de "gran Obispo", se está refiriendo a su condición de ajedrecista, ya que los alfiles representan a los obispos; en tanto, Gombrowicz se presenta como un ministro eclesiástico. En la solapa de la primera edición de esta obra se cita la opinión de Martínez Estrada, donde este la describe como "una irrupción de fuerza, originalidad y gracia trágica; indudablemente (Gombrowicz es) un escritor de primera línea". El año 1948 puede haber sido el último en que se produjeron contactos entre ellos. En 1949 Martínez Estrada se muda a Bahía Blanca, y en 1950 adquiere una terrible enfermedad psicosomática de la piel que lo dejará casi postrado hasta 1955.

Bibliografía

Amil Meilán, Horacio (2012). Entrevista con el autor, Buenos Aires, 24/4/12. *El Mundo*,

23/7/42, s/p.

Gombrowicz, Witold (1973). *Testamento*. Londres: Calder & Boyars.

----- (2003). *Ferdydurke*. Buenos Aires: Seix Barral.

----- (2013). *Kronos*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie.

Gómez, Juan Carlos. S/d.

Grinberg, Miguel (2001). *Evocando a Gombrowicz*. Buenos Aires: Galerna.

Kailicki, Rajmund (1981). *Tworczosc* N° 1. S/d.

Martínez, Juan Carlos (2007). Entrevista con el autor. Buenos Aires, 23/8/07.

Najdorf, Liliana (2008). *Najdorf por Najdorf*. Buenos Aires: Pearson.

Najdorf, Miguel (2001). "Causé una muerte", en *Ajedrez Postal Americano* N° 162,4/01.

Pág. 13.

Suchanow, Klementyna (2005). *Las aventuras argentinas de Gombrowicz*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie.

SOBRE LOS AUTORES

Ivan Alcázar Serrat es arquitecto, nacido en España. Obtuvo un master en Teoría e Historia de la Arquitectura por la ETSAB-UPC. Es investigador en el ámbito de la historia y la crítica de la arquitectura, periodista cultural y crítico de artes escénicas. Es, a su vez, redactor jefe de la editorial liquidDocs y miembro de la plataforma digital liquidMaps. Miembro del Observatorio de Espacios Escénicos.

Carlos Brück es psicoanalista y escritor, nacido en Argentina. Presidente de Fundación Proyecto al Sur. Director de la revista *Mal Estar*. Fue Profesor Adjunto en Psicología, Universidad de Buenos Aires, y titular en Psicología, Universidad Nacional de La Plata. Dictó seminarios en Fundación Walter Benjamin, UNTREF y FLACSO. Invitado a universidades extranjeras (Brown, Boston, Duke, entre otras). Autor, coautor y compilador de varios libros sobre psicoanálisis, clínica y cultura. Colabora en medios especializados y generales e integra el comité de referato de varias publicaciones.

Mónica Bueno desarrolla su trabajo en la Universidad de Mar del Plata, donde es profesora de la cátedra de Literatura Argentina de la carrera de Letras y en el Centro de Letras Hispanoamericanas. Allí dirige el grupo de investigación Cultura y Política en la Argentina. Se especializó en el estudio de la vanguardia argentina y es autora, entre otros libros, de *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo*. Fue compiladora de *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*.

Cristina Burneo Salazar nació y vive en Ecuador. Es profesora de Literatura (poesía ecuatoriana e hispanoamericana, literaturas transatlánticas) y Traducción literaria en la Universidad San Francisco de Quito. Traductora literaria, ensayista y columnista. Sus intereses se concentran en los cruces de caminos entre poesía, ciencia, pensamiento y traducción en los siglos XIX y XX; en poetas y narradores bilingües marcados por las derivas de lo “trans”; en la narrativa proveniente de Virginia Woolf, Dore Strauch, Gregor Samsa, Jakob von Gunten, Bartleby, Lord Chandos, la doble y única mujer; en la poesía que proviene de Alfredo Gangotena, Henri Michaux, Galway Kinnell, Pablo Palacio, Lucía Joyce, Hélène Cixous. Su otra línea es la historia de la cultura a través del cuerpo de las mujeres, sus encorsetamientos y descorsetamientos.

Cristian Cardozo es licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Investiga literatura argentina contemporánea a partir del cruce teórico de la sociología de la literatura y del análisis del discurso. En 2013, publicó un e-book titulado *Lenguaje y cuerpo en La Ciudad Ausente de Ricardo Piglia*. Actualmente se desempeña como docente en el nivel terciario y en la universidad.

Mariana Cerrillo (Buenos Aires, 1980) es licenciada y profesora en Letras por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Actualmente cursa el doctorado en Filosofía, en la Universidad Nacional de Lanús. Docente, investigadora y correctora literaria. Participó como expositora en diversos congresos y jornadas en materia teatral. Ha dictado talleres de lectura y escritura creativa, también ha realizado publicaciones críticas y literarias en libros y revistas especializadas. Integra el equipo de investigadores del Centro Cultural de la Cooperación (AICA), y de Doc/Sur, Centro de Documentación del Teatro del Conurbano Sur.

Laura Destefanis estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de Granada, España, donde se licenció en Filología hispánica. Allí da clases de Literatura Latinoamericana y desarrolla su tesis doctoral. Ejerció la docencia e investigó en universidades de Argentina (Universidad de Buenos Aires, Universidad del Salvador, Universidad de Belgrano e Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González), Alemania (Freie Universität Berlin) y Francia (Université Paris 8). Participó en numerosos congresos y publicó artículos en Argentina y el extranjero. Trabaja en la redacción de la revista *LETRAL*: proyectoletral.es/revista/. Es egresada de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de Buenos Aires, su ciudad natal.

Gustavo Ferreyra es escritor, colabora como periodista en diversos medios argentinos y españoles y es docente en la Universidad de Buenos Aires. En 2010 fue galardonado con el Premio Emecé de Novela por su obra *Doberman*. Otros libros de su autoría incluyen: *Vértice*, *El Director* y *El amparo*.

Aleksander Fiut es crítico literario, ensayista e historiador, nacido en Polonia. Estudió Filología polaca en la Universidad Jaguelónica. Durante la década de 1970 se dedicó a trabajar sobre la obra del poeta Czeslaw Milosz, sobre quien publicó varios libros de conversaciones y un volumen de obras completas. Desde 1996 ejerce como profesor en la universidad donde estudió; está a cargo de la cátedra de Literatura polaca del siglo XX.

Pau Freixa Terradas es licenciado en Filología eslava y Doctor en Filología por la Universidad de Barcelona, y profesor e investigador de la sección de Filología eslava del Departamento de Lingüística General de la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona y del Departamento de Filología Hispánica de la Akademia Techniczno-Humanistyczna de Bielsko-Biała, en Polonia. Ha publicado, entre otros: *Recepció de l'obra de Witold Gombrowicz a l'Argentina i configuració de la seva imatge a l'imaginari cultural argentí* (2008); dos capítulos del apéndice de actualización de *Historia de la literatura universal* de M. de Riquer y J. M. Valverde (2009) y diferentes artículos en publicaciones científicas internacionales, como *Teksty drugie*.

Łukasz Garbal es profesor asistente en el Museo de Literatura del Instituto Adam Mickiewicz en Varsovia, donde estudia la obra de Gombrowicz, sobre quien publicó diversos artículos y libros.

Pablo Gasparini es profesor de Letras de la Universidad Nacional de Rosario y cuenta con maestría y doctorado en Letras de la Universidad de Sao Pablo. Entre su obra publicada se encuentra el libro *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, autor sobre el que ha escrito gran cantidad de artículos.

Margarethe Glac nació en 1980, estudió Filología germánica e hispánica en la Universidad de Viena, Austria, y la Universidad de Murcia, España. También estudió Ciencias Políticas en la Universidad de Viena. Escribe su tesis doctoral sobre la recepción de literatura germánica en la obra de Witold Gombrowicz y Ernesto Sabato.

Verónica Paula Gómez es licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires y está trabajando en su tesis para finalizar la maestría en Literatura y Culturas Comparadas en la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es alumna del doctorado en Humanidades de la Universidad Nacional de Litoral, donde también es miembro de dos centros de investigaciones. Se desempeña como editora en La Fábrica de Textos.

Bertha Gretchen Arnstedt se desempeña como profesora de Literatura española en la carrera de Letras de la Universidad Nacional del Comahue. También dictó clases en Introducción a la Literatura, Literatura Española Renacentista y Literatura Europea en el mismo centro universitario. Participó en investigaciones, dictó conferencias y cursos y publicó trabajos en congresos y revistas especializadas.

Ezequiel Gusmeroti es licenciado y profesor en Letras, docente universitario, crítico e investigador teatral. Ha realizado diversas publicaciones, en medios nacionales e internacionales. Actualmente, se desempeña como profesor adjunto en la materia Panorama de la literatura I, de la Universidad del Cine, y como profesor adjunto del Departamento de Literatura de la Universidad Kennedy. Su labor como investigador la desarrolla en el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte, Departamento Artístico, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Es jurado del Premio Teatro del Mundo (Universidad de Buenos Aires. Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. Área de Historia y Teoría teatral) e investigador de la Red Teatral Sur. Dicta talleres de escritura académica en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

Nicolás Hochman es profesor y licenciado en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Su tesis del doctorado en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires es acerca del exilio en Gombrowicz. Es director de la productora cultural UnaBrecha, presidente de la asociación civil Grupo Heterónimos y realizador del Congreso Gombrowicz. En 2014 publicó su primera novela, *Los Casquivanos*.

Jerzy Jarzębski es docente en la Facultad de Filología Polaca en la Universidad Jaguelónica. Desde 2008 es parte del jurado del premio literario COGITO. Como crítico se encarga principalmente de la prosa contemporánea y es un especialista en la obra de Bruno Schulz, Stanislaw Lem y Witold Gombrowicz.

Martina Kaplan nació en Entre Ríos y desde los 17 años vive en Buenos Aires. Estudió Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires, influenciada por la obra de Witold Gombrowicz.

Ewa Kobylecka-Piwońska es licenciada en Filosofía y doctora en Filología hispánica en la Universidad de Lodz, donde también ejerce como profesora de Literatura hispanoamericana. Como investigadora abordó principalmente la literatura hispanoamericana contemporánea, en particular la obra de Mario Vargas Llosa, sobre quien escribió el libro *El tiempo en la novelística de Mario Vargas Llosa*.

Katherina B. Kokinova nació en Bulgaria y obtuvo un doctorado en Literatura eslava en la Universidad Sofía gracias a su trabajo sobre la autorreflexión en la obra de Gombrowicz y Nabokov.

Allen J. Kuharski es dramaturgo, nacido en Polonia. Desde 1990 es docente en Swarthmore College y ha dictado clases en la Universidad de California, en Berkeley, y el programa de grado de teatro en Villanova University. Es coeditor de los 16 volúmenes con las obras completas de Witold Gombrowicz y también partícipe del sitio web francés dedicado al escritor. Sus artículos fueron publicados en Estados Unidos, Gran Bretaña, Polonia, Austria, Holanda y Francia.

Martín Lavella nació en Rosario. Estudió Filosofía en la Universidad Nacional de Rosario, donde dicta clases en la cátedra de Problemática del Saber en la Facultad de Humanidades y Artes. Trabaja en un proyecto de doctorado sobre la obra del filósofo argentino Rodolfo Kusch. Sus lecturas actuales pasan por Rodolfo Kusch, Pedro de Angelis, José Imbelloni, Luis Juan Guerrero y los ensayistas argentinos.

Victoria Liendo es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y vive hace siete años en París, donde hizo un master en Literatura y Teoría literaria. Se encuentra trabajando en su tesis doctoral sobre la construcción del Yo en la obra de Victoria Ocampo y Witold Gombrowicz.

María Rosa Lojo. Escritora. Doctora en Letras (UBA). Investigadora Principal del CONICET. Publicó cuatro libros de cuentos y ocho novelas. Sus últimos títulos son *Cuerpos resplandecientes* y *Todos éramos hijos*. En microficción y poema en prosa, el álbum ilustrado *O Libro das Seniguais e do único Senigual*, con imágenes de Leonor Beuter, y *Bosque de ojos*. Fue traducida al inglés, italiano, francés, tailandés y gallego. Como investigadora, ha publicado seis libros de ensayo, tres ediciones críticas y numerosos trabajos en medios académicos. Obtuvo, entre otros, el primer Premio de Poesía de la Feria del Libro de Buenos Aires, el premio del Fondo Nacional de las Artes y el primer Premio Municipal de Buenos Aires “Eduardo Mallea”. Recibió varios premios a la trayectoria: Premio Konex, Premio Nacional “Esteban Echeverría”, la Medalla de la Hispanidad y la Medalla del Bicentenario.

Silvana Mandolessi se licenció en Letras Modernas en la Universidad Nacional de Córdoba y se doctoró en Lenguas Romances en la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica). Sus áreas de investigación conciernen a la movilidad, la postnacionalidad, lo espectral y la representación de la violencia en la literatura del Cono Sur. Es autora de *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina*, entre otros libros.

Guillermo Martínez es autor de los libros de cuentos *Infierno grande*, y *Una felicidad repulsiva*, de las novelas *Acerca de Roderer*; *La mujer del maestro*; *Crímenes imperceptibles*; *La muerte lenta de Luciana B.* y *Yo también tuve una novia bisexual*. También escribió los libros de ensayos *Borges y la matemática*, *La fórmula de la inmortalidad* y *Gödel (para todos)*, este último en colaboración con Gustavo Piñeiro. Obtuvo entre otros el premio del Fondo Nacional de las Artes, el Premio Planeta, el Premio Konex de novela y el Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez. Fue jurado de los principales premios literarios: Alfaguara, Planeta, Emecé, La Nación-Sudamericana, Fondo Nacional de las Artes. Dictó clases de literatura en la Universidad de Virginia, y en la Universidad de Columbus, y también talleres literarios en el Malba, la Fundación Antorchas, la Fundación Tomás Eloy Martínez, y la Librería Dain Usina Cultural. Dicta actualmente cursos de narrativa en la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF. Uno de sus cuentos ha sido publicado en *The New Yorker*.

José Luis Martínez Amaro, nacido en Uruguay, es profesor en el Departamento de Teoría literaria de la Universidad de Brasilia. Es autor de *Figuras modernas en las letras latinoamericanas* (2008) y *Sofística y literatura en los mitos de Chuthlu* (2013).

Juan Sebastián Morgado es Maestro de la FIDE y Gran Maestro de Teleajedrez subcampeón de ajedrez postal en 1984. Ha sido editor de varias revistas. Licenciado en Psicología en 1971, abandonó su profesión ese mismo año. Fue autor de *Grau el Maestro*, *Casillas Reales*, *Estructuras Reales*, *Las Aventuras de Pilnik*, *Sangre y Ajedrez en el Parque*, *Ajedrez en la Historia Argentina tomos 1/4*, *Los Años Locos del Ajedrez Argentino y Luces y Sombras del Ajedrez Argentino*. Desde 1981 desarrolló una librería especializada en ajedrez, edición de revistas y libros e informática, que se mantiene hasta hoy. En los últimos años ha retornado al ámbito académico vocacionalmente, investigando diversos períodos históricos desde el ángulo del ajedrez.

Kacper Nowacki es exbecario del doctorado internacional Erasmus Mundus: Cultural Studies in Literary Interzones, en las Universidades de Bérgamo, de Perpiñan y de Entre Ríos en Paraná. En 2013 estuvo haciendo investigación bibliográfica sobre Witold Gombrowicz en las bibliotecas de Buenos Aires. En 2014 formó parte del comité organizador del I Congreso sobre el escritor polaco. En 2015 acabó su tesis doctoral en literatura comparada sobre el erotismo en la obra de Witold Gombrowicz y André Pieyre de Mandiargues. Sigue siendo ferdydurkista.

María Cecilia Pardo es profesora de enseñanza media y superior en Letras por la UBA. Se desempeñó como docente de nivel medio, y actualmente dicta un taller de escritura creativa en la Biblioteca Popular de Olivos. Trabaja en Canal Encuentro desde 2013.

Philippe Prunet es profesor de Historia y Geografía, y tiene una maestría en Historia Contemporánea de la Universidad Lille III Charles de Gaulle. Su interés en las teorías de René Girard lo llevó a relacionar su pensamiento con los espectáculos de la Compañía francesa Emballage Théâtre (artículos para *Théâtre/Public* y Maestría de Estudios de Teatro de París III Censier). Se abocó a un estudio personal de *Peer Gynt* a partir del cual estableció comparaciones entre las obras de Ibsen y Gombrowicz.

Claudia Rosa es profesora titular ordinaria de Semiología de la Comunicación y adjunta de Procesos Culturales Argentinos en la Universidad Nacional de Entre Ríos. Miembro del Comité Académico del Doctorado de Ciencias Sociales. Crítica literaria y ensayista, ha publicado más de cien artículos en revistas científicas de la especialidad. Ha editado obras de Mastronardi, Calveyra y Manauta, entre otros. Actualmente se desempeña como coordinadora de la Editorial de la Universidad Nacional del Nordeste. Ha dictado numerosos cursos de doctorado y conferencias en universidades de Pittsburg, Washington, Jerusalem y Río Grande, entre otras.

Nallely Yolanda Segura Vera es licenciada en Lenguas Modernas en Español por la Universidad Autónoma de Querétaro, México, y estudia la Maestría en Letras Latinoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2014 realizó una estancia de investigación en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires.

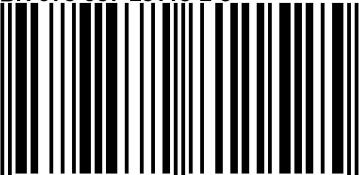
Néstor Hugo Sosa Rossi es psicoanalista, nacido en Argentina. Integró y expuso trabajos en distintas escuelas, fundaciones y agrupaciones de psicoanálisis en Santa Fe, Paraná, Rosario y Buenos Aires. Psicólogo de consultorio externo en el Hospital Dr. Emilio Mira y López, desde 2001 hasta la actualidad. Publicó artículos sobre psicoanálisis en distintos medios.

Dominika Świtkowska nació en Polonia. Tiene un doctorado en Literatura obtenido en la Universidad de Varsovia y desde 2008 trabaja como curadora del Museo Witold Gombrowicz en Wsola, Polonia.

Łukasz Tischner es historiador y publicista literario. Se graduó en Filología polaca en la Universidad Jaguelónica, donde recibió su doctorado y trabaja como docente. Desde los años 90 es editor de la revista mensual *Zodiac*. Autor del libro *Los secretos de los venenos maniqueas. Milosz contra el mal*.

Takayuki Yokota-Murakami es ensayista, crítico y traductor, nacido en Osaka, Japón. Cuenta con una licenciatura en Lenguas eslavas, un master en Literatura comparada en la Universidad de Tokio y un doctorado en Literatura comparada obtenido en Princeton.

ISBN 978-987-28115-2-5



9 789872811525

A standard 1D barcode representing the ISBN 978-987-28115-2-5. Below the barcode, the numbers 9 789872811525 are printed vertically.