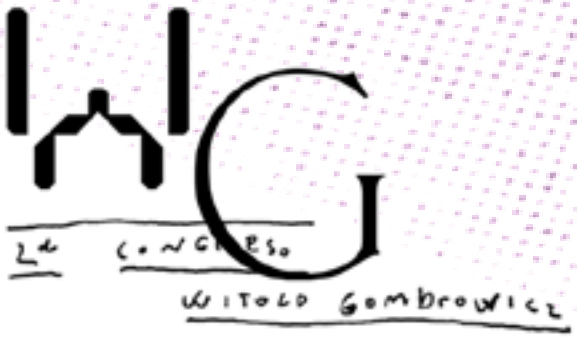
2°C

Algo de lo que fue el
II Congreso Internacional
Witold Gombrowicz

Basta ya de obras inocentes

Franco Dall'Oste
Florencia Di Paolo (eds.)



Algo de lo que fue el
el II Congreso Internacional Witold Gombrowicz

Basta ya de obras inocentes

franco Dall'Oste
florencia di paolo (eds.)

«Basta ya de obras inocentes, obras que entran en la vida con la cara de quien no sabe que será violado con mil juicios idiota; basta de autores que fingen que esa violación cometida en ellos por un juicio superficial y descuidado es algo incapaz de herirles y algo que se debe ignorar»

Witold Gombrowicz, Diario.

Dall´Oste, Franco
Basta ya de obras inocentes : algo de lo que fue el II Congreso Internacional Witold Gombrowicz / Franco Dall´Oste ; Florencia Di Paolo ; compilado por Franco Dall´Oste ; Florencia Di Paolo. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Heterónimos, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-28115-5-6

1. Literatura Argentina. I. Di Paolo, Florencia. II. Título.
CDD A860

Edición: Florencia Di Paolo y Franco Dall'Oste
Colaboración: Emilia Fernández Tasende
Diseño y maquetación: Franco Dall'Oste
Ilustración de tapa: Javier Reboursin

Contacto:

congresogombrowicz.com
info@congresogombrowicz.com
Facebook: Congreso Gombrowicz
Instagram: congreso_gombrowicz
Twitter: @congresowg

STAFF

Dirección: Nicolás Hochman.

Coordinación general: Wanda Wygachiewicz.

Arte: Javier Reboursin (coordinación), Germán Suárez (diseño gráfico).

Comunicación: Sofia Alemán (coordinación), Carlos Mendoza (redes sociales).

Charlas, ponencias, presentaciones y afines: Franco Dall'Oste (coordinación), Romina Gretter, Pau Freixa, Ewa Kobyłecka-Piwońska, Valeria Losoviz.

Teatro: Sofia Alemán (coordinación).

Ciclo de cine: Valentino Cappelloni (coordinación), Sofia Cazères.

Radio: Diego Tomasi (coordinación), Sofia Cazères, Noelia Giorgi.

City tour: Fermín Gdansky Orgambide (coordinación), Rocío Fraga Gil, Nehuén Hughes Rojas.

Sala de escape: Romina Gretter (coordinación), Eugenia López, Leonardo Svarc, Valeria Losoviz, Cualy Alegre, Alejandro Deniz, Joaquín Paolantonio, Florencia Gamboa.

Premio Gombrowicz de Novela: Eduardo Berti, Ariana Harwicz, Martín Kohan (jurado), Ramiro Altamirano, Paloma Baldi, Mariano Bujan, Valentino Cappelloni, Silvana Casali, Sofia Cazères, Franco Dall'Oste, Rebeca Deandrea, Carlos Mendoza, Facundo Remi Solfa, Diego Tomasi, Branco Troiano (comité de lectura).

Comité académico: Alicia Borinsky, Silvia Dapía, Pau Freixa, Pablo Gasparini, Nicolás Hochman, Jerzy Jarzębski, Ewa Kobylecka, Silvana Mandolessi, Jean-Pierre Salgas, Anna Spólna, Dominika Świtkowska, Łukasz Tischner, Tomasz Tyczyński, Jean-Michel Vappereau.

Nos dieron una mano: Martín Abusamra, Maru Buslemen, María Teresa Caretta, Nicolás De Reatti, Nicolás Fernández Garbin, Emilia Fernández Tasende, Gisella Guardado, Lautaro Larralde, Paula Martínez Mazza, Rocío Ortega, Javier Saffores, Silvina Tomasi.

Agradecimientos: Diego Aguilera, Braian Alonso, Mariana Álvarez Broz, Magdalena Arupe, Tiago Augusto, Enrique Avogadro, Paloma Baldi, Elsa Barber, Lucas Barrantes, Maximiliano Basso, Matías Belli Basualdo, Emilia Benítez, Carlos Bernatek, Daniel Bird, Marcos Bralo, Paulo Branco, Marta Bryszewski, Fernanda Colombo, Federico Cotto, Agustín Dellepiane, Jonatan Di Rocca, Rebecca Deandrea, Ale Dolina, Martín Dolina, Alejandro Dujovne, Lautaro Federico, Antonela Fiori, familiares de Alberto Fischerman, Gonzalo Gálvez Romano, Natalia Garnero, Romina Giler, Mario Giorgi, Noelia Giorgi, Fabio Hochman, Gustavo Hochman, Ulises Hochman, Maica Iglesias, Matías Mc Loughlin, Noelia María, Ezequiel Martínez, Ezequiel Mario Martínez, Javier Martínez, Juan Olcese, Leticia Paolantonio, Carolina Parietti, Fernando Martín Peña, Manuel Pose, Guadalupe Requena, Aldo Rotman, Ivana Ruiz, Fabio Salvador, Mariana Sández, Dodi Scheuer, Mariana Soba, Grzegorz Sobociński, Juan Vegetal Miguel Vincent, Alberto Yaccelini, Fernando Zagarella, Ana Zeigner.

Índice

Prólogo

Tanta naftalina 10

Anna Spólna

El Gombrowicz samizdat. Ediciones polacas de los textos de Witold Gombrowicz no censurados por las autoridades comunistas 12

Nina Pielacinska y Adrianna Seniów

El incómodo Gombrowicz: acercamiento al discurso mediático sobre la presencia de las obras del autor de Ferdydurke en la escuela polaca 35

Martyna Panczak

Los aspectos minoritarios en la escritura de Witold Gombrowicz 47

Raúl Estrada Sánchez

Cómo tramar una derrota: la irrenunciable otredad como estrategia de subversión cultural en Aventuras (1930) 58

Pau Freixa

El español del Ferdydurke argentino de Witold Gombrowicz: un análisis lingüístico 72

Armando Alzamora

Witold Gombrowicz y la teoría de la vanguardia: un acercamiento a la poética de inorganicidad en Ferdydurke 112

Cristian Cardozo

Gombrowicz y la filosofía moderna: La Seducción como caso 123

Daniel Montoya

Resonancia y alienación en Pornografía: un análisis de la relación con el mundo 136

Malva Filer

Formas significantes y formas opresivas en Cosmos de Witold Gombrowicz 150

Aleksandra Naróg

Sobre el Orgullo en Gombrowicz: Perspectivas Polacas y Argentinas 158

Nicolás Hochman

Gombrowicz, su diario oficial, el diario secreto, la identidad, el principio de incertidumbre, su mujer y su amante 170

Carlos Huerga

Witold Gombrowicz: el Diario y la fusión de géneros 186

Ezequiel Gusmeroti

El día en que Gombrowicz dejó de ser un marginal. Witold Gombrowicz y el teatro oficial de Buenos Aires (1972-2018) 197

Estela CASTRONUOVO

El teatro de Witold Gombrowicz: “Sacate la careta” 216

Liliana B. López

El rey está desnudo. El podermiento según Grombrowicz en Ivonne, princesa de Borgoña y El casamiento 226

Katarzyna Żabicka

La tercera fuerza y el mundo fuera de lugar:
El casamiento de Witold Gombrowicz y Hamlet de
William Shakespeare 234

Alessandra Ghezzani

Witold Gombrowicz, Virgilio Piñera y los "niños terribles" de
América contra la idolatría de la grandeza estética 241

Mónica Bueno

Ricardo Piglia lee a Witold Gombrowicz 261

Marcela Domine

Los márgenes de Gombrowicz: la novela quemada de
Jorge Vilela. Memorias de su recuperación 273

Carolina Maranguello

Saer en Argentina: volver con Gombrowicz 285

Roberto Bayot Cevallos

Una aproximación a los últimos cuentos de Daniel Sada
a través de los orígenes gombrowiczianos 302

César Mazza

En efecto, Germán 315

Martín Kohan y Alexandra Kohan

La suspensión del buen gusto 316

Félix Chiaramonte

Las marcas, en cada uno, de Germán García. 321

Gerardo Arenas

Gombrowicz, el dramaturgo de las tensiones estilísticas 326

María Elena Blay

Gombrowicz y España. Sosias, amigos y legado 330

Lucas Daniel Cosci

Del Santiago de Gombrowicz al Gombrowicz de Santiago 349

Cristian Segura

Tandil, Gombrowicz y el arte (Proto comedia en 4 actos y un epílogo) 351

Javier Ignacio Gorrais

Humor y descentramiento en la escritura de Witold Gombrowicz 356

Jorge García López

Forma soberana, significante tirano 364

Carlos Brück

Witold Gombrowicz: versiones de un nombre 372

PRUNET Philippe

Notas y variaciones sobre Witold Gombrowicz 375

Guillermo Martínez

Gombrowicz como escritor del policial filosófico 385

Myriam Cardozo

Gombrowicz: papel de la filosofía y psicología en su literatura 390

Prólogo

Tanta naftalina

Estoy en un país que no es el mío, en el que hablan un idioma que no entiendo. Es la primera vez que vengo, porque estoy de vacaciones, por trabajo, por lo que sea. Son las nueve de la noche, entro a un bar y pido una cerveza. Atrás mío alguien, que habla esa lengua que no comprendo, dice algo de Gombrowicz. Es lo único que llego a identificar, pero me sobra: sé que con ese extraño tengo muchas más cosas en común que con la mayoría de la gente que conozco.

Ser lector de Gombrowicz implica eso: establecer un pacto de afinidad que trasciende los países, las distancias, las lenguas, las ideologías. Leer a Gombrowicz requiere poner en suspensión una serie de razonamientos históricos y culturales, y aceptar otros. Quizás solamente por un rato, pero es suficiente.

Cuando en 2014 organizamos el Primer Congreso Internacional Witold Gombrowicz no pensaba así. Creía que a Witoldo lo habíamos leído unos pocos, más bien como un capricho, o una aventura. Pero los últimos cinco años me enseñaron que Gombrowicz no es un capricho, sino una necesidad. Que no es una aventura, sino una responsabilidad. Y que sus lectores no somos pocos, sino que muchas veces estamos escondidos, y que escuchar su nombre es como decir una contraseña secreta que nos hace emerger. Nos gusta el dramatismo.

Los que hacemos el Congreso Gombrowicz buscamos algo muy sencillo: que lo lea todo el mundo, y por eso apuntamos a cinco públicos diferentes. Queremos que los especialistas (los que hacen tesis, sus traductores, sus editores, sus amigos) encuentren material nuevo, alejado de los clichés y las anécdota siempre coloridas, pero tantas veces repetidas. Que los que ya lo leyeron vuelvan a hacerlo, que lean cosas nuevas de y sobre él. Que los que leen mucho pero nunca se encontraron con Gombrowicz se tienten, o al menos se sientan obligados. Que los que no leen nunca nada, en general, piensen que no estaría mal arrancar a hacerlo con algún libro suyo. Y que los jóvenes, el público ideal para Gombrowicz, se contamine cuanto antes. Diría que es una pretensión un poco exagerada, si no fuera porque llevamos cinco años invitando a esta gente a que venga, escuche,

participe, discuta, se pelee con nosotros. Por eso la pompa académica y las ponencias, y las charlas, y la radio de veinticuatro horas de corrido, y los ciclos de cine y de teatro, y el documental, y la sala de escape, y el city tour, y el premio de novela, y las campañas de difusión, y los viajes, y el certamen internacional de sellitos, y las cenas, y las amistades (y amoríos) que se fueron generando en todos estos años.

No lo hacemos por fanatismo. De hecho, algunos ni siquiera estamos seguros de que Gombrowicz nos guste. Lo hacemos porque podemos, en primer lugar. Porque nos parece importante, porque sentimos que Gombrowicz tiene mucho para decir a cincuenta años de su muerte. Porque su lectura nos interpela. Porque sentimos que su obra es un ariete que sirve para abrir portones que custodian lo más formal, serio y riguroso del pensamiento, siempre tan falto de sentido del humor y sexualidad. Gombrowicz es el palo que usamos para romper una ventana por la que entra aire que permite ventilar el olor a naftalina. Es la piedra en el zapato, que incomoda y nos lastima cuando caminamos. Es todo lo que nunca querríamos o nos animaríamos a ser. Es la posibilidad de la perspectiva, todavía hoy. Es la chance de encontrar a otros que estén igual de desorientados que nosotros, y quieran arrimarse para compartir actividades, bailar en una fiesta, publicar un libro.

Nicolás Hochman
Diciembre de 2019

Anna Spólna
Traducción: Denise Griffith y Fermín Gdansky Orgambide

El Gombrowicz samizdat. Ediciones polacas de los textos de Witold Gombrowicz no censurados por las autoridades comunistas

Este artículo aborda la historia y la numerosa cantidad de ediciones ilegales y extraoficiales de los libros de Witold Gombrowicz en la República Popular de Polonia publicados entre 1976 y 1989. Con la excepción del breve periodo del "deshielo" (1956-1957), las obras de Gombrowicz, exiliado crítico de la situación política en Polonia, estuvieron prohibidas. Sus libros se publicaron gracias al Literary Institute Maisons-Lafitte y se llevaron de contrabando a Polonia textos impresos en la *Kultura* de París a un gran riesgo. Se analiza cuáles textos de Gombrowicz se publicaron con mayor frecuencia, qué editoriales *samizdat* lo publicaron y qué organizaciones de la oposición estaban involucradas en este proceso. El artículo analiza las fuentes de las reimpresiones, así como el trabajo artístico y editorial en los libros teniendo en cuenta las colecciones del Museo Witold Gombrowicz en Wsola. Se estudia los motivos por los cuales se seleccionaron algunas obras en vez de otras junto con comentarios de los editores. Las conclusiones hacen referencia a los motivos de la gran popularidad del Gombrowicz "ilegal" pero también indican cómo los textos prohibidos determinaron la recepción de la obra del autor, no solo por la oposición anticomunista.

Introducción

Durante la República Popular de Polonia (RPP), los libros de Gombrowicz y su propio nombre estuvieron sujetos a censura. El autor de *Ferdydurke*, de ideología manifiestamente anticomunista que permaneció en el extranjero luego del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, fue un enemigo del pueblo en la

narrativa comunista oficial. Fue difícil para los polacos que vivían en el país acceder a sus textos. Los que se habían publicado antes de la guerra no se volvieron a publicar y los nuevos, impresos en el exterior, estuvieron prohibidos. Fue una excepción el breve periodo del "deshielo", una democratización temporaria de la cultura polaca entre 1957-1958, cuando se publicaron *Yvonne, la princesa de Borgoña*, *Bacacay, El casamiento*, *Trans-Atlántico* y se reimprimió *Ferdydurke*. Wydawnictwo Morskie publicó *The Events on the Banbury* (que incluía también el cuento "Adventures") con la introducción de Janion al mundo escolar en 1982. Los lectores polacos tuvieron que esperar para lo que quedaba de la obra de Gombrowicz hasta 1986, cuando *Las obras completas* comenzaron a publicarse gracias a Wydawnictwo Literackie de Cracovia, aunque no desprovistas de censura.

Pudo accederse al resto de su obra a través de colecciones privadas, incluyendo aquellas anteriores a la guerra, o textos contrabandeados del Este (que quedaron sujetos a peligrosas represalias). Leer y pedir prestados los libros fueron aventuras intelectuales, así como una forma de protesta en contra del régimen totalitario. Los grupos cerrados de élite intelectual, científicos y estudiantes que pudieron leer a Gombrowicz en las universidades sin que se les permitiera llevarse el material a casa, disfrutaron ciertos privilegios. Irónicamente, los libros prohibidos con frecuencia figuraron en los listados de lectura de las universidades. Jóvenes investigadores y estudiantes leyeron a Gombrowicz con permisos especiales de sus supervisores. Era riesgoso aun entonces: los registros obligatorios de quienes utilizaban el supuesto *res´s* (que deriva de *Res. spec*) frecuentemente caían en manos de oficiales del Sluzba Bezpieczenstwa (SB, "Servicio de Seguridad del Ministerio de Asuntos Interiores"), quienes los utilizaban para perseguir o chantajear a los investigadores y estudiantes. El monopolio del Estado sobre las publicaciones nacionales era únicamente enfrentado por el movimiento editorial independiente, que le daba la espalda a la censura desde 1976 hasta la caída del comunismo en 1989.

Este artículo solo se remite a publicaciones que no conforman serie alguna. No tiene en cuenta las reimpresiones de los diarios clandestinos de Gombrowicz, libros basados en hechos reales (como *Gombrowicz en Argentina. Testimonios y documentos 1939-1963*, publicado por Rita Gombrowicz en Francia en 1984), las memorias escritas por amigos o el trabajo científico sobre el autor. Su situación *samizdat* debe ser explorada con más detalle.

Contexto sociopolítico del movimiento samizdat

El movimiento ilegal de publicación en Polonia comenzó en 1976. Debido a las protestas de trabajadores en Radom y Ursus y las represalias brutales, nació el comité de defensa de los trabajadores (KOR) para proveer apoyo legal y financiero a las víctimas. Su boletín informativo inició el proceso de establecer prensa clandestina independiente. La libre circulación se convirtió en una realidad continuamente creciente, basada en la confianza en la comunidad y la necesidad de expresarse libremente. La prensa clandestina y el sistema eficiente de distribución se desarrollaron rápidamente gracias a la sólida tradición de pensamiento conspirativo que data de cuando Polonia dejó de ser independiente en 1795 (Brodzka y Kostecki, 1992). Czapliński (2007) llama a este proceso social de emancipación una oportunidad para "la expresión, cuyas consecuencias nadie podía prever", aunque ha comenzado gracias a "la protesta contra las desigualdades del sistema" (p. 135).

A las editoriales clandestinas eran consideradas por las autoridades comunistas como formas de activismo opositor. Rápidamente, se volvieron una amenaza para el monopolio de información que sostenía el Estado. El movimiento editorial estaba disperso teniendo en cuenta centenares de pequeñas imprentas, a menudo secretas, para ganancias, por un lado, y eran perseguidas por la policía, por el otro. Arriesgaban mucho. Una vez que la ley marcial entró en vigencia (13 de diciembre de 1981), el SB arrestó personas durante dos días, y si encontraba pruebas, comenzaba a procesarlas. La ley marcial estipulaba castigos que iban de 6 meses a 10 años por propagar "noticias falsas" que podrían debilitar la capacidad de defensa del RPP y fomentar "agitación pública o disturbios". Estos quedaron reducidos a arrestos temporarios y multas en los últimos años de comunismo (Sejm, 1986). Friszke señala que las represalias eran dolorosas, pero no tan terribles como las de la USSR o Checoslovaquia (2007, p. 438).

Fałkowski explica: "El mimeógrafo se convirtió para los polacos en una herramienta de la lucha por su independencia, y para los intelectuales, en un arma en su lucha por la libertad de pensamiento. Ambas posibilidades interpretativas se reforzaban entre sí y eran utilizadas en conjunto" (2016, p. 80). Las actividades culturales que involucraban la diseminación de ideas a través de publicaciones independientes formaron parte del movimiento de la oposición en la década de 1970 (Hemmerling & Nadolski, 1994, p. 201; Jastrzębski, 2014, pp. 297-314). Se fundó el sindicato independiente de la Solidaridad en 1980 para defender los

derechos de los trabajadores y la publicación de prensa independiente. Los libros estaban entre sus prioridades. Durante el así llamado "carnaval de Solidaridad" (desde agosto de 1980 hasta diciembre de 1981, cuando el sindicato era legal), participar en la cultura de la oposición se volvió universal, cualquier persona interesada en la literatura clandestina podía tener acceso. Centenares de máquinas de imprenta se importaron desde Occidente, se creó un mercado editorial que se volvió cada vez más profesional y comercial, que incluía publicaciones privadas sin licencia y ventas rentables –a varias veces el precio normal– de libros muy requeridos (Bkazejowska, 2010, pp. 135-137; Fałkowski, 2016, pp. 87-89).

El movimiento editorial tuvo cierta continuidad y la red de producción voluntaria, así como la distribución semiclandestina sobrevivieron a pesar de la creación de la ley marcial y la ilegalización de Solidaridad. Sowiński (2011) cuenta: "En 1982, en el momento de las mayores represalias en Polonia desde los años de Stalin, la oposición publicó de manera clandestina más libros y revistas que los movimientos disidentes en todo el Bloque del Este a lo largo de esa década" (p. 262). Se veía a la compra de libros *samizdat* como un acto de apoyo hacia la oposición. La distribución era más que una tarea riesgosa, por su parte. Un distribuidor describió a sus colegas con estas humildes palabras: "Haciéndose a un lado de las censuras oficiales, se consideran a sí mismos más libres" (Baza, 1985, p. 24)

¿De qué cifras hablamos? Se estima que 6.500 libros sin censura, cada uno con una circulación de entre mil y siete mil ejemplares aparecieron entre 1976 y 1989 (Czapliński, 2007, p. 136; Olaszek, 2016, p. 30-31). El crecimiento llama la atención: Sowiński (2011) cree que 89 libros salieron en 1979, 240 en 1980, y por lo menos 929 en 1981. Entre 500 y 700 títulos se imprimieron al año hasta el colapso del comunismo, 567 libros de ficción, luego de 1697 libros históricos y 763 libros políticos (pp. 262-263).

Varsovia, Breslavia, Cracovia, Poznan, el área Triciudad y Alta Silesia eran los principales centros de editoriales independientes en el RPP y era mucho más fácil que salieran las publicaciones allí que en las provincias. Incluso se crearon bibliotecas clandestinas. El estudio de Mielczarek (2014) sugiere que más del 30% del público tenía contacto con imprentas *samizdat*, incluyendo un 10% con acceso ininterrumpido. Los últimos grupos estaban conformados por la *intelligentsia* metropolitana interesada en política, que escuchaba la radio Free Europe y mostraba su apoyo al movimiento de la Solidaridad.

Los polacos tenían una gran necesidad de buena literatura en la década

de 1980. Se la vendía por debajo del mostrador, en bazares, a un precio muchas veces más costoso, y a través de distribución ilegal. Se podían dejar a un lado la calidad, durabilidad y legibilidad de los libros clandestinos bajo las circunstancias del reclamo por la libertad de expresión y las dificultades reales con las imprentas y materiales. Los compradores buscaban títulos específicos que se convirtieron en best-sellers de la literatura *samizdat*. Aquellos libros que criticaban el sistema comunista como *El pensamiento cautivo* de Czesław Miłosz, *Rebelión en la granja* de George Orwell y *El archipiélago Gulag* de Aleksandr Solzhenitsyn despertaban un interés especial. Aunque también se leían libros ambiciosos que hablaban de ideas políticas, sociales o culturales populares en Occidente. Esta literatura abarcaba la obra de Gombrowicz, que, con quizá la excepción del *Diario*, censurados incluso a mediados de la década de los 80, no abordaba de manera directa las circunstancias políticas en Polonia.

Gombrowicz sin censura: ediciones clandestinas nacionales

Tres libros de 1978 –*Contra los poetas* de la prensa Klin, *Diario 1953-1956* de Oficyna Nieobecnych y *Witold Gombrowicz* de Niezalezna Oficyna Wydawnicza (NOWa)– fueron las primeras ediciones clandestinas de Gombrowicz que quedaron registradas (Supurniuk, 1995, p. 173). Fueron reimpresiones de publicaciones de París. El editor de *Kultura*, Giedroyc, apoyaba campañas de publicaciones independientes cuya importancia describió como "colosal" (1994, p. 223) y cuyo progreso vigiló de cerca (Giedroyc y Najder, 2015, p. 128; Giedroyc y Nowak-Jeziorański, 2001, p. 420). Debido a un acuerdo entre el Institute Littéraire y NOWa, que se especializaba en literatura y filosofía, en octubre de 1981, el instituto tuvo que ceder todos los derechos de sus libros con excepción de los de Miłosz y Gombrowicz, sus autores estelares. *Kultura* y sus lectores subsidiaron algunas ediciones nacionales mediante el Fondo de Ayuda a la Literatura y Ciencia Polacas Independientes y el Fondo de Edición Independiente, con reimpresiones de *Kultura* y el Institut Littéraire, dando cuenta aproximadamente del 15% de los libros publicados clandestinamente (Jarska y Olaszek, 2016, p. 158).

Rita Gombrowicz (comunicación personal, 6 de junio, 2019) recuerda haber sido informada de las reimpresiones de Gombrowicz en Polonia gracias a Giedroyc, mayormente por teléfono o en reuniones. La viuda del escritor estuvo de acuerdo con las políticas de publicación de *Kultura*. La prensa clandestina nunca

la contactó por reimpresiones ilegales de las *Obras reunidas* de Wydawnictwo Literackie luego de 1986. Sin embargo, sus amigos le trajeron ejemplares *samizdat* de los libros de Gombrowicz, porque las cartas y paquetes que ella recibía de Polonia siempre quedaban sometidos a verificación.

Se publicó a Gombrowicz sin censura en los tiempos anteriores a agosto de 1980 (1976-1980), durante la primera Solidaridad (1980-1981), bajo la ley marcial (1981-1983) y hasta 1989, aunque conllevaba riesgos; desde la incautación de materiales y equipos ilegales de impresión hasta la persecución, arrestos y juicios de aquellos involucrados en la imprenta y distribución. Es difícil calcular cuántas ediciones *samizdat* del escritor aparecieron en ese periodo. La bibliografía de Czachowska y Dorosz cita 27 libros (1991), la bibliografía de *Kultura* 54 (Supurniuk, 1995) y un listado del Instituto de Investigación Literaria; 63 (Kandzior y Szymańska, 1999). La base de datos de la Biblioteca Nacional de Polonia, Ksiqzki polskie podziemne (1976-1989), que se mantiene constantemente actualizada, tiene 71 registros de los libros de Gombrowicz (2019). Ha de tenerse en cuenta que la última incluye reimpresiones de ediciones nacionales pero los títulos citados en los catálogos anteriores son de ediciones de más de un volumen del *Diario*, los *Cuentos* y *Varia*.

Ediciones samizdat del autor en la colección del Museo Witold Gombrowicz

El Museo Witold Gombrowicz, fundado hace diez años, contiene 12 ediciones nacionales sin censura de los libros del autor entre sus recursos. La colección sigue expandiéndose con libros comprados en subastas de internet, tiendas de libros antiguos y donaciones de amigos al museo. Una descripción más detallada ayudará a identificar, *pars pro toto*, formas en las que la obra de Gombrowicz está presente en la circulación independiente literaria e ideológica en Polonia bajo el comunismo.

El folleto de 21 páginas *Contra los poetas* data de 1981. Se imprimió en *offset,* en papel de prensa, en el formato menor de A5, que permitió que se puedan leer fuentes más pequeñas. Esto era imposible con otros métodos de impresión utilizados por prensas *samizdat*: duplicación, fotocopiado, serigrafía de seda, tipeado, e impresión tipográfica (Kuta, 2019, pp. 396-397). Un dibujo de Pegaso y el logo de Klin Press aparecen en la cubierta de cartón. La página

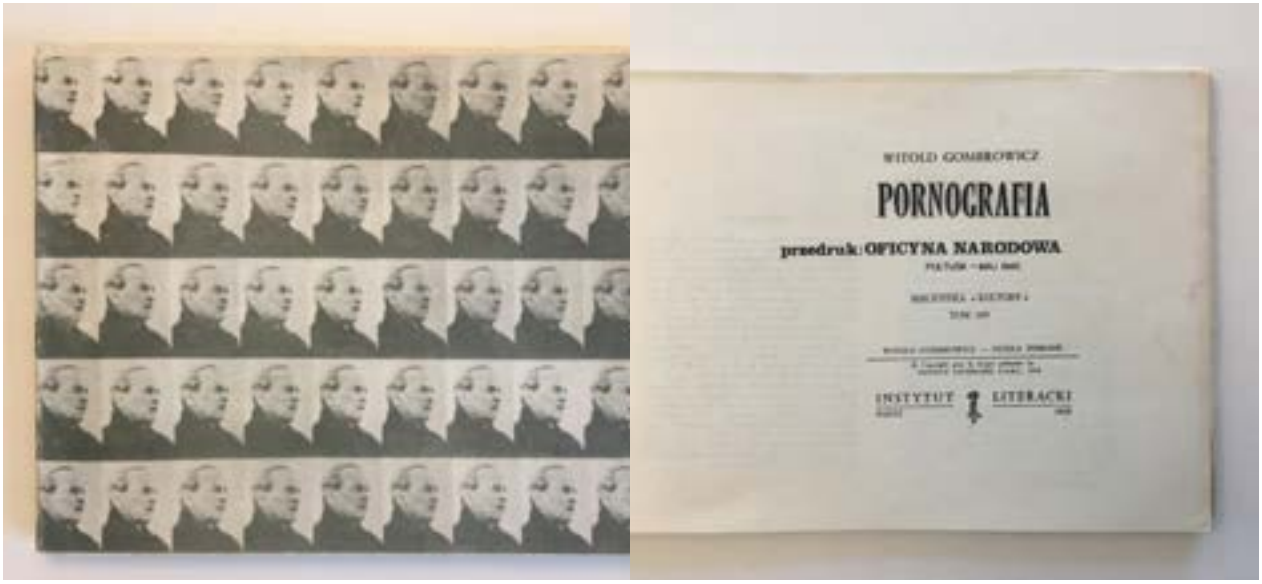
2 contiene una foto borrosa casi espectral de la Wsola anterior a la guerra, en la que el autor y su familia se sientan en la sala y miran de manera penetrante a la lente. No aparecen las páginas con los títulos y los contenidos y el ensayo "Sienkiewicz" figura recién hacia el final del libro. Esta combinación de dos textos revisionistas, con el estilo provocativo característico de Gombrowicz, en contra de los hábitos de lectura y convenciones polacas es razonable. Apunta a una intención consciente por parte de las editoriales clandestinas de presentarle al público lector el tratamiento anárquico y controvertido de la tradición nacional y una vez más cuestionar el canon posromántico de la devoción polaca.

Fotos N° 1, 2. Gombrowicz, W. n.d. [1981]. *Przeciw poetom*, n.p. [Gdańsk]: Klin.

La primera edición de *Entrevista con Gombrowicz*, en la colección del museo, es un pequeño cuadernillo (A6), por suerte en impresión legible en *offset* en dos tipos de gramaje. Quedó cortado desprolijamente, con márgenes irregulares. La cuarta página muestra a Polonia y 1979 como el lugar y año de publicación. No da cuenta de que el texto está basado en la edición del Institut Littéraire de 1969. Un diseño de cubierta bien hecho llama la atención: las palabras están con letra pequeña y el apellido de Gombrowicz está dividido en "gombro" y "wicz", que se repite tres veces. Así, el nombre con el que el autor de *Cosmos* le gustaba que lo llamaran sus amigos argentinos se vuelve más memorable y el título cobra más fuerza.

Fotos N° 3. De Roux, D. [Gombrowicz, W.] ([19]79). *Rozmowy z Gombrowiczem*. n.p. [Warsaw]: Europa: Polonia.

Oficyna Narodowa publicó *Pornografía* en mayo de 1980. La página del título contiene una nota de que es una reimpresión de las *Obras completas* por Institut Littéraire de 1970. El lugar de publicación es Pułtusk, aunque las bibliografías de publicaciones clandestinas lo ponen como Cracovia (Supurniuk, 1995, p. 75; Kuta, 2019, p. 320). Son dos columnas en formato A6, agarradas con una abrochadora, de escasa legibilidad. La fuente pequeña queda compensada gracias a la calidad de la copia. La portada de cartón que reproduce la foto famosa de Bohdan Paczowski con la cara de Gomrbrowicz en un espejo es interesante.

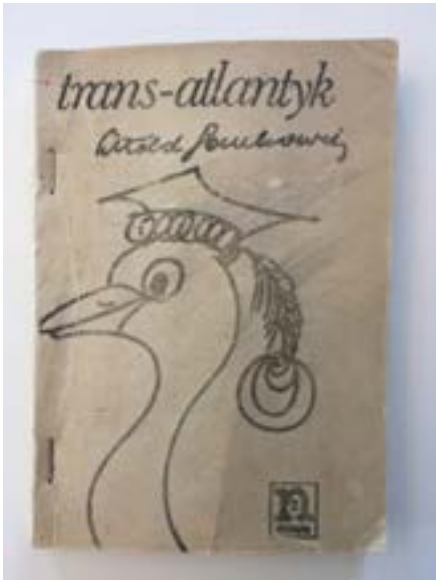


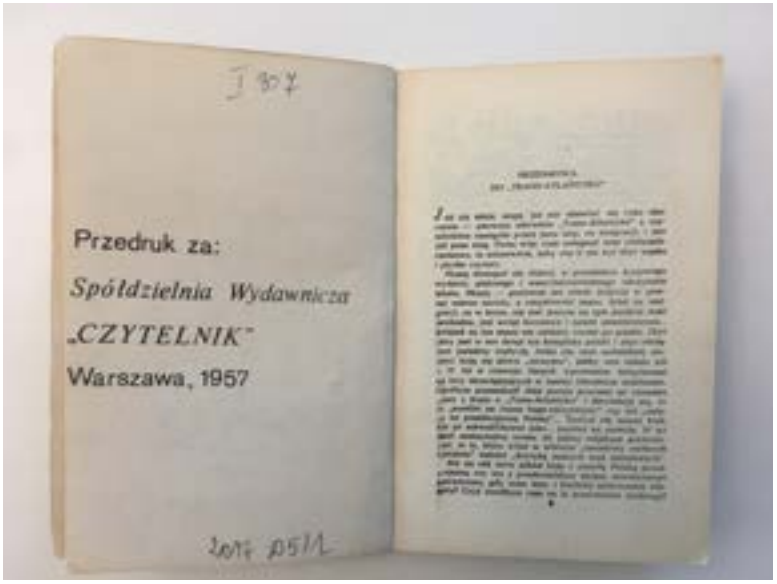
Fotos N° 4, 5, 6. Gombrowicz, W. (1980b). *Pornografia*. Pułtusk [Gdańsk]: Oficyna Narodowa.

El folleto *Gombrowicz o Miłosz*, una selección de su *Diario,* les daba a los lectores del país acceso a dos de los polacos más famosos y perspectiva sobre su agitación filosófica. Es un texto de formato A6 mecanografiado por Studencka Oficyna Wydawnicza SOWA de Varsovia: un encantador logo en la página 4 hace referencia al nombre de la prensa, el búho, símbolo de sabiduría. No figuran el lugar y fecha de publicación, aunque las bibliografías indican el año 1980 (Czachowska y Dorosz, 1991, p. 30; Supurniuk, 1995, p. 75). Asociar esta edición con el premio Nobel que se le concedió a Miłosz el 9 de octubre de ese año: el interés en su escritura por parte de la intelectualidad polaca se incrementó considerablemente en esa época. La calidad deplorable y la cómica portada (dos caballeros con moños y sombreros caminan energéticamente tomados del brazo alrededor del mundo, posiblemente en busca de fama mundial) están en discordancia con sus ambiciosos contenidos.

Foto N° 7. [Gombrowicz, W.] n.d. [1980]. *Gombrowicz o Miłoszu.* n.p. [Varsovia]: Studencka Oficyna Wydawnicza SOWA.

La cubierta de la edición de bolsillo A6 de 1981 de *Trans-Atlántico* es un poco más expresiva con un dibujo simplificado de un ganso con un sombrero folclórico de la zona de Cracovia con una pluma de avestruz. La simbología de esta imagen es significativa para los polacos. Por un lado, se refiera a la frase célebre de un escritor renacentista: "Que todas las otras naciones sepan que los polacos tienen una boca propia, no una boca de ganso" (895, p. 282), un llamado al orgullo nacional y al amor hacia la propia cultura y, por el otro, a *El casamiento* de Wyspiański, en donde el sombrero simboliza el apego ciego al festejo insensato de tradiciones combinado con la incapacidad pasiva para mantenerse al margen del destino polaco. Esto es una reimpresión de la edición de 1957 durante el "deshielo" por la editorial Czytelnik, que incluye el prefacio original del autor.





Fotos N° 8, 9. Gombrowicz, W. (1981c). *Trans-Atlantyk*. Varsovia: Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWa.

El sindicato NSZ (Sindicato de Estudiantes Independientes) reimprimió los cuentos cortos del Institut Littéraire distribuidos en cinco cuadernillos A6 en Breslavia en 1981. Fueron publicados como un conjunto, lo cual está demostrado por ejemplo mediante la segunda página de la parte III con el comienzo del cuento "Aventuras" y una nota "viene a continuación el cuento IV". La numeración continúa dentro de cada parte individual (como en la edición de París de 1972). Salió en los tiempos del carnaval de Solidaridad, cuando los que faltaban se reintrodujeron a la escena literaria polaca. Ediciones de cualquier calidad eran aceptables: fue solo a mediados de los 80 cuando los clientes empezaron a exigir que los libros *samizdat* se leyesen mejor y durasen más.

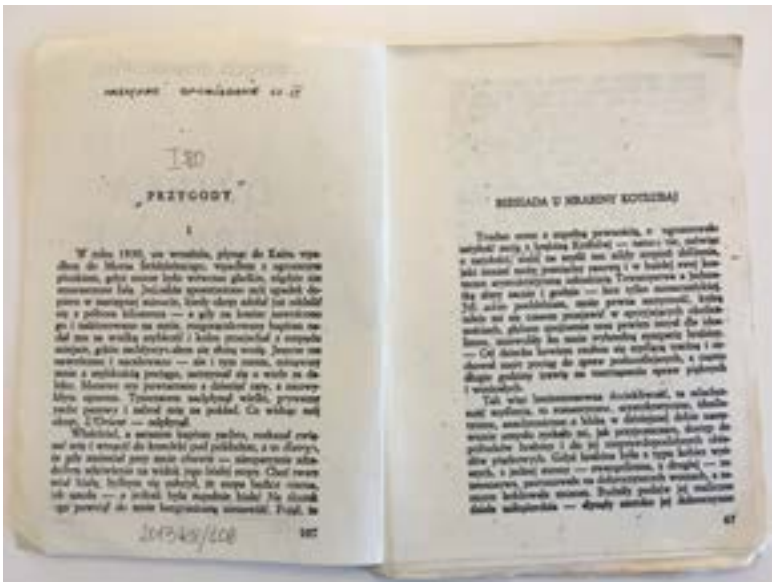


Foto N° 10. Gombrowicz, W. (1981a). *Short Stories [Dinner at Countess Pavahoke"s, Virginidad]* (Vol. III). Wrocław: NSZ [Sindicato de Estudiantes Independientes].

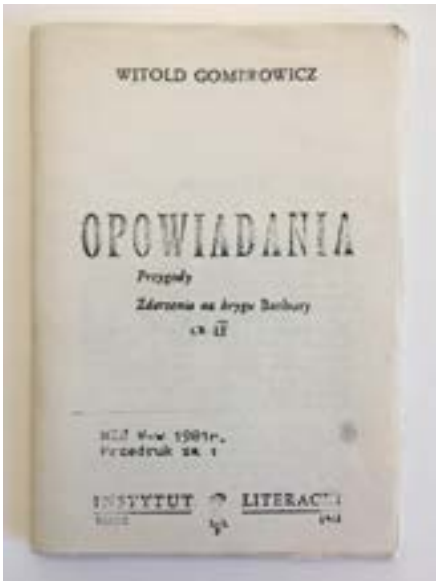
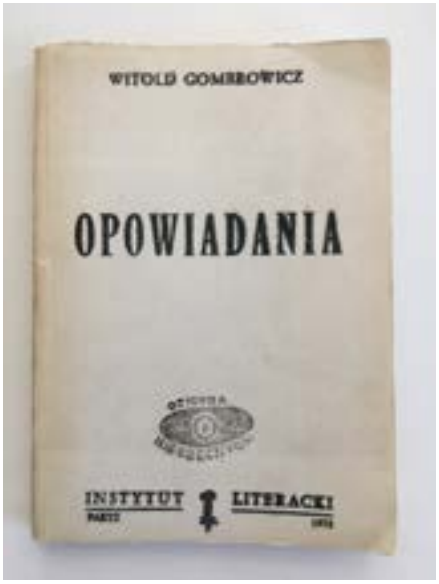
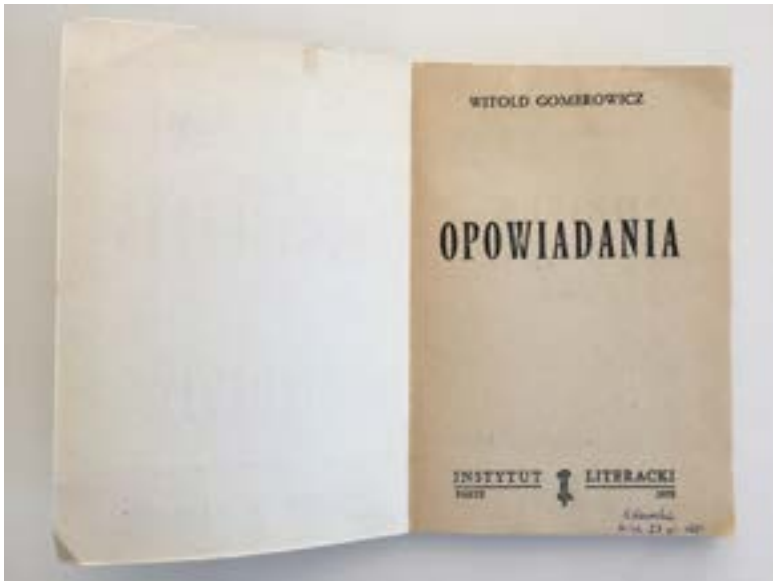


Foto N° 11. Gombrowicz, W. (1981b). *Short Stories [Aventuras, The Events on the Banbury]* (Vol. IV). Breslavia: NSZ [Sindicato de Estudiantes Independientes].

La misma edición del Institut Littéraire constituía un punto de partida para una reimpresión más meticulosa de *Cuentos completos* realizada por la Oficyna Nieobecnych de Cracovia. Este volumen único difería de las publicaciones legales en el sentido de que combinaba dos gramajes de papel diferentes y algunas manchas de tinta. Se lo imprimió sin proporcionar fecha y lugar de publicación. Las bibliografías de especialistas indican Cracovia en 1982 (Czachowska y Dorosz, 1991, p. 31) o señalan la ausencia de una fecha (Supurniuk y Supurniuk, 2015,

p. 174), aunque una nota escrita a mano en el ejemplar del museo muestra la fecha “27/11/1981”. Este caso ilustra de buena manera la cuestión de la información bibliográfica precisa, ya que los libros clandestinos se publicaban sin control institucional, se hacían impresiones adicionales para poder obtener ganancias, las fechas se utilizaban para confundir a la milicia y los oficiales de seguridad.





Fotos N° 12, 13. Gombrowicz, W. n.d. [1982]. *Short Stories*. Cracovia: Oficyna Nieobecnych.

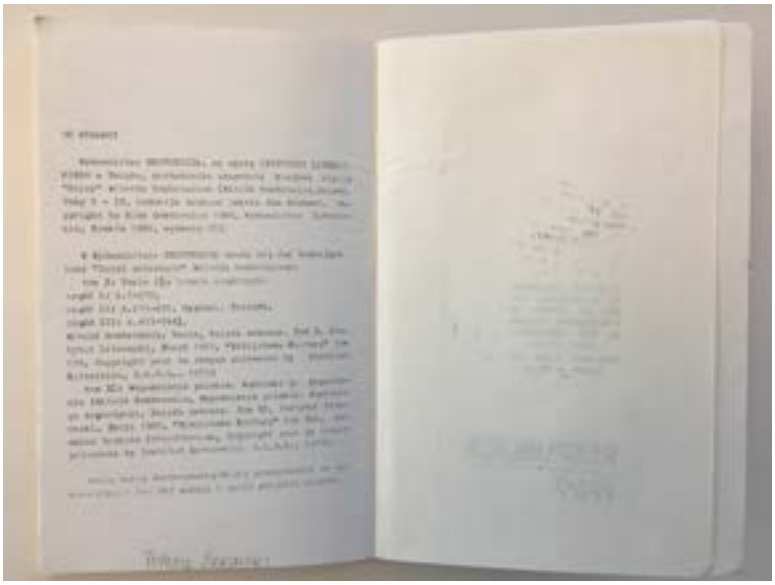
Dos ediciones de textos dispersos de Gombrowicz sobresalen entre ediciones de bolsillo clandestinas. La primera es A6, de un volumen de *Varia* poco legible impreso en 1981 por Oficyna Krakowska Studentow KOS. La prensa, que operaba desde 1978, fue la organización *samizdat* más grande en Cracovia. Kuta (2019) habla acerca de su profesionalismo: se le pagaba a su equipo, que no era frecuente en los círculos de la oposición y por sobre todo tenía un comité del programa que se centraba en la ficción escrita por opositores y prohibía autores nacionales (p. 316). Se han reimpreso fragmentos del Institut Littéraire seleccionados por Jarzebski. Los veintisiete artículos, ensayos, cartas a editores y entrevistas que se seleccionaron cuidadosamente y se organizaron en orden cronológico de 1934 ofrecen una intersección histórica de ideas gombrowiczianas. Recién a fines de 1990 fueron legalmente publicados en Polonia por Wydawnictwo Literackie. Expertos que residían en Cracovia, principalmente Bloński y Jarzębski, se convirtieron en editores de la ciencia. De esta manera, la actividad de la oposición coincidió con la investigación de aquellos académicos de renombre especializados en Gombrowicz.

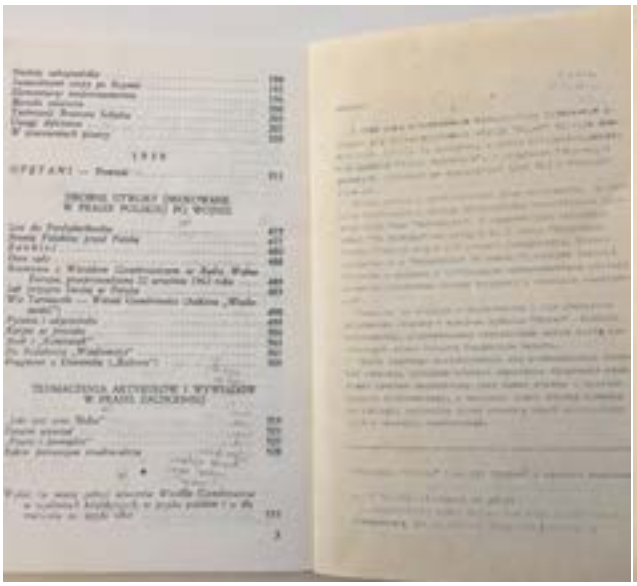
Fotos N° 14, 15. Gombrowicz, W. (1981d). *Varia (wybór).* Cracovia: Krakowska Oficyna Studentów KOS.

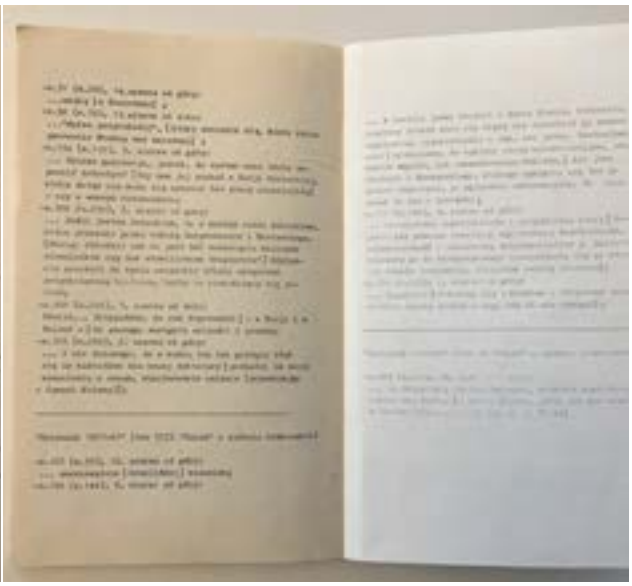
El otro caso es el de *Varia. Część III*, una reimpresión realizada por Wydawnictwo Respublica con sede en Lublin del décimo volumen de las *Obras completas* de 1973 de París. Fue una impresión A5 que salió a la luz durante la caída del RPP, en 1989. Se asemeja a la edición original en que provee un listado de ediciones polacas y traducidas de las obras del autor con perspectiva de la magnitud de la popularidad de Gombrowicz en Occidente. La "Nota del editor" explica que este es un suplemento de la edición de nueve volúmenes de las *Obras completas* de Gombrowicz, que no pudo incluir ni los textos dispersos ni *Recuerdos de Polonia.* Ni siquiera los ejemplares de la edición de Cracovia, que solo diferían en el nombre de los editores. Los editores se disculparon por utilizar el diseño de Beata Barszczewska-Wodja sin su consentimiento, que la protegía de posibles cargos por cooperar con la prensa clandestina. Sin embargo, el addendum al final es la forma más notoria de protesta contra las políticas que restringían la libertad de expresión. Contiene 17 fragmentos del *Diario* sustraídos de su edición original por motivos de censura sin el consentimiento de Rita Gombrowicz y Giedroyc. Por lo tanto, Respublika decidió mostrarles a los lectores el listado completo que incluye el contexto de los números de página del original y las ediciones dañadas de Cracovia.

Esta es la etapa final de dar a conocer los textos de Gombrowicz a los lectores de RPP. Combinaba el acceso a autores prohibidos, en parte censurados en el país y ediciones *samizdat*. La oficina central de control de publicaciones y

espectáculos cerraría un año después: la libertad de expresión y de publicación se unirían al libre mercado en Polonia.







Fotos N° 16, 17, 18, 19. Gombrowicz, W. (1989). *Varia. Część III*. Lublin: Wydawnictwo Respublica.

El *Diario* fue el best-seller entre los escritos de Gombrowicz, que cerraban con 1966 por la situación de Polonia bajo el comunismo, ya que la sección final que iba de 1967 a 1969 solo se publicó por Wydawnictwo Literackie en 1992. El museo Witold Gombrowicz posee dos de estas ediciones, reimpresiones de la publicación de 1971 del Institut Littéraire. La edición más profesional de tres volúmenes de Wydawnictwo Krag, Varsovia 1984, el libro de bolsillo de formato

A6, pegado, con contenidos y precio de 1000 zlotys por la edición completa, y se puede leer bien a pesar de dos gramajes y una minúscula impresión en *offset*.

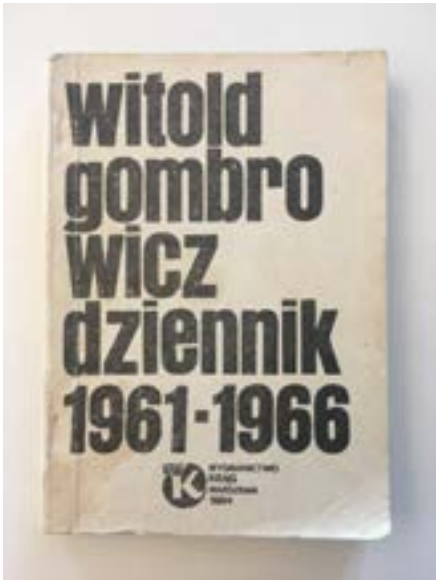
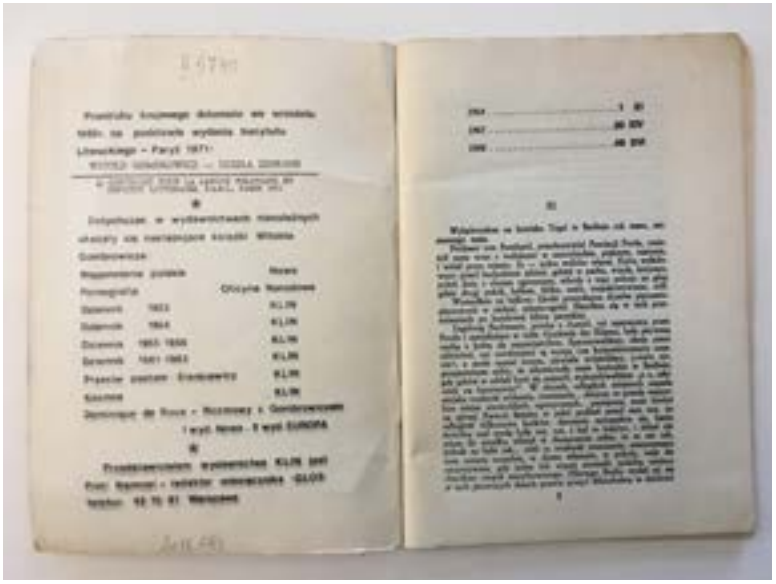


Foto N° 20. Gombrowicz, W. (1984). *Diary (1961-1966)*. Varsovia: Wydaw. Krąg.

La edición modesta de la prensa Klin ubicada en Gdansk y Varsovia dice mucho más sobre el mercado de publicación clandestina. El nombre de la editorial, creada en 1978 por una unión de libre comercio del activista Krzysztof Wyszkowski, era una referencia al papel que jugaban los libros de Gombrowicz en la lucha contra el comunismo. Los editores previeron "el impacto de Gombrowicz, como una cuña socavando las bases del sistema soviético, es decir, reconstruir la introspección y la independencia" (Kała, s. f). Klin publicó siete volúmenes del *Diario* y *Cosmos* entre 1978 y 1980. Los recursos limitados de ese momento son visibles en la edición de 1980 del Museo (*Diario 1964-1966*), una impresión A6 en *offset*. El papel es papel de prensa. En la segunda página de la cubierta, Klin informa a los lectores de ediciones independientes de los libros de Gombrowicz sobre nueve títulos y los nombres de las editoriales. El listado está incompleto, por supuesto, al igual que los nombres de los compiladores. Y un resumen de la prensa clandestina hasta la fecha funciona como publicidad autorreferencial. El hecho de que figurara el teléfono de contacto de un representante de KLIN, Piotr Naimski, editor de la publicación mensual GLOS en Varsovia, evidencia un régimen opresor más flexible en 1980 y 1981. Todo cierra, en la página 4, con información acerca de los libros disponibles en la biblioteca Głos y la publicidad para más publicaciones de la oposición. De no ser por el control más estricto de las

publicaciones bajo la ley marcial, es probable que estas tendencias se hubiesen diseminado, como se demuestra con el incremento en la comercialización de la industria del libro luego de 1989. Es dudoso, sin embargo, si Gombrowicz hubiese estado satisfecho con el contexto en el que los editores de KLIN ubicaron su obra.



Fotos N° 21, 22. Gombrowicz, W. (1980a). *Diary 1964-1966*. n.p. [Gdańsk]: Klin, 1980.

Los motivos de la popularidad de Gombrowicz

Los lectores en busca de *El casamiento* pudieron tener acceso al Gombrowicz anterior a la guerra, a libros publicados durante el periodo del "deshielo", y a las ediciones del Institut Littéraire de París que se trasladaron ilegalmente a

Polonia desde 1950. Sin embargo, la sociedad democratizante de RPP le debía la recuperación de estos textos al mercado clandestino. Cuando la edición inmensamente popular de Wydawnictwo Literackie se publicó en 1986, la prensa independiente la copió de manera clandestina, prueba del interés persistente en Gombrowicz hasta el final del periodo aquí mencionado.

La obra de Gombrowicz pertenecía al canon clandestino. Era muy popular a pesar de la pobre o más que pobre calidad, no muy diferente de otros productos de industria de prensa *samizdat* que utilizaban impresión, duplicado y maquinaria contrabandeada del Este y que tenían acceso ilegal a imprentas. La escasez de papel resultaba en fuentes microscópicas, formatos pequeños, cubiertas de cartón con diseños amateur y que rara vez incluía alguna foto borrosa. Por motivos de conspiración, un gran número de libros no pudo proporcionar fechas y lugares de publicación, precio e información de la edición. Eran frecuentemente reimpresiones sin intervención editorial.

El listado de best-sellers *samizdat* consiste de 32 títulos que aparecían un mínimo de 12 veces. El *Diario* de Gombrowicz, con 25 ediciones apenas entre 1978 y 1984, quedó en segundo lugar luego de la entrevista con el coronel Kukliński, "Wojna z narodem widziana od srodka". En cuanto a los best-sellers de escritores polacos exiliados, *La mente cautiva* de Miłosz está cuarto, seguido por libros reimpresos por Mrozek y Herling-Grudziński (Jarska y Olaszek, 2016, pp. 159-161; Fałkowski, 2011, p. 95). El análisis exhaustivo de editoriales de Cracovia realizado por Kuta (2019) muestra a Gombrowicz en segundo lugar otra vez, esta vez detrás de Milosz. Aunque habría que tener en cuenta que el premio Nobel y el retorno del poeta a Polonia luego de treinta años de exilio, lleno de trasfondos políticos, fueron muy significativos en su caso.

Hubo muchos motivos detrás de la popularidad de Gombrowicz en la circulación clandestina. En primer lugar, la calidad de su trabajo, que nunca fue periodismo ad hoc, se merecía eso. La mayoría de las publicaciones clandestinas eran autorreferenciales y se oponían al régimen de muchas maneras. Pese a que los activistas de la oposición leían libros de filosofía, política e historia, también, la popularidad de Gombrowicz es única: sus libros son ficción de primera categoría, que casi nunca hacían referencia directa a la situación política de los países pertenecientes al Bloque del Este. Si alguna vez expresaba su visión sobre la política de su país, lo hacía de una manera original y subversiva.

El *Diario* de 1966 termina con una nota abiertamente política, pero la relectura de esos pasajes revela su ambigüedad. Gombrowicz registra una

conversación imaginaria entre los camaradas Kliszko y Gomułka, satisfecho con la crítica desfavorable sobre *Pornografía* en los diarios de exilio de Londres:

"A la *intelligentsia* le molesta que no publiquemos a este Gombrowicz en Polonia, que le hayamos prohibido a nuestra prensa escribir sobre sus rancios premios europeos… No habrá decencia, los dos artículos serán reimpresos escrupulosamente, ¡que el pueblo sepa que estamos en lo correcto al no publicar novelas para canallas como *Pornografía*! ¡Camaradas! La literatura del exilio está podrida hasta la médula, pero la prensa del exilio tiene algunas ideas muy saludables (Los dos hacen un pequeño baile sacudiendo sus recortes de prensa. Música. Ballet. Confeti)" (2012, p. 716).

El escritor sin duda dirigía estas palabras más que nada a sus lectores y a las personas que lo censuraban en Polonia. La grotesca escena engloba una condena a la censura y al mismo tiempo una parodia a las peleas insignificantes de los exiliados junto con el sueño secreto de que hubiera libertad de información en el Estado totalitario. Tanto los polacos que podían ser multados y encarcelados por impresión y distribución ilegal como aquellos que recibían textos *samizdat* como el mensaje subversivo del autor deben haber leído estas palabras con genuina satisfacción.

El autor del *Diario* no hubiese sido fiel a sí mismo si no hubiese añadido una contraparte irónica al fragmento antisistema:

"¿Lo ven, defensores de la cultura polaca? Y por lo que se refiere a la "cochinada" en cuestión, conocía a un polaco que solía sumirse en profundas meditaciones. Luego, al volver en sí, decía: –Lameculos, cerdo, cerda, todos son la misma mierda. – ¿En qué piensas? – acabé preguntándole. Me respondió: –En los polacos." (2012, p. 716).

Si sus compatriotas deseaban festejar su propio heroísmo opositor, Gombrowicz ubicaría instantáneamente un espejo obsceno en frente de ellos que los distorsionara. Además, había sido creado por un escritor que había estado muerto desde 1969, con lo que hablaba con un interesante análisis del alma polaca, casi como un profeta.

Gombrowicz ensalza a la libertad entendida de manera más amplia que una mera lucha contra el régimen. Aunque sus textos fueron tomados como a favor de la democracia, él era más un crítico del totalitarismo que un ferviente anticomunista. Escritor apasionado y comprometido e individualista extremo, no podía representa ningún partido dentro de la disputa política. El autor de *Opereta* siempre optó por la preeminencia, originalidad y el individualismo,

lejos de pensar como las mayorías, incluso si era para luchar por la causa de la democracia. Aseguró "la mejor manera de luchar contra el comunismo es sobreponer al individuo por sobre las masas" y exigió "arte de verdad", diciendo "una página de Montaigne. Un solo poema de Verlaine o una oración de Proust es mucho más anticomunista que el grupo acusatorio que representan. Ellos son libres y por lo tanto liberadores" (Gombrowicz, 2012, p. 22).

En el mundo *samizdat*, Gombrowicz era un representante de la libertad de expresión de la emigración. Se lo imprimió para revivir escritores polacos prohibidos que vivían en el exterior desde entonces, más allá de su tema principal. Un activista de la oposición, Kelus, expresa la sorpresa que él y un amigo de él habían sentido al leer *Cosmos*: "Lo leímos cautivados. Y estábamos igualmente pasmados de que algo tan apolítico estuviera prohibido. Por el nombre y por la biografía, no por los contenidos" (Kelus y Staszewski, 1999, p. 29).

El *Diario* les ofreció a los lectores del país una comprensión de la dinámica de debates y alianzas entre los polacos en Occidente y los círculos de Laffitte, radio Free Europe y de Wiadomosci de Londres. La popularidad de Gombrowicz y Milosz demuestra lo eficaz que era *Kultura (Czapski, 1972, p. 8).* Las ediciones clandestinas no solo llenaban los espacios de la circulación literaria oficial, sino también una perspectiva más objetiva de Polonia.

Diario, Testamento y *Recuerdos de Polonia* de Gombrowicz también estaban en sintonía con la moda de documentos personales, testimonios y memorias. La Polonia anterior a la guerra, un objeto mítico de nostalgia para muchos intelectuales en el RPP, podía encontrarse en su prosa. Aparecía de manera crítica, pero con encanto y cierto cariño.

Además de todo eso, la posición intelectual de Gombrowicz, que surgía de los años de entreguerra y se reforzaba con los años de alienación, era una fuente de reserva valiosa sobre las jerarquías de fenómenos literarios, sociales e ideológicos. Él recurría a parodias, provocaciones a la anarquía, llamados a empoderarse; y sobresalía de textos antisocialistas en este sentido. La necesidad de un libre mercado de las ideas, juego de palabras posmodernista, rebelión contra cultural y Europa occidental creció en Polonia desde mediados de los ochenta periódicos como bruLion o Czas Kultury y *art-zines* alternativos. Y quizás incluso inspiró la corriente alternativa de protesta tanto hacia la cultura del Estado como hacia la de la oposición. Él se convirtió en un escritor contracultural adelantado para la época luego de su muerte.

La literatura ocupó un lugar importante en el movimiento a favor de las ideas

en el RPP de 1976-1989. Gombrowicz es un símbolo de la tarea de sobreponerse al monopolio de la información en una Polonia cada vez más democrática. El acceso a sus obras representó mayor conciencia histórica y cultural, junto con una educación más humanista. Además, su popularidad en esa época arroja luz sobre las necesidades intelectuales y aspiraciones de la sociedad polaca bajo el comunismo. Aunque Gombrowicz estaba en contra de la vida comunitaria, el conocimiento de su obra le dio un sentimiento de pertenencia a una comunidad libre dentro del régimen.

Referencias Bibliográficas

Baza Biblioteki Narodowej (2019). *Książki polskie podziemne (1976-1989)*. Recuperado de: http://mak.bn.org.pl/cgi-bin/makwww.exe?BM=02&IM=01&TX=&NU=03&WI=GOMBROWICZbRITA

Błażejowska, J. (2010). *Papierowa rewolucja. Z dziejów drugiego obiegu wydawniczego w Polsce 1976-1989/199*. Varsovia: Instytut Pamięci Narodowej.

Brodzka, A. & Kostecki, J. (Eds). (1992). *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne* (Vol.1). Varsovia: Biblioteka Narodowa.

Czachowska J. & Dorosz B. (1991). *Literatura i krytyka poza cenzurą 1977-1989 (bibliografia druków zwartych)*, Breslavia: Wydawnictwo Wiedza o Kulturze.

Czapliński, P. (2007). Dziedzictwo niezależności: krótka historia komunikacyjnego podziemia. *Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*, *5*, 129-152.

Czapski, J. (1972). Dwadzieścia pięć lat. *Kultura 7/8 (298-299),* 3-10. Recuperado de: http://www.kulturaparyska.com/pl/ludzie/pokaz/c/jozef_czapski/teksty-najwazniejsze/teksty-najwazniejsze-53

Deklaracja Ruchu Demokratycznego z września 1977 roku. In Z. Hemmerling & M. Nadolski (Eds.), *Opozycja demokratyczna w Polsce 1976-1980. Wybór dokumentów* (p. 201-203). Varsovia: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Fałkowski, M. (2011). *Biznes patriotyczny. Historia wydawnictwa CDN*, Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności.

Fałkowski, M. (2016). Ruch społeczny i „podziemny rynek". O logikach funkcjonowania niezależnego ruchu wydawniczego w PRL (1976-1989). In P. Gasztold-Seń, N. Jarska & J. Olaszek (Eds.), *Drugi obieg w PRL na*

tle samizdatu w państwach bloku sowieckiego po 1956 roku (pp. 76-101). Varsovia: Instytut Pamięci Narodowej.

Friszke, A. (2007). Polska. Wprowadzenie. In J. Kochanowski (Ed.), *Słownik dysydentów. Czołowe postacie ruchów opozycyjnych w krajach komunistycznych w latach 1956-1989* (Vol. I) (pp. 436-440). Varsovia: Fundacja Ośrodka Karta. Dom Spotkań z Historią.

Giedroyc J. & Nowak-Jeziorański J. (2001). *Listy 1952-1998*. Breslavia: Towarzystwo Przyjaciół Ossolineum.

Giedroyc, J. & Najder Z. (2015) *Listy 1957-1985*, Varsovia: Narodowe Centrum Kultury. Stowarzyszenie Instytut Literacki Kultura.

Giedroyc, J. (1994). *Autobiografia na cztery ręce*, Varsovia: Czytelnik.

Gombrowicz, W. (2012) *Diary* (L. Vallee, Trans.). New Heaven: Yale University Press.

Jak leci? Wywiad redakcji z szeregowym kolporterem. (1985). *Baza, 6, 24*-25.

Jarska, N. & Olaszek, J. (2016), Co czytała opozycja? Książki drugiego obiegu jako wyraz tożsamości politycznej, ideowej i kulturowej opozycji w PRL (1976-1989). In P. Gasztold-Seń, N. Jarska & J. Olaszek (Eds.), *Drugi obieg w PRL na tle samizdatu w państwach bloku sowieckiego po 1956 roku* (pp. 145-162). Varsovia: Instytut Pamięci Narodowej.

Jastrzębski M. (Ed.). (2014). *Dokumenty Komitetu Obrony Robotników i Komitetu Samoobrony Społecznej „KOR"*. Varsovia: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Kała, M. (n.d.). Klin. In J. Olaszek (Ed.), In *Encyklopedia „Solidarności"*. Recuperado de: http://www.encysol.pl/wiki/Klin

Kandzior, J. & Szymańska, Z. (Ed.). (1999) *Bez cenzury 1976-1989. Literatura, ruch wydawniczy, teatr*. Varsovia: Instytut Badań Literackich PAN.

Kelus J.K. & Staszewski W. (1999*), Był raz dobry świat*, Varsovia: Wydawnictwo Prószyński i S-ka.

Kuta, C. (2019). *Niecenzurowane. Z dziejów drugiego obiegu wydawniczego w Krakowie w latach 1976-1990*, Cracovia: Instytut Pamięci Narodowej.

Mielczarek, A. (2014). Raz jeszcze o sondażowych szacunkach zasięgu wydawnictw podziemnych lat osiemdziesiątych, *Pamięć i Sprawiedliwość. Pismo Instytutu Pamięci Narodowej, 1(23),370-390.* Recuperado de: https://ipn.gov.pl/pl/publikacje/periodyki-ipn/pamiec-i-sprawiedliwosc/27572,nr-1-232014.html

Olaszek, J. (2016). Drugi obieg wydawniczy w PRL i i samizdat innych państwach bloku sowieckiego: podobieństwa, różnice, wpływy. In P. Gasztold-Seń, N.

Jarska & J. Olaszek (Eds.), *Drugi obieg w PRL na tle samizdatu w państwach bloku sowieckiego po 1956 roku* (pp. 15-57). Varsovia: Instytut Pamięci Narodowej.

Polskie wydawnictwa niezależne 1976-1989. Druki Zwarte: Gombrowicz. (2018). In K. Bronowski (Ed). *Bibuła. Muzeum Wolnego Słowa*. Recuperado de: http://m-ws.pl/bibula_/bzgombro.html

Rada Państwa. (1981). *Dekret z dnia 12 grudnia 1981 r. o stanie wojennym.* Dz.U., nr 29, poz. 154, art. 48, ust. 1-4. Recuperado de: http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19810290154

Rej, M. (1895). Do tego co czytał. In: W. Bruchnalski (Ed., *Mikołaja Reja z Nagłowic Zwierzyniec, 1562* (p. 282). Cracovia: Wydawnictwa Akademii Umiejętności.

Sejm (1986). *Ustawa z dnia 24 października 1986 r. o zmianie niektórych przepisów prawa o wykroczeniach*. Dz.U., nr 39, poz. 193., art. 52 a. Recuperado de: http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19860390193

Sowiński, P. (2011). *Zakazana książka. Uczestnicy drugiego obiegu 1977-1989*. Varsovia: Instytut Studiów Politycznych PAN.

Supruniuk, A. & Supruniuk, M.A. (2015), *Drugi obieg wydawniczy (1974) 1976–1990 w zasobie Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu. Druki zwarte* (Vol. 1). Varsovia: Instytut Pamięci Narodowej, Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu. Recuperado de: https://pamiec.pl/pa/biblioteka-cyfrowa/publikacje/15219,Anna-Supruniuk-Miroslaw-A-Supruniuk-Drugi-obieg-wydawniczy-1974-19761990-w-zasob.html

Supurniuk, M.A. (1995). *„Kultura". Materiały źródłowe do dziejów Instytutu Literackiego w Paryżu. Bibliografia przedruków wydawnictw Instytutu Literackiego w Paryżu w niezależnych oficynach wydawniczych w Polsce w latach 1977-1990* (Vol. 2) Varsovia: Tow. Opieki nad Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu. Pomost.

Witold Gombrowicz. (2019). Wydania poza cenzurą 1976-1989. Recuperado de: https://witoldgombrowicz.eu/Wydania-poza-cenzur-1976-1989.html

Anexo

Witold Gombrowicz. Listado de ediciones no censuradas, Biblioteca del Museo Witold Gombrowicz en Wsola

De Roux, D. [Gombrowicz, W.] ([19]79). *Rozmowy z Gombrowiczem*. n.p. [Varsovia]: Europa: Polonia.

[Gombrowicz, W.] n.d. [1980]. *Gombrowicz o Miłoszu.* n.p. [Varsovia]: Studencka Oficyna Wydawnicza SOWA.

Gombrowicz, W. (1980a). *Dziennik 1964-1966*. n.p. [Gdańsk]: Klin, 1980.

Gombrowicz, W. (1980b). *Pornografia*. Pułtusk [Gdańsk]: Oficyna Narodowa.

Gombrowicz, W. (1981a). *Opowiadania [Biesiada u hrabiny Kotłubaj, Dziewictwo]* (Vol. III). Breslavia: NSZ [Niezależne Zrzeszenie Studentów].

Gombrowicz, W. (1981b). *Opowiadania [Przygody, Zdarzenia na brygu Banbury]* (Vol. IV). Breslavia: NSZ [Niezależne Zrzeszenie Studentów].

Gombrowicz, W. (1981c). *Trans-Atlantyk*. Varsovia: Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWa.

Gombrowicz, W. (1981d). *Varia (wybór)*. Cracovia: Krakowska Oficyna Studentów KOS.

Gombrowicz, W. n.d. [1982]. *Opowiadania*. Cracovia: Oficyna Nieobecnych.

Gombrowicz, W. (1984). *Dziennik (1961-1966)*. Varsovia: Wydaw. Krąg.

Gombrowicz, W. (1989). *Varia. Część III*. Lublin: Wydawnictwo Respublica.

Gombrowicz, W. n.d. [1981]. *Przeciw poetom*, n.p. [Gdańsk]: Klin.

Nina Pielacinska y Adrianna Seniów

El incómodo Gombrowicz: acercamiento al discurso mediático sobre la presencia de las obras del autor de Ferdydurke en la escuela polaca

La fijación del canon literario, basado en criterios unívocos de obras maestras y que cumple la función de integrar a la comunidad nacional, ha sido objeto de discusión desde hace más de veinte años en los ámbitos literarios polacos. Esto se debe a la convicción de que establecer una lista canónica de obras literarias tendrá un impacto crucial en la formación de la comunidad cultural y los valores que determinarán su identidad (Rusinek, 2017). Es probable que, debido a eso, cada modificación del canon de lectura para las escuelas genere entre los polacos discusiones muy acaloradas, que involucran no solo a especialistas, científicos y profesores de polaco, sino también a periodistas y políticos.

Cabe señalar que en Polonia la transición y el cambio del sistema socio-político en 1989 ha tenido su reflejo subsiguiente en la organización del sistema educativo. Ha dejado de existir un programa de educación centralizado, que imponía el mismo contenido y los mismos libros para la impartición de cada asignatura en todas las escuelas polacas. El cambio más relevante fue la introducción de una nueva base de programación (podstawa programowa), un documento fundamental que entrañaba un canon de contenidos educativos primordiales, de tal manera que se brindaba la oportunidad de desarrollar planes de estudio específicos para todos los programas llevados a cabo en las escuelas polacas. En cierto sentido, la orden del ministro de educación nacional daba pautas y directrices referentes a la redacción y edición de manuales y libros, que asimismo concernían al diseño de tareas de exámenes (Leek, 2015, pp. 24-25). Cada asignatura y tema impartidos en las escuelas polacas compartían una misma base, un contenido mínimo implementado por los profesores, con la salvedad de que los currículos podían variar entre sí, siempre y cuando tuviesen la aceptación

del ministerio de educación nacional. En los últimos veinte años, la base de programación ha sufrido sucesivas modificaciones a raíz de muchos cambios en el sistema educativo. Sin embargo, entre los polacos, el interés particular se centra en los cambios en el currículo de lengua polaca y lo que generalmente se asocia con esta asignatura, es decir, la lista de lecturas obligatorias.

El mayor debate sobre el canon escolar tuvo lugar en 2007, cuando la decisión del ministerio de educación nacional eliminó por completo las obras de Witold Gombrowicz de la lista de lecturas escolares. Actualmente, como resultado de muchas modificaciones en el currículo de la lengua polaca, los alumnos tienen la oportunidad de familiarizarse con los textos de Gombrowicz, aunque, conforme a las recomendaciones del ministerio, en la escuela solo se discuten fragmentos de sus libros.

El objetivo principal del presente artículo es analizar el discurso mediático y confrontar diferentes puntos de vista sobre la presencia de las obras de Witold Gombrowicz en la base de programación para la enseñanza del idioma polaco. Por lo tanto, el artículo presentará los argumentos de los defensores y de los detractores del escritor, a través del análisis del lenguaje en que se formularon los juicios sobre el autor de *Transatlántico* en la prensa, televisión e Internet en 2007. Esto nos permitirá definir quién es Gombrowicz en la Polonia del siglo XXI y qué papel desempeña en la conciencia social polaca.

Antes de pasar al análisis, vale la pena señalar que la lectura de las obras de Witold Gombrowicz apareció en la escuela secundaria polaca relativamente tarde. En los años ochenta sus obras tenían rango de "lecturas complementarias", es decir, lecturas que no eran obligatorias, pues era el profesor quien decidía sobre su incorporación al currículo de la asignatura (Zakrzewski, 2017). El año 1989 resultó ser crucial, ya que con el cambio del sistema político se modificaron también los planes de estudio. En la etapa de la enseñanza secundaria superior que incluye institutos (*licea ogólnokształcące*), institutos de formación profesional (*licea zawodowe*) y escuelas de enseñanza técnica (*technika*), el célebre *Ferdydurke* se convirtió en lectura obligatoria, mientras que *El Diario* y *La Opereta* se incluyeron como lecturas complementarias. Es preciso subrayar que en la parte dedicada a las habilidades que adquirirá el estudiante de tercer año de secundaria relativas a la descripción de las características lingüísticas y estilísticas propias de escritores como Prus, Konopnicka o Sienkiewicz, también destaca el nombre de Gombrowicz emparejado con el fenómeno de *creacionismo lingüístico*, tan representativo y peculiar de sus obras (MEN, 1990, p. 39). En

el año 1992 el gobierno polaco modificó la ley orgánica de educación, pero las mismas obras, es decir, *Ferdydurke*, fragmentos de *El Diario* y el drama *Opereta* también se consignaron en la nueva base de programación. Desde 1999 hasta 2019, el sistema educativo polaco constaba de cuatro etapas: enseñanza básica, enseñanza secundaria (*gimnazja*), enseñanza secundaria superior y, finalmente, educación universitaria. Con la reforma educativa, el ciclo educativo de la escuela secundaria superior se redujo de cuatro años a tres. Aun así, la nueva base de programación que incluye la lista de lecturas obligatorias nos permite disfrutar del placer de la lectura de *Ferdydurke*, si bien únicamente en fragmentos (Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z 15 lutego 1999 w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego, Dz.U. 1999.14.129). A partir del año 2002, después de otros cambios introducidos en los planes del sistema educativo, los estudiantes que realizaban el programa avanzado en el instituto tenían que leer, además del *Ferdydurke*, *Transatlántico*.

El método de analizar los textos de Gombrowicz, así como la selección de temas que se llevaban a cabo en las clases de lengua polaca, son aspectos que van más allá del alcance de este artículo, pero, sin entrar en detalles, se puede decir que la escuela polaca se centra principalmente en analizar la forma artística de sus obras, teniendo en cuenta la especificidad de su lenguaje, el famoso concepto de la forma de Gombrowicz y la imagen de la escuela en sus obras. En el caso de *Transatlántico*, el eje principal de interpretación es la visión de Polonia y los polacos, su actitud hacia la tradición y la imagen de la emigración polaca en Argentina. Se debe subrayar que, según muchos profesores, los textos de Gombrowicz son difíciles y no animan a su lectura. Lo curioso es que tal opinión muchas veces está relacionada con la manera de presentar su obra en clase, que, paradójicamente, se parece a la famosa lección sobre Słowacki descrita en *Ferdydurke*. Los aspectos mencionados aquí precisan de una discusión más amplia, pero, sin lugar a dudas, se puede afirmar que la escuela polaca, los profesores y estudiantes polacos tienen un problema con Gombrowicz, y en la mayoría de los casos los logros de la actual "gombrowiczología" no tienen resonancia en el sistema escolar.

No obstante, desde la incorporación de las obras de Gombrowicz al canon de libros escolares, su estatus de escritor polaco renombrado se mantuvo estable hasta el 2007; en ese año, la situación cambió radicalmente, cuando en la ley orgánica del entonces ministro de educación, Roman Giertych, no se incluyó ninguna obra de Gombrowicz en la lista de lecturas (Rozporządzenie Ministra

Edukacji Narodowej z dnia 3 lipca 2007 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół). Aparte del autor de *Ferdydyrke*, artistas como Witkacy y Herling-Grudziński, también fueron excluidos de las clases de polaco. Según el dictamen de los autores del nuevo plan de estudios, ya no era necesario leer a representantes de la literatura, tales como Goethe, Kafka, Conrad y Dostoyevski. En lugar de las obras eliminadas, se propuso analizar en clase cuatro novelas de Henryk Sienkiewicz y tres de Jan Dobraczyński, un escritor cuyo trabajo se basa en los fundamentos morales del catolicismo. Merece la pena señalar aquí que el entonces ministro de educación era el líder del partido Liga Polskich Rodzin, famoso por su conservadurismo y derechismo. Su nombramiento provocó numerosas protestas entre estudiantes y jóvenes de la escuela; asimismo, sus controvertidas declaraciones y opiniones, tildadas de homófobas o antisemitas, fueron la causa de la intervención de organizaciones como Amnistía Internacional y el Centro de Formación del Profesorado (ODN).

La decisión del ministro suscitó una discusión a nivel nacional en torno al canon de lecturas, en la que se destacó especialmente la eliminación de Witold Gombrowicz. Conviene puntualizar que en defensa del literato polaco se levantaron también los representantes de aquel gobierno, con el primer ministro y el ministro de cultura y patrimonio nacional a la vanguardia.

En el período de mayo a octubre de 2007, los medios de comunicación, tanto tradicionales como electrónicos, informaron constantemente a la sociedad sobre las disputas relacionadas con la figura de Gombrowicz y publicaron declaraciones de representantes del mundo de la cultura, profesores y políticos. La mayor cantidad de publicaciones sobre este tema se produjo en julio de 2007, pese al período de vacaciones. Cabe señalar que el análisis de los materiales contenidos en la prensa, la televisión e Internet muestra una asimetría significativa, ya que las publicaciones que constituyen argumentos de los defensores de la presencia de Gombrowicz en la escuela polaca superan sustancialmente a los del ministro, que estuvo bastante solo en la lucha por mantener en pie su decisión.

Analizando el discurso mediático relacionado con dicha polémica, podemos observar que la discusión no se centró en el valor artístico de las obras de Gombrowicz, sino que se refería principalmente a la cosmovisión y cuestiones ideológicas. Los opositores del ministro siempre señalaban que sus decisiones tenían carácter ideológico, y muchas de sus declaraciones así lo confirmaban.

El centro polaco de PEN Club, en un comunicado emitido después de la

publicación del proyecto de ley, escribió: ”Por primera vez desde la caída de la República Popular Polaca, a manos del poder ejecutivo se está cometiendo una manipulación tan profunda de la visión del mundo.” (PEN Club w sprawie lektur: to manipulacja światopoglądowa, 2007)

La referencia al período de la República Popular de Polonia, cuando la censura (es decir, el control de la literatura publicada y la prensa por parte del estado para expurgar el contenido contrario a las recomendaciones del Partido Comunista) fue una herramienta capital, sirvió para exponer la repercusión de las decisiones del ministerio y el descrédito que le acarreó. Este mensaje refuerza el vocablo “manipulación”, que tiene una connotación claramente negativa en polaco. En la siguiente parte de la declaración del PEN Club, la decisión del ministro fue tachada de „proyecto ideológico”, lo cual indica a los lectores que el criterio para elegir la lectura no radicaba en su valor artístico, sino en la selección del contenido que permitiría moldear la cosmovisión de los jóvenes receptores de la literatura. De forma similar, el ministerio de cultura expresó su opinión en un discurso oficial, declarando explícitamente que el ministro Giertych se guiaba por un „punto de vista extremadamente ideológico y particular” (Geller y Nowik, 2010); también se recalcó que la nueva forma del plan de estudios no se basaba en premisas justificadas y sustanciales, sino que apuntaba solo a „manifestar opiniones extremas” (Geller y Nowik, 2010). En la declaración del ministro de cultura, también leemos que „El canon de lectura debe estar libre de cualquier tentativa de ideologización” (Pezda, 2007a). El uso repetitivo de vocablos como *ideologización, ideología, manipulación*, que en la lengua polaca tienen connotaciones negativas, sugiere a los lectores que la eliminación de Gombrowicz de la lista de lecturas se basó en razones no fácticas, lo que implica que las decisiones del ministro se fundaban solo en su concepción del mundo.

Podemos confirmarlo también con el análisis del material recopilado, en el que Roman Giertych argumenta su decisión explicando a la sociedad que la lista de lecturas debe incidir en la educación y formación de la joven generación. En una entrevista para el diario conservador “Nasz Dziennik”, Giertych declara: „Estamos cambiando las lecturas para que desaparezcan los libros que no muestran un enfoque positivo de la educación” (Pezda, 2007a). En otra entrevista, comenta que la lectura de Gombrowicz puede tener un efecto desmoralizador en la generación más joven y, por lo tanto, debemos proteger a los estudiantes de este tipo de textos. Destaca particularmente la recurrencia de temas homoeróticos en su producción literaria, tal y como revelan sus palabras sobre el *Transatlántico*:

„Una gran parte del libro trata sobre cómo el personaje principal está buscando un amante en Argentina. No sé si este tipo de literatura debe ser obligatoria. Si el primer ministro quiere cargar su conciencia introduciendo un libro que promueve la homosexualidad, que lo haga. Yo, en lugar del primer ministro, no lo haría" (Roman Giertych pogromca Gombrowicza, 2012). En esta declaración, el emisor del mensaje evalúa negativamente el texto de Gombrowicz, enfatizando solo aquellos hilos que podrían considerarse polémicos y plantear preocupaciones entre la sociedad más conservadora. El mensaje potencia el significado de la palabra conciencia, en referencia a la vida espiritual, que en polaco a menudo se inscribe semánticamente en la esfera de la vida moral y religiosa. Por lo tanto, el mensaje implícito traslada al receptor que el ministro está salvaguardando los valores más importantes, entre los cuales, debería hallarse la preocupación por la educación de los jóvenes polacos.

Otro punto de vista está representado por el entonces viceministro de cultura, quien resume las obras de Gombrowicz de la siguiente manera: "El canon de lecturas debe contener lo que es importante y tiene un valor literario. Y Gombrowicz no es un escritor "contra los valores" o "contra el patriotismo". Los textos de Gombrowicz no son ni antieducativos ni destructivos. Se trata más bien una discusión que versa sobre la polonidad con el fin de fortalecerla" (Pezda, 2007a).

En otras declaraciones de los defensores de Gombrowicz, encontramos argumentos que señalan el importante valor de forjar la cultura del país. Profesores de lengua polaca e investigadores de universidades advierten de que la sobreabundancia de obras de Sienkiewicz y la introducción de muchos textos nuevos de la literatura religiosa pueden afectar negativamente a la formación de actitudes y desvirtuar la visión del mundo de los estudiantes. En una de las entrevistas, Adam Kalbarczk, director de la escuela secundaria de Lublin y profesor académico, opina: "Podremos arreglarnos sin los creadores más sobresalientes de nuestra literatura, críticos de los complejos polacos. De esta manera, fortaleceremos las tendencias provincianas y nos ahogaremos en una salsa de autocomplacencia de dios y patria" (Giertych wyrzuca Gombrowicza i Kafkę z kanonu lektur, 2007).

El tono irónico de la declaración se asienta en una comparación basada en un contraste, en el que el profesor valora tanto a los autores eliminados de la lista como a las obras presentadas en su lugar. A los primeros los denomina "los más grandes creadores de literatura", mientras que al segundo grupo lo

evalúa negativamente, usando vocablos con connotaciones peyorativas, como "las tendencias provincianas" o "una salsa de autocomplacencia de dios y patria". Esta declaración anticipa los efectos de la introducción del nuevo canon de lecturas: cerrazón, ciertas limitaciones e incluso el final del pensamiento libre asociado con el juicio crítico de la propia cultura. La alteración de la locución polaca "ahogarse en salsa propia", donde la palabra "salsa" es equiparada con las palabras "dios y patria", en sustitución del elemento canónico "propia", así como el término "autocomplacencia", consiguen acentuar el carácter de la literatura propuesta por el ministro, orientada solo a proyectar imágenes gloriosas de Polonia a la par que críticas.

En tono similar lamenta la decisión del ministro el doctor Tomasz Wroczyński, profesor de polaco: "El nuevo canon nos confronta con una terrible brecha cultural. Ni siquiera a Witkacy se le ocurriría tal absurdo" (Giertych wyrzuca Gombrowicza i Kafkę z kanonu lektur, 2007). La expresión "brecha cultural" evoca una pérdida irrecuperable dentro de la cultura nacional. Se están perdiendo años de esfuerzo de muchos profesores, que se afanaban en formar nuestra identidad y mantener el diálogo entre representantes de diferentes generaciones de polacos. Mencionando a la figura de Witkacy, uno de los precursores del teatro polaco del absurdo (Błoński, 1997), el autor quiere evidenciar la irracionalidad de la idea ministerial. Semejante argumento nos presenta el viceministro de cultura, quien revela el papel de la enseñanza del idioma polaco: "En las clases de polaco, no solo aprendemos a hablar y a comunicarnos, sino que también aprendemos el código cultural. Y este es el cometido del ministro de cultura" (Pezda, 2007b).

El entonces ministro de cultura también hace hincapié en el importante papel de las obras eliminadas del canon, reconociendo que la decisión fue desacertada: "Una buena política conservadora, que vele por el nivel de educación y la forma del patriotismo polaco, no puede golpear el tejido vivo de la cultura polaca y limitar desde arriba la pluralidad de opiniones y la sensibilidad" (Pezda, 2007b). No cuestiona las intenciones de introducir una política educativa conservadora, sino la forma de su implementación, que, aunque no directamente, considera brutal. Esta interpretación se indica mediante el uso de frases como "para golpear el tejido vivo de la cultura polaca" y la acumulación de términos que evocan en el lector la imagen de una maquinaria represiva en "para limitar desde arriba la pluralidad de opiniones y la sensibilidad". El verbo "limitar", intensificado además con el adverbio polaco (*odgórnie*), equivalente en español a "desde arriba", sugiere de alguna manera una acción forzada, que impone cambios sin consultar, desde

la posición de poder, mientras que la segunda parte de la declaración contiene palabras que hacen alusión a la libertad y pluralidad de expresiones, juicios y opiniones.

Aparte de los artículos de prensa que muestran los puntos de vista de los dos lados de la disputa, también hallamos textos más extensos, al más puro estilo folletín, que contienen una evaluación subjetiva de la situación. Uno de los más interesantes es el artículo de Wojciech Wencel (2007), titulado *Ministro Sifón*. El folletín constituye una referencia intertextual directa a *Ferdydurke* y una selección de cuatro personajes, es decir: Sifón, Polilla, el Enteco y el profesor Pimka, con políticos del gobierno de Polonia: el ministro de educación nacional (Sifón), ministro de cultura y patrimonio nacional (el Enteco) y primer ministro (profesor Pimka), y hasta el propio Gombrowicz, que se identifica con Polilla. En aquel tiempo, la disputa se comparó con un duelo de hacer muecas, y una gran parte del texto fue estilizado según el lenguaje literario de Gombrowicz.

> He aquí, el ministro Sifón, un hombre intachable y derecho, se puso enfrente del escritor Polilla, ironista y provocador, para excluirlo de la comunidad escolar para siempre. Los padrinos le sugerían: ¡No te asustes, piensa en tus principios! Teniendo principios puedes en nombre de ellos fabricar fácilmente todas las muecas que quieras, mientras que él carece de principios y deberá fabricarlas, no en nombre de ningún principio, sino por su propia cuenta. Durante muchas semanas, el escritor Polilla sonreía cínicamente desde la tumba, se enroscaba en las páginas de sus novelas y rondaba al ministro Sifón en sus sueños para quebrarlo. Pero el ministro Sifón seguía levantando triunfalmente su dedo índice hacia el cielo, y su rostro se ruborizaba como un arco iris después de una tormenta, y gradualmente se iba pintando en él con siete colores el milagroso Àguila-Halcón y el Niño puro, inocente e inconsciente (Wencel, 2007).

La acumulación de palabras típicas del estilo artístico, la forma sintáctica de la expresión propia de la prosa artística, la presencia de metáforas y comparaciones y, finalmente, el uso de expresiones características del idiolecto de Gombrowicz (niño inconsciente) hicieron del artículo un texto de caracter irónico. De esta manera, imitando el estilo de Gombrowicz, el autor subestima la decisión del ministro, quien acabó perdiendo la lucha por eliminar completamente al escritor

de la lista de lecturas, lo que Wencel (2007) resume con las siguientes palabras: “Reglas son reglas, pero las muecas de Polilla son más interesantes”.

Se ha de mencionar aquí que la decisión del ministro causó no solo una avalancha de comentarios de prensa, sino que también dio el impulso definitivo para organizar una campaña a nivel nacional. En uno de los eventos iniciados por el portal de internet del diario Gazeta Wyborcza, “Gana a Giertych en el juego de las muecas” (2007), también participó, junto a muchos polacos que enviaron fotos de sus caras contorsionadas, la exviceministra de educación. Los autores del acontecimiento justifican su acción de esta manera: “En defensa de la novela de Gombrowicz, organizamos un duelo de muecas, para que la famosa escena del duelo de Polilla y Sifón, los protagonistas de *Ferdydurke* no se olvide. ¡Envía fotos de tus muecas! Publicaremos las mejores “ (Wygraj na miny z Giertychem, 2007).

La decisión de eliminar a Gombrowicz del canon de lecturas de la escuela influyó significativamente en la difusión del conocimiento sobre el autor, relanzó su obra y despertó mayor interés entre la gente, tal y como atestiguaron los medios de comunicación. Como resultado de la disputa sobre la presencia de Gombrowicz en la lista de lecturas, la venta de sus obras, especialmente de *Ferdydurke*, aumentó un 70%, de 8.500 ejemplares a más de 14.000 libros vendidos (Jak Giertych wypromował Gombrowicza, 2008). Las obras de Gombrowicz alcanzaron el estatus de “libros prohibidos”, y las librerías exponían sus textos en los escaparates. En uno de los artículos leemos:

> En los estantes de las librerías faltan libros de Witold Gombrowicz. Tan pronto como aparece una de sus obras se vende al instante. ¿De dónde viene esta moda de leer a Gombrowicz? Obviamente, es el resultado de la promoción que le hizo al escritor el antiguo ministro de educación Roman Giertych, precisa el diario Gazeta Wyborcza (...) Según los especialistas, el aumento de ventas del 70 por ciento. - como es el caso de *Ferdydurke* – requiere de una campaña publicitaria muy costosa. Las grandes editoriales gastan hasta 100.000 *złoty* en publicidad. Giertych, sin pretenderlo, promocionó la literatura polaca tanto en Polonia como allende sus fronteras. La prensa extranjera comenzó a escribir con mucha frecuencia sobre escritores polacos, no solo sobre Gombrowicz sino, por ejemplo, también sobre Andrzej Stasiuk. De manera jocosa se puede decir que es una forma más económica de promocionar la literatura polaca que mantener los

> costosos institutos polacos - expresó Beata Stasińska de WAB. (Jak Giertych wypromował Gombrowicza, 2008)

La cita anterior indica que el ministro logró el efecto opuesto al esperado. El uso de palabras y expresiones: publicidad, moda para las obras de Gombrowicz, campaña publicitaria, promoción de la cultura polaca, denota que la decisión del ministro, contrariamente a las intenciones de los funcionarios ministeriales, contribuyó al crecimiento del interés sobre los autores y sus obras eliminadas de la lista de lecturas. En una de las entrevistas, durante un *happening* organizado en defensa de las obras de su esposo, Rita Gombrowicz también se refiere a las consecuencias de la decisión del ministro: "Una publicidad como le hizo a Gombrowicz – esto es algo insólito. Espero que vosotros, los jóvenes, ahora lo leáis, porque a decir verdad, lo teníais un poco olvidado." (Gombrowicz: Giertych przysłużył się mężowi, 2007)

Desde el debate mediático que tuvo lugar en 2007, ha surgido un enfoque extremadamente polarizado sobre Gombrowicz, que muestra su fuerza inagotable y que incumbe a los lectores. Transcurridos doce años desde la decisión del entonces ministro, Gombrowicz, como autor de lecturas, todavía despierta emociones. No se deja de discutir sobre el valor de sus libros, cómo sus obras deberían estar presentadas en la escuela polaca, y también por qué no solo los alumnos, sino también los maestros, le temen. A la búsqueda de la clave para las obras de Gombrowicz se dedicó una serie de eventos que conmemoraron el 75 aniversario de la edición de *Ferdydurke*, bajo la organización de Wydawnictwo Literackie: un ciclo de conferencias científicas, congresos, reuniones con Rita Gombrowicz y Miguel Grinberg; por otra parte, se celebraron talleres para profesores durante los que se presentaron nuevas interpretaciones de sus obras. Fue una iniciativa, entre muchos proyectos destacados, para facilitar el texto de *Ferdydurke*, que todavía se considera una obra difícil, por lo que a menudo la lectura se limita a analizar solo fragmentos (que, lamentablemente, también sanciona el actual plan de estudios).

En clave positiva, cabe señalar que, a pesar de la presencia simbólica del escritor en las bases de programación oficiales que rigen el canon de lecturas escolares, Gombrowicz no resulta indiferente a sus compatriotas. El último libro de Klementyna Suchanow (2017), *Gombrowicz. Ja, geniusz*, la biografía del autor de *Ferdydurke*, ha suscitado gran interés y ha dejado patente que los jóvenes y los estudiantes aún se preocupan por su país y aprecian el mérito de Gombrowicz

acudiendo en gran número a reuniones con la autora del libro en “búsqueda de respuestas sobre Polonia, la polonidad y los polacos” (Sobolewska, 2016).

Referencias Bibliográficas

Błoński, J. (1997). Stanisław Ignacy Witkiewicz jako dramaturg. In R. Nycz, & J. Jarzębski (Eds.), *Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. II wojna światowa. Tom pierwszy* (pp. 197–212). Kraków, Polska: Universitas.

Geller, A., & Nowik, M. (2010, 23 junio). Giertych: Albo Gombrowicz, albo ja. Recuperado 10 junio, 2019, de https://wiadomosci.dziennik.pl/polityka/artykuly/219428,giertych-albo-gombrowicz-albo-ja.html

Giertych wyrzuca Gombrowicza i Kafkę z kanonu lektur. (2007, 31 mayo). Recuperado 20 junio, 2019, de https://wiadomosci.wp.pl/giertych-wyrzuca-gombrowicza-i-kafke-z-kanonu-lektur-6036261585183361a

Jak Giertych wypromował Gombrowicza. (2008, 25 febrero). Recuperado 16 junio, 2019, de https://www.tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju,3/jak-giertych-wypromowal-gombrowicza,50181.html

Leek, J. (2015). Ewolucja podstaw programowych kształcenia ogólnego w Polsce. Ku zmianie edukacyjnej. In M. Kamińska (Ed.), *Wybrane problemy nauczania i wychowania : z doświadczeń okresu transformacji* (pp. 23–35). Płock, Polska: Oficyna Wydawnicza Szkoły Wyższej im. Pawła Włodkowica NOVUM.

Ministerstwo Edukacji Narodowej. (1990). *Program liceum ogólnokształcącego, liceum zawodowego i technikum z roku. Język polski.* Warszawa, Polska: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

Ministerstwo Edukacji Narodowej. (1999). *5. Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z 15 lutego 1999 w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego* (Dz.U. 1999.14.129). Recuperado de http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19990140129

Ministerstwo Edukacji Narodowej. (2007). *6. Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 3 lipca 2007 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół* (Dz. U. z dnia 9 lipca 2007 r., Nr 123,poz. 853). Recuperado de https://bip.men.gov.pl/wp-content/uploads/sites/2/2007/07/rozporzadzenie_03072007.pdf

PEN Clubu ws. lektur: to manipulacja światopoglądowa. (2007, 1 junio). Recuperado 10 junio, 2019, de https://wiadomosci.wp.pl/pen-clubu-ws-lektur-to-manipulacja-swiatopogladowa-6037814189335169a

Pezda, A. (2007a, 3 julio). Giertych skreślił Gombrowicza. Ujazdowski jeszcze walczy. Premier Kaczyński mówi pas. Recuperado 5 junio, 2019, de http://wyborcza.pl/1,75398,4283573.html?disableRedirects=true

Pezda, A. (2007b, 4 julio). Giertych: Gombrowicz won! Recuperado 20 junio, 2019, de http://wyborcza.pl/1,75398,4286376.html?disableRedirects=true

R. Gombrowicz: Giertych przysłużył się mężowi. (2007, 13 agosto). Recuperado 15 junio, 2019, de https://fakty.interia.pl/polska/news-r-gombrowicz-giertych-przysluzyl-sie-mezowi,nId,824934

Roman Giertych - pogromca Gombrowicza. (2017, 29 marzo). Recuperado 20 junio, 2019, de https://wiadomosci.wp.pl/najwieksze-wpadki-ministrow-edukacji-6038679951697025g/8

Rusinek, W. (2017, 29 agosto). Gra w lektury. Recuperado 20 junio, 2019, de http://wiez.com.pl/2017/08/29/gra-w-lektury/

Sobolewska, J. (2016, 20 noviembre). Gombrowicz i polskie nadęcie. Recuperado 20 junio, 2019, de https://sobolewska.blog.polityka.pl/2016/11/20/gombrowicz-i-polskie-nadecie/

Suchanow, K. (2017). *Gombrowicz. Ja, geniusz*. Wołowiec, Polska: Wydawnictwo Czarne.

Wencel, W. (2007, 22 julio). Minister Syfon. Recuperado 18 junio, 2019, de https://www.wprost.pl/8000222/Minister-Syfon.html

Wygraj na miny z Giertychem. (2007, 5 julio). Recuperado 18 junio, 2019, de http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,4294347.html

Zakrzewski, P. (2017, 17 octubre). Sto lat zmagań z kanonem lektur szkolnych. Recuperado 20 junio, 2019, de https://culture.pl/pl/artykul/sto-lat-zmagan-z-kanonem-lektur-szkolnych

Martyna Panczak
Traducción: Emilia Fernández Tasende

Los aspectos minoritarios en la escritura de Witold Gombrowicz

Cuestionase acerca de lo menor en la escritura de Witold Gombrowicz inevitablemente lo compromete a uno con una serie de problemas vinculados, que son básicos en la filosofía del escritor sobre el arte y el ser. Principalmente, está la cuestión de la inmadurez que, en el mundo de Gombrowicz, parece ser la experiencia existencial fundamental, asociada con el rechazo a aceptar todas las formas definidas. Al no ser reducida a un simple reverso de la madurez, siempre escapa toda oposición binaria y permanece como una cuestión del permanecer en un entre. Otro problema es el del exilio de Gombrowicz. Como emigrante polaco residiendo y creando en Argentina, estaba enredado en relaciones complejas con varios "centros": en primer lugar, con el canon literario mundial (o, para ser más específica, el de Europa Occidental); en segundo lugar, con las culturas de élite de Buenos Aires; y, finalmente, con el espacio literario polaco en donde se esforzaba de por ser incluido nuevamente. De esta manera, su situación parece ser, por lo menos, triplemente periférica.

Una posición tan marginal, fronteriza –entendida geográfica, política y existencialmente–, se corresponde con el concepto de literatura menor desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro dedicado a la escritura de Franz Kafka (Deleuze y Guattari, 1986). El término "minoría", en la filosofía de estos autores, conecta todos los aspectos mencionados anteriormente con respecto al ser inmaduro o periférico. No debiera ser interpretado como una esencia, o incluso como un estado de lo que es llamado menor. Al contrario, la minoría es siempre una partida, una desviación de un estándar fijo y, debido a su naturaleza relacional, no está sujeto a ninguna definición estática. Más bien, podría ser visto como una fuerza, como un proceso instantáneo de volverse capaz de iniciar movimientos y cambios inesperados dentro de un modelo mayor, es decir, establecido o aparentemente universal (Deleuze y Guattari, 1987, pp. 291-292).

Reglas similares aplican a la literatura menor. Deleuze y Guattari especifican

sus tres características, que son "la desterritorialización del lenguaje, la conexión del individuo a una inmediatez política, y el montaje colectivo de enunciación" (Deleuze y Guattari, 1986, p.18). Todos ellos refieren, particularmente, al potencial revolucionario de la literatura menor, el cual se sostiene en el involucramiento de todo el colectivo –o la comunidad, aunque Deleuze y Guattari raramente hayan usado ese término (Goh, 2006)– en procesos de transformaciones y transfiguraciones internas. Porque la escritura produce efectos específicos que ayudan a expandir los límites de lo imaginable o expresable. Además, como argumentan los autores de *Kafka, por una literatura menor*, si el escritor, como Gombrowicz, permanece en los márgenes o completamente por fuera de su comunidad, "esta situación permite al escritor, más todavía, la posibilidad de expresar otra comunidad posible y de forjar los medios para otra conciencia y otra sensibilidad" (Deleuze y Guattari, 1986, p.17). La literatura menor se convierte, así, en una máquina que produce afectos, perceptos y nuevos modos de existencia no sólo para el individuo, sino también para todo el grupo en cuestión. En otras palabras, enfatizando la dimensión política de este proceso, se vuelve "el relevo para una revolucionaria máquina-por-venir" (p.18).

Considerar tales efectos de literatura en relación con Gombrowicz puede parecer inadecuado. El escritor, que repetidamente recuerda que decir "«nosotros» es un abuso", que "cuando un solo hombre dice «nosotros» está usando mal el término, dado que nadie lo ha autorizado a usarlo, se le permite solamente hablar en su propio nombre y podría considerarse a quien lo diga extremadamente individualista" (Gombrowicz, 2012, p.410; Gombrowicz, 1986b, p.160). En efecto, es muy riesgoso atribuir manifiestamente intenciones políticas a Gombrowicz; sin embargo, la intención del autor no debería ser una condición de relevancia política de la literatura. Si el arte, como sugiere Deleuze, es un continuo experimento cuyo objetivo último es "liberar… esta invención de un pueblo, esto es, una posibilidad de vida" (Deleuze, 1998, p.4), entonces los efectos transformativos, revolucionarios de la literatura dependen, más bien, de sus funciones exploratorias y creativas. Gombrowicz estaría probablemente de acuerdo con tales suposiciones, dado que exigía una literatura que expandiese la conciencia humana, que mejorase las capacidades de sentir y percibir, o revelase posibles maneras de progresar (Gombrowicz 1990, p. 17). En una época de cambios, de desaparición de las formas, cuando cualquier posibilidad de crecimiento estaba distorsionada, así como el escritor describía el largo período de adaptación de Polonia a la realidad moderna (Gombrowicz 2004b, p. 30 y 53),

Gombrowicz buscaba constantemente una nueva actitud frente al mundo, una manera más libre y, consecuentemente, más auténtica de ser y de identificarse a sí. Estos esfuerzos tenían, ciertamente, valor no sólo individual, sino también colectivo.

El concepto de literatura menor ayuda, entonces, a exponer esta peculiar política escrituraria de Gombrowicz, que quisiera analizar al referirme a dos de sus obras: la primera colección de cuentos *Recuerdos de juventud,* publicada en 1933, y *Transatlántico*, la primera novela escrita en Argentina. Sostengo que la minoría fue la fuerza impulsora detrás de la actividad literaria de Gombrowicz mucho antes de su viaje a través del Atlántico. La experiencia migratoria reforzó, ciertamente, sus efectos desterritorializadores, entre otras razones, debido a la situación repentinamente marginal del escritor y su relación problemática con los idiomas, español y polaco, que tenía la potencialidad de ser explotada artísticamente (Piglia, 2014). Sin embargo, los primeros cuentos eran también muy productivos en términos de la creación de nuevas formas y del hacer "espacio para que nuevas ideas desplieguen sus alas" (Gombrowicz 2004b, p. 53). Su importancia colectiva yace, especialmente, en su tendencia al desafío y la subversión de las instituciones morales, sociales o nacionales; subversión que fue llevada a cabo por parte de protagonistas que están situados en posiciones menores.

Los cuentos de *Recuerdos de adolescencia* (luego incluidos en *Bacacay*) deberían ser leídos como una revisión de los dogmas comunitarios y los sistemas de valor normativo. Resulta relevante el hecho de que no diagnostican simplemente las fallas de la esfera social. El verdadero poder de la literatura está estrechamente ligado a su habilidad de exceder y demoler las jerarquías establecidas al inventar o, como dirían Deleuze y Guattari, invocar nuevas posibilidades de identificación individual y colectiva. Ello implica encontrar y utilizar las fallas y las grietas en arreglos interhumanos varios, ya que cada intersticio, incluso secreto y casi imperceptible, podría potencialmente llevar a la desintegración o, al menos, a la modificación de tales estructuras sociales. Podría cambiar la distribución de los deseos; podría activar movimientos y arrastrar individuos o grupos hacia destinos desconocidos e impredecibles (Deleuze y Parnet, 1987, p. 124-127).

Hay varios elementos y acciones que perturban la construcción de la realidad en los cuentos de Gombrowicz. Para dar sólo algunos ejemplos: el protagonista de la primera obra de la colección, *El bailarín del abogado Kraykowsky*, quien siente de manera profunda su propia incompatibilidad, viola las reglas de coexistencia

social y, por medio de grotescas repeticiones, revierte el significado de algunos gestos convencionales; un pedazo de ladrillo arrojado por el mendigo en *Virginidad* que crea una brecha en un mundo artificial, diseñado para proteger a Alicia; finalmente, Alicia misma que empieza a deformar los significados de palabras y frases que ha escuchado, y que pierde el sentido del tacto y descontextualiza (desterritorializa) las funciones de los objetos –una cuchara robada y enterrada, o un hueso que encontró en la basura y mordisqueó–. Pero las más grandes transformaciones tienen lugar en el velero Banbury, donde el deseo no normativo entra en el barco a través de las grietas de la construcción. Empiezan a formarse relaciones excesivas entre los marineros, llevando a un motín y causando el colapso de la "institución total" (Goffman, 1961). Consecuentemente, el navío zarpa hacia "las desconocidas aguas tropicales" (Gombrowicz, 2004a, p.193; Gombrowicz, 1986a, p. 150), o, como Gudrun Langer sostuvo explícitamente, hacia un lugar de excluida minoría homoerótica (Langer, 2004, p. 420) –un destino verdaderamente inédito hacia donde sólo una línea de fuga podría llevar (Deleuze y Parnet, 1987, p.125)–.

Cabe mencionar que la mayoría de estos incidentes y acciones de los protagonistas suceden involuntariamente, como si no fueran resultado de la intención de sujetos auto-conscientes. Son, en efecto, gestos micropolíticos, siguiendo el flujo de deseo y haciendo arreglos sociales susceptibles a la desestabilización. Al multiplicar esos gestos, Gombrowicz no lleva a cabo simplemente una crítica de la realidad. Al contrario, como Kafka en la lectura de Deleuze y Guattari, crea y toma líneas de fuga, líneas de escape, que desmantelan los sistemas e instituciones que regulan las vidas de individuos y colectivos. La escritura se adentra en las grietas que aparecen ya en el –supuestamente– consistente campo social, resultando en cambios moleculares y subterráneos en la organización y, por momentos, creando condiciones para todo un nuevo arreglo o todo un nuevo territorio de relaciones inter-humanas (y posiblemente extra-humanas). Esto es, probablemente, el sentido más exacto del argumento de Deleuze a favor de la escritura por el beneficio de "la comunidad de los ausentes" (Deleuze, 1998, p.4).

Una de estas líneas de desterritorialización fija una dirección para otro protagonista, Stefan Czarniecki, durante su escape de las normas identitarias producidas por los pactos sociales. Si bien Stefan trata de reconocerse a sí mismo en acuerdo con los estándares de tales pactos, si bien adquiere "el lenguaje del misterio" (Gombrowicz, 2004a, p. 27; Gombrowicz, 1986a, p. 23), sus esfuerzos

se prueban inefectivos. El mundo en el que padece sus iniciaciones fútiles (Margański, 2001, p. 27-28) está sujeto a las formas de violencia institucionalizada. Estas están fundadas en narrativas específicas que estructuran el campo social, tales como el nacionalismo, el antisemitismo, o ciertas ideas de masculinidad, todas las cuales están estrechamente relacionadas (Warkocki, 2018, p. 72-94). Atrapado en la red de tales narrativas, Stefan – "una rata nacida de un hombre negro y una mujer blanca" (Gombrowicz, 2004a, p. 21; Gombrowicz, 1986a, p.19); el hijo de un polaco "patriota" y una madre judía conversa – es continuamente humillado y excluido. Su identidad está lejos de alcanzar las expectativas de la comunidad nacional pero, al mismo tiempo, desafía la lógica de las mismas mostrando, consecuentemente, la convencionalidad e inadecuación de cualquier simple categorización: "¡Yo era una rata sin color, sin tono! ¡Una rata neutral! Este es mi destino, este es mi misterio, esto es por qué era siempre fracasado y, formando parte de todo, no lograba formar parte de nada" (Gombrowicz, 1986a, p.26; p. 23).

La falta de color sirve como metáfora de una completa falta de pertenencia. Es revelador el hecho de que, en base a tales anti-cualidades, Stefan construye un programa revolucionario para negar todos los valores y desmantelar las figuras y estructuras que las contienen: virtud, fe, familia o patria. Pero es todavía más significativo que el incidente "que propulsó [al protagonista] hacia el abismo de la depravación moral" (Gombrowicz, 1986a, p. 30; p. 26), que lo llevó hacia la rebelión, parece ser otra grieta en la construcción de la realidad. Stefan se alista en el ejército, es asignado a un regimiento ulano y se encuentra a sí mismo en la posición defensiva del campo devastado:

> Fue entonces cuando cayó el obús que al explotar le cortó de cuajo ambas piernas al ulano Kacperski y le destrozó los intestinos. El golpe lo dejó estupefacto, no sabía lo que había ocurrido, aunque un instante después explotó en una carcajada convulsiva, también él explotó, pero de risa. Se llevó la mano al vientre ensangrentado y comenzó a estremecerse con esa risa macabra, histérica, alucinante, durante largos e interminables minutos. ¡Qué carcajadas tan contagiosas las suyas! (Gombrowicz, 2004a, p. 32).

Al causar una risa loca e histérica, la explosión estalló no sólo a través del cuerpo del ulano, sino también a través de todas las ideas equivocadas sobre la

guerra como rito final de pasaje, necesario para ser aceptado en la comunidad de los hombres. Además, el poder infeccioso de la risa afecta otros elementos que sustentan las ideas de Stefan sobre el mundo y sobre su futuro: "todo lo que hasta entonces había sostenido mi existencia yacía hecho escombros" (Gombrowicz, 2004a, p. 31; p. 27). Como un flujo de desterritorialización, con su hilo hacia lo irracional, hacia lo incomprensible, lleva hacia una forma de delirio, hacia una visión de un nuevo mundo: sin las cargas de genealogía, naciones o razas. Libre de todos esos aparatos que dividen el campo social. Esta forma peculiar de "comunismo" que Stefan postula, la exigencia de que "todo, los padres y las madres, las razas y la fe, la virtud y las esposas, todo, absolutamente todo, sea nacionalizado y distribuido, bajo entrega rigurosa de cupones, en porciones iguales y suficientes" (Gombrowicz, 2004a, p. 32) es, de este modo, nada sino un llamado a la creación de la comunidad en donde los individuos estén exentos de la obligación de definirse claramente y no sean empujados para alcanzar ningún requerimiento social arbitrario y restrictivo.

El protagonista de *El diario de Stefan Czarniecki* se está volviendo un vagabundo, un bastardo autoproclamado, cuya historia puede ser leída como un proceso de constitución de una subjetividad nómada y difusa, una que escapa de cualquier territorialidad y cualquier forma dogmática de identidad. En lugar de permanecer bajo las ilusiones de estabilidad, unidad o pertenencia, una subjetividad tal multiplica sus capacidades creativas y sigue el flujo del deseo. El cuento es el más explícitamente anunciado –y tal vez el más radical en la colección de Gombrowicz– programa del "pueblo por venir" (Deleuze y Guattari, 1987, p. 345). Porque el volverse nómade es también una invocación a la gente sin color –libre de dogmas y categorías divisoras, siempre abierta a la transformación–.

Gombrowicz plantea el problema de la comunidad también en su obra posterior. Resulta crucial especialmente en *Transatlántico*. Tal como en *El diario de Stefan Czarniecki*, la inadaptación del protagonista está estrictamente conectada con las altas expectativas de sus compatriotas. La representación en la novela de la identidad nacional polaca como pueblerina, restrictiva y excluyente de toda otredad, ha sido extensivamente discutida en los estudios gombrowiczianos. Sin embargo, me gustaría llamar la atención sobre algunas maneras en que *Transatlántico* rompe la forma de "polacidad" (y, tal vez, cualquier otra limitante forma nacional o colectiva).

Uno de los principales objetivos que el escritor determina para su literatura, en el contexto de su exilio en Argentina, es el de tomar el acercamiento correcto

hacia la forma nacional. Esto no significa simplemente distanciarse a uno mismo de los principios patrióticos, ni meramente enfatizar el rol de un individuo en lugar de un colectivo. La rebelión de Gombrowicz contra las rígidas formas y tradiciones polacas pueden ser más precisamente asociadas con una necesidad de activar las "fuerzas que aún no han sido explotadas", para inculcar "una actitud creativa hacia la propia patria y la propia vida" (Gombrowicz, 1990, p.19). Una vez más, el escritor acentúa las innovadoras y exploratorias funciones del arte, lo cual evoca el principio ético deleuzeano (u originalmente Spinoziano y Niesztcheano) de crear nuevas posibilidades de vida, nuevos modos de existencia (Smith, 2012). ¿Qué significa esto para una comunidad? Ante todo, encontrar y enunciar nuevas potenciales formas de identificarse como colectividad y establecer nuevas relaciones dentro de un grupo. Pero, fundamentalmente, estos modos nunca pueden ser definitivos:

> No sólo nuestro acercamiento a la historia y arte nacionales tendría que someterse a la aniquilación, sino que nuestra entera noción de patriotismo debería ser transformada a la base. Más, mucho más, nuestra entera actitud hacia el mundo debería cambiar y nuestra tarea, entonces, no sería ya resolver algún tipo de forma polaca específica, sino la adquisición de un nuevo acercamiento a la forma como algo que es infinitamente creado por personas y que nunca las satisface. (Gombrowicz, 2012, p. 207; Gombrowicz, 1986b, p. 263).

Para alcanzar eso, Gombrowicz explota, en *Transatlántico*, un modo estilístico obsoleto, considerado entre los más desacreditados en la tradición literaria polaca: el barroco Sarmatio y el *gawęda* [cuento] polaco (Malic, 1984, pp. 250-252). Mediante esta elección, el escritor objeta la supuesta homogeneidad de la tradición cultural, la unidad fantasmática de la forma nacional polaca. Como observa Marzena Grzegorczyk:

> Quita los elementos olvidados de su cultura del montón de basura y trata de encontrarles un lugar útil. Este gesto lo posiciona ente aquellos que participan hoy en la negociación del espacio cultural con el propósito de recuperar tradiciones heterogéneas, suprimidas por una ideología hegemónica nacional (Grzegorczyk, 1998, p. 150).

Por estas razones, la novela de Gombrowicz puede ser vista como una

materialización ejemplar de la literatura menor y de su rasgo desterritorializador. Al utilizar el estilo "bajo" barroco, el escritor se acerca a la estrategia minoritaria "para hacer uso del plurilingüismo del propio idioma, [...] para oponer la cualidad oprimida de este idioma a su cualidad opresora, para encontrar puntos de no-cultura o de subdesarrollo" (Deleuze y Guattari, 1986, p. 26-27). A través de estos puntos un lenguaje puede escapar, creando líneas de fuga, líneas de devenir-menor.

La elección de la estética barroca tiene, entonces, mayores consecuencias que van mucho más allá de las cuestiones del lenguaje y su tradición literaria. Resultan de la economía significante, específica al Barroco, con su apreciación por la disonancia y la hibridez, con su deleite por las formas fluidas y las concepciones no binarias. Ewa Płonowska Ziarek, la autora de uno de los análisis más profundos sobre el encuentro de *Transatlántico* con el nacionalismo y la homofobia sistémicos en la comunidad nacional polaca, describe esta economía al referirse a la figura deleuziana del pliegue (Plonowska Ziarek, 1998, pp. 217-218). Pero hay más perspectivas sobre la estética barroca o neo-barroca que también explican su aspecto político. Un ejemplo revelador es la interpretación de Severo Sarduy sobre el neobarroco latinoamericano, el cual, debido a su incoherencia, su carnivalización, sirve como metáfora del orden disputado, de la ley transgredida, en resumen, de la revolución (Sarduy, p. 184).

El efecto de disonancia de la novela, su lógica de exceso, opera también en el nivel figurativo y puede ser percibido especialmente en el personaje de Gonzalo –el protagonista particularmente menor, situado más allá de toda categoría fija de género, sexualidad, o nacionalidad. No sólo como extranjero, sino también como homosexual, Gonzalo es la figura perfecta de la cicatriz en la delineada identidad polaca: es el signo de la otredad alterando la identidad desde dentro, una amenaza para la forma nacional imaginada en términos de unión y homogeneidad (Plonowska Ziarek, 1998, pp. 226-229)–. Su aspecto, e incluso su cooperación con Gombrowicz, como alter ego ficcional del escritor, pone esta construcción hermética de la forma en riesgo de ser expuesta a la influencia de atributos indeseados, tales como la hibridez, la libertad irrestricta o la perversión, todos estos presentes en la hacienda de Gonzalo. Y, en efecto, al entrar en la comunidad de los polacos expatriados, el argentino inicia transformaciones imprevistas. Su deseo no-normativo se disemina como un virus; toma velocidad y despega tal como el Hijo arrastra al padre, en la visión de Gonzalo de la Tierra de los Hijos (Gombrowicz, 2014, p. 77; Gombrowicz, 1986b, p. 60). A través de

las grietas y a lo largo de las líneas creadas por este deseo, Gombrowicz puede escapar de la violencia de la comunidad, aunque nunca deja de dudar entre la estable y segura forma nacional y su debilidad por la juventud, la inmadurez y por todo aquello que no está aún formado.

Sin embargo, Gombrowicz no fue el único afectado por las fuerzas minoritarias despiertas por el excesivo deseo de Gonzalo. Toda la comunidad polaca experimenta los efectos disruptivos y subversivos de la intervención de Gonzalo. Sucesivamente, todas las figuras, todos los rituales fundantes de la construcción de la identidad nacional revelan su propia vacuidad y se decomponen a sí mismos, al seguir el movimiento de la desterritorialización. Cabe destacar que, una vez más, en los escritos de Gombrowicz este gesto aparece como una risa incontrolable que surge frente al mínimo pensamiento de un nuevo modelo de relaciones, que Gonzalo defiende: "Cuando mencionó "la tierra de los hijos", en mi primer ataque de ira, quería pegarle; pero esta expresión suya sonaba tan tonta a los oídos que la risa me atrapó, frente a este enfermo, quizás loco hombre, y me reí, me reí … (Gombrowicz, 2014, p.77; Gombrowicz, 1986c, p. 61).

Esto culmina en la explosión final de risa en común, finalizando el trabajo de la desorganización y apertura de la comunidad. Tal como el flujo desterritorializador, empezando con la explosión del cuerpo del ulano Kasperski en *El diario de Stefan Czarniecki*, fluye también a lo largo de la hermética diáspora polaca en Buenos Aires.

¿Qué es lo que permanece de estas rupturas y explosiones en la escritura de Gombrowicz? Después de todo, la escena final de *Transatlántico* no provee una respuesta definitiva a la pregunta por una forma futura de comunidad; no da prioridad a ninguno de los dos proyectos alternativos de una posible estructura social, representadas por las cosmovisiones de Thomas y Gonzalo. Pero tampoco predice o visualiza algún otro mundo por venir. Sin embargo, la novela –tal como la primera colección de cuentos– anticipa algunos atributos de las configuraciones futuras e inventa posibilidades para el pueblo, cuya identidad resulta continuamente pospuesta. Es aquí donde yace la política minoritaria de la literatura de Gombrowicz. Como una desviación, lo menor puede sólo producir formas que están siempre en proceso de moldeado, que están en un devenir perpetuo. No es, entonces, una fuerza destructora, sino una fuerza inherentemente creativa. Crea siempre lo nuevo y lo aún desconocido.

Al invalidar las narrativas que sustentan la unidad y coherencia fantasmáticas de la forma nacional, Gombrowicz parece insinuar una idea cercana a lo que

Jean-Luc Nancy conceptualizó por medio de la noción de comunidad inoperante (Nancy, 1991). En línea con el pensamiento del filósofo francés, *comunidad* es exceder el sentido convencional y tradicional del término. No puede ser ya entendido como un órgano social o una tarea que hacer o producir, en tanto es siempre y necesariamente informe, incompleta, no-inmanente. No es nunca una entidad de la que uno puede ser excluido. Nancy no rechaza, sin embargo, el concepto mismo de comunidad. Al contrario, en su visión – tal como en aquella del autor de *Ferdydurke*- ser significa, siempre y necesariamente, "ser-con", "ser-en-común", donde una relación con alguien más u otra cosa es la condición primordial de la existencia individual. Como postula Nancy, la comunidad, "lejos de ser lo que la sociedad ha roto o perdido, es *lo que nos acontece* –una pregunta, una espera, un evento, un imperativo– *como consecuencia de la sociedad*" (p. 11).

Referencias Bibliográficas

Deleuze, G. (1998). *Essays Critical and Clinical*. Trans. by D.W. Smith and M.A. Greco. London, New York: Verso.

Deleuze, G., Guattari, F. (1986). *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. by D. Polan. Foreword by R. Bansmaïa. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.

Deleuze, G., Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schisophrenia*. Trans. and Foreword by B. Massumi. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.

Deleuze, G., Parnet, C. (1987). *Dialogues*. Trans. by H. Tomlinson and B. Habberjam. New York: Columbia University Press.

Goffman, E. (1961). *On the Characteristics of Total Institutions* [in:] *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*. New York: Anchor Books.

Goh, I. (2006). The Question of Community in Deleuze and Guattari (I): Anti-Community. *Symploke*, 14, 216–231.

Gombrowicz, W. (1986a). *Bakakaj*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Gombrowicz, W. (1986b). *Dziennik 1957–1961*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Gombrowicz, W. (1986c). *Trans-Atlantyk*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Gombrowicz, W. (1990). *Dyskusja radiowa, która nie doszła do skutku* [in:] *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*. Warszawa: Res Publica.

Gombrowicz, W. (2004a). *Bacacay*. Trans. by B. Johnston. New York: Archipelago Books.

Gombrowicz, W. (2004b). *Polish Memories*. Trans. by B. Johnston. New Haven–London: Yale University Press.

Gombrowicz, W. (2012). *Diary*. Trans. by L. Vallee. New Haven–London: Yale University Press.

Grzegorczyk, M. (1998). *Formed Lives, Formless Traditions: The Argentinean Legacy of Witold Gombrowicz* [in:] *Gombrowicz"s Grimaces. Modernism, Gender, Nationality*. Ed. by E. Płonowska Ziarek. New York: State University of New York Press.

Langer, G. (2004). *Opowiadanie Witolda Gombrowicza* Zdarzenia na brygu Banbury *jako zamaskowany tekst homoerotyczny* [in:] *„Patagończyk w Berlinie". Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*. Wyb. i oprac. M. Zybura. Kraków: Universitas.

Malić, Z. (1984). *"Trans-Atlantyk" Witolda Gombrowicza* [in:] *Gombrowicz i krytycy*. Wybór i opracowanie Z. Łapiński. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.

Margański, J. (2001). *Gombrowicz wieczny debiutant*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Nancy, J.-L. (1991). *The Inoperative Community*. Ed. by P. Connor, trans. by P. Connor, L. Garbus, M. Holland, S. Sawhney. Foreword by Ch. Fynsk. Minneapolis–Oxford: University of Minnesota Press.

Piglia, R. (2014). *La novela polaca* [in:] *Formas breves*. Barcelona: Debolsillo.

Płonowska Ziarek, E. (1998). *The Scar of the Foreigner and the Fold of the Baroque: National Affiliations and Homosexuality in Gombrowicz"s Trans-Atlantyk* [in:] *Gombrowicz"s Grimaces. Modernism, Gender, Nationality*. Ed. by E. Płonowska Ziarek. New York: State University of New York Press.

Sarduy, S. (1972). *El barroco y el neobarroco* [in:] *América Latina en su literature*. Coordinación e introducción por C.F. Moreno. Mexico: Unesco.

Smith, W. (2012). *Ethics. The Place of Ethics in Deleuze"s Philosophy: Three Questions of Immanence* [in:] *Essays on Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Warkocki, B. (2018). *Pamiętnik afektów z okresu dojrzewania. Gombrowicz – queer – Sedgwick*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.

Raúl Estrada Sánchez

Cómo tramar una derrota: la irrenunciable otredad como estrategia de subversión cultural en Aventuras (1930)

No he encontrado más respuesta que ésta: ignoro cuál es mi forma, lo que soy, pero sufro cuando se me deforma. Mi "yo" no es sino la voluntad de ser yo mismo. (Gombrowicz, 1991, p. 82)

La lectura de la obra temprana, primer síntoma de la provocación, de Gombrowicz genera inmediatamente una curiosa paradoja. Por un lado, ¿cómo acceder a los claroscuros de una literatura que se resiste a ser cosificada por las teorías e instrumentos de la cultura? Y, si eso fuese posible –pueda que lo sea y, más bien, nos interroguemos sobre lo admisible de esa posibilidad– ¿cómo deshacernos de la Forma antes de leer a Gombrowicz? Quizá podamos resistir a la cosificación del texto, pero ¿cuán posible es revertir el proceso de cosificación a la que nos somete el exterior, aquello que providencialmente nos provee la capacidad vergonzosa de señalar la condición de lo que nos enfrenta?

Nunca es fácil leer a Witold Gombrowicz. En su narrativa, en sus diarios, en su teatro, no hay una envoltura, un huevo de cristal, un obús, que condicione la ruta que nos aproxima al texto y ayude a descifrar todo lo que opera sobre él. Todo lo contrario, lo gombrowicziano es una suerte de atrofia en el mecanismo que define la lógica cultural; aunque, al fin y al cabo, quien sabe qué es eso exactamente. Para decirlo de otro modo, en la obra de Gombrowicz lo que se revela es la deformación de la Forma que empieza con la sospecha, con la mirada extrañada a eso que aparenta ser su mismidad por medio de su forma.

Esta cualidad de inclasificable que lo define permite rastrear, de alguna manera, por qué la ubicuidad de su fuerza se halla en la indeterminación, lo que Saer (1989) reconoce como la fuerza suprema de la adolescencia que ha sido sofocada por la madurez y que progresivamente Gombrowicz va liberando en

su obra. Sería un error afirmar que de 1933 a 1967 – solo para referirnos a su narrativa– Gombrowicz ha madurado. Mejor, para traicionar incluso la acepción del término, digamos que ha madurado hacia la inmadurez, casi como Bruno Schulz. Después de todo solo es necesario tocar nuestra oreja derecha.

Gombrowicz publica *Memorias del período de la inmadurez* en Varsovia en 1933, una colección de relatos que la crítica polaca rechaza furiosamente. ¿Quién mejor que el joven Gombrowicz, iniciado en la provocación, para generar tal remezón? Se trata de una declaración de guerra contra la cultura oficial, contra ese aparato mecanizante que remienda a los afectados por la inmadurez y los transforma, por medio de la Forma, en algo aparente. En estas páginas, Gombrowicz inaugura una discusión que, aunque aún irresoluta, lo distinguen y lo liberan de los moldes. En un acto grotesco, reúne en sus relatos la fantasía, la locura, la excentricidad y el absurdo, y deja asomar la *facies* del monstruo (Mandolessi, 2015).

Al igual que *Ferdydurke*, el libro se ocupa de dos cosas: de la Inmadurez y de la Forma (Gombrowicz, 2014). Por ello, el prólogo que Witold escribe para la primera edición castellana de *Ferdydurke* en 1947 sirve como explicación tardía para el lector de sus primeros cuentos. La peculiar deformación de Kowalski en *Ferdydurke* tiene sus orígenes en el insistente trabajo sobre la inmadurez que Gombrowicz inicia aquí, porque, como escribe Sontag (2000), esta le parece atractiva al ser considerada como inferior.

Es esa negación de la inferioridad reclamada por la madurez la que Gombrowicz interpela y cuestiona al develar que, mientras vivamos enajenados de la realidad como ficción y neguemos esa realidad íntima que no exteriorizamos, la cultura no es más que un instrumento de engaño. La madurez depende de la inmadurez para su permanencia, la madurez es siempre un accesorio, una Forma, por eso el maduro busca seducir al inmaduro con sus artimañas adultas, busca la domesticación por medio de la traición. En ese instante, Gombrowicz observa, se toma la oreja izquierda y escribe.

Kafka: para leer a Gombrowicz

Entre 1920 y 1921, Kafka escribe un relato, *La partida,* donde cuenta la historia de un hombre que ordena a su criado ensillar su caballo, pero como este no lo comprende, lo ensilla él mismo y lo monta. Entonces oye el sonido de

una trompeta y al preguntar por su significado, el criado dice no haberla oído. Dispuesto a iniciar su marcha, el criado lo detiene y le pregunta hacia dónde va. El hombre dice que no lo sabe, que lo único que quiere es salir de allí para siempre, solo así podrá alcanzar su meta. Otra vez, el criado, sin comprender, pregunta si conoce cuál es su meta y el hombre sentencia que su meta es justamente esa, salir de allí.

Hay algo en ese relato que urge suceder: la fuga sin pretexto. La fórmula kafkiana del relato se parece un poco veladamente a lo que Rússovich (1994) denuncia en la manera de abordar la obra de Gombrowicz: la necesidad de un punto trazado en el mapa al cual se busca llegar expresamente al leerlo. Dado que en este punto no se encuentra más que lo que uno mismo espera encontrar, la búsqueda de algo extraño resulta atiborrada de Forma. Leer a Gombrowicz implica la huida de esos escenarios moldeados por la teoría que cosifica la obra. O sea, salir de allí para encontrar; salir de allí sin más, pero con la seguridad de que es posible salir.

Deformemos la condición jerárquica del texto kafkiano y planteemos su relectura. El criado y el hombre son distintos, pero uno es criado no solo por estar doblegado por la estructura económico-social, sino por su subordinación a la Forma. El hombre es el lector huyendo de la Forma, aventurándose con un solo fin: salir de allí de donde el criado busca retenerlo, el escenario de la Forma. En esta deformación se resuelve la fórmula que deja entrever una lectura gombrowicziana de Gombrowicz.

Para retomar el hilo de las preguntas y anticipar la lectura que sucede, es necesario declarar aquí seriamente –como si importase tal aclaración– que lo que se pretende es articular una huida de la lectura programática del texto gombrowicziano y arriesgar una lectura de la otredad más bien en el sentido en que lo plantea el escritor en uno de los cuentos que componen su primer libro.

¿De qué está hecha la inmadurez?

Aventuras es un relato de 1930 que cuenta una serie de sucesos radicalmente extraños que le ocurren al protagonista a partir de septiembre de ese mismo año cuando se encuentra embarcado en un navío con ruta hacia El Cairo. El desencadenante del relato es la caída del personaje fuera del barco y el intento infructuoso de abordarlo nuevamente. Entonces, un acaudalado negro

blanco -personaje extrañísimo– lo rescata y lo somete a una serie de torturas que le brindan un inaudito placer. En un momento, el protagonista escapa de la dominación del negro blanco, a quien supone muerto después de su último ejercicio de tortura en una especie de obús en el que lo encierra para hacerlo llegar a la profundad del mar. Al generarse una falla en el mecanismo que hundiría hasta la eternidad el obús en el suelo marino, el objeto sale despedido hacia la superficie y golpea el yate privado en el que el negro blanco está y aparentemente muere.

Años después, el protagonista descansa en su casa de campo, se compromete con una joven y, para pasar el tiempo, construye un globo aerostático que, tras algunos paseos, es atrapado en una tormenta que lo conduce hacia un islote del mar Amarillo. Allí, una gran comunidad de leprosos lo recibe y lo observan extrañados ante su piel tersa. Pasa el tiempo huyendo de los leprosos, hasta que encuentra unas cuantas botellas de petróleo con el que inflar nuevamente su globo y huye.

Gombrowicz recuerda que en este cuento la inmadurez es torturada y abatida cruel y sistemáticamente dando cuenta de la imposibilidad de la felicidad. En *Aventuras*, la inmadurez se bate contra la forma y resiste, se hace de la derrota, de su inferioridad, y desde allí lanza un grito de guerra, desde esa posición que es siempre inferior subvierte el orden o deja leer, al menos, una estrategia para subvertir el orden cultural: una deformación desde la otredad como principio irrenunciable para la liberación.

Aventuras plantea una crítica discusión sobre el no-yo, la otredad gombrowicziana, como forma de subversión. Apunta a pensar la dinámica del funcionamiento de la cultura en la medida en que esta representa paradójicamente la parte esencial y constitutiva del no-yo en cuanto negación. En ese sentido, si bien el factor diferencial que condiciona la tortura y el aislamiento de aquel que se concibe como el no-yo se configura, por cierto, como una suerte de estrategia represiva dentro del texto, esta misma artimaña desemboca en la activación potencial de la fuga posible a la condición del no-yo desde el no-yo mismo, la cual no supone la renuncia a la condición diferencial, sino su elevación por medio de la apropiación de la posición de *podermiento* o, como se sostiene hacia el final del cuento, su derrota.

En este punto habrá que pensar cómo revelar el procedimiento que Gombrowicz utiliza para declarar la posibilidad potencial del no-yo para articular formas de subversión cultural en *Aventuras* por medio de las vivencias de su

personaje, ya que formula mediante una irrenunciabilidad permanente, la posibilidad de una revancha cultural, a través del desenmascaramiento de la facha de lo que el no-yo define como su revés, como su negación barbárica, instrumentalizable y desemejante. En términos gombrowiczianos, la tarea que nos exige el relato es comprender ese proceso por medio del cual el *nopodermiento* puede superar al *podermiento*, sin que ello obligue a su normalización y su transformación peligrosa en *podermiento*.

El relato se inicia con dos sucesos: la desposesión y la imposibilidad. La situación del protagonista de *Aventuras* puede traducirse como una manera de dar intempestiva cuenta de la carencia. Por un lado, la carencia de lugar; por otro lado, la carencia de dirección. Gombrowicz sitúa a su personaje fuera de los límites mismos de la identificación con alguien o algo. No hay en el barco del que cae intento de rescatarlo, lo que se lee es una voluntad que aparentemente hace maniobras para simular un rescate, una Forma que se manifiesta para introducir artificialmente una fórmula de cortesía al extraño, a ese que no se mantiene a gusto sobre la cubierta y que, por un error momentáneo, se descubre ajeno, tambalea y cae. Una vez que la inmadurez, esa vergonzosa diferencia, se manifiesta es que se inicia el proceso de domesticación. Por eso, en el cuento los intentos de rescate se revelan como puras artimañas, una serie de acciones que justifican la domesticación que debe ejercer la madurez:

> El navío volvió a dar la vuelta, pero también en esa ocasión pasó a mi lado con la velocidad de un tren a toda marcha y se detuvo demasiado lejos. (…) Entretanto, un gran yate privado se acercó y me recogió (Gombrowicz, 1986, p. 91).

La cultura puede ser, como advierte Gombrowicz años más tarde en el prológo a *Ferdydurke* (2000), un instrumento de engaño, que opera un proceso mecanizante que infantiliza al hombre y encuentra, justamente en este proceso, una manera de alejarse de él. Está aquí ya instalada esta sospecha. En cuanto el capitán del yate rescata al personaje, ocurre un hecho que altera y transforma la óptica de reconocimiento del lector y su relación con el otro cultural, con eso que, gombrowiczianamente, llamamos no-yo. El personaje, atado y encerrado en un camarote, mira los pies de su captor y los descubre negros, aun cuando sean realmente blancos, o sea, que en la ficción que funciona como realidad los pies se muestran blancos, pero dentro de esa realidad íntima que solo se puede detectar

desde la inmadurez del personaje aquellos pies son negros.

Si el hombre persigue siempre la Forma y es deformado por la búsqueda, ¿cuál es el rol que desempeña la cultura en el proceso de deformación? Ella actúa como accesorio, como máscara. La cultura nunca está a la marcha con el hombre, siempre le supera, pero es la que guía la búsqueda de la Forma y se convierte en una carga. Es el personaje atado y encerrado el no-yo cultural, el desposeído de Forma y, por lo tanto, de dirección, de cultura. La cultura en *Aventuras* se lee como un patrón de reconocimiento. El maduro lleva una máscara, algo que evita su diferenciación verdadera; el inmaduro no, por eso tambalea y cae. Su tortura será un castigo justificado por su desposesión, por su desenmascaramiento: un pretexto para domesticar lo que seduce y no se puede tener más.

> El capitán del yate, que era también su propietario, me hizo atar y me encerró en un camarote, porque, mientras se cambiaba los zapatos, yo había dejado escapar una mirada de estupor a la vista de sus pies blancos. Aunque tenía el rostro blanco yo habría jurado que sus pies debían ser negros como el carbón. ¡Nada de eso! ¡Tenía los pies completamente blancos! Aquello bastó para que alimentara hacia mí un odio ilimitado. Comprendió que era yo la única persona en el mundo que había descubierto su secreto: era un negro blanco (Gombrowicz, 1986, pp. 91-92).

El término no-yo cultural alude a una cuestión de reconocimiento. Siendo el yo un síntoma de la Forma, el no-yo refiere explícitamente a la forma inexacta de la inmadurez. Como la realidad inmadura es imposible de manifestar, por el no-yo cultural se entiende todo aquello que no se somete a la Forma. Así, no hay mención alguna de las características físicas del personaje inmaduro. Gombrowicz no dibuja su personaje, lo hace irreconocible, torna borrosa su forma física.

> El problema de la madurez es, pues, el problema de la domesticación de la inmadurez en su relación con la Forma. Y el pie del negro blanco es, efectivamente, solo un pretexto para la aparición de ese mecanismo. Es por ello que el negro blanco no extingue su placer en la simple tortura, sino en la superposición de la Forma sobre el no-yo. ¿Para qué fabricar un huevo de cristal que sirva de recipiente para el inmaduro y diseñar, además, un mecanismo que le permita

> seguir alimentándose aún revestido? La domesticación es un acto incesante. El negro blanco provee a su víctima por una razón, lo asiste para que la Forma lo cubra hasta su muerte, lo haga indiferenciable dentro de su propia lógica. Al fin y al cabo, un huevo de cristal, una máscara o un pie son factores que exteriorizan la existencia, es decir, que legitiman su permanencia a la óptica de la madurez (Gombrowicz, 1986).

No es por azar que el negro blanco decide que la trayectoria que seguirá el huevo de cristal deba ser eterna. ¿No dijimos ya que la domesticación es incesante?

> Y jamás pude establecer la menor ley que regularizara mi eterno movimiento, jamás fui capaz de adivinar si el agua me levantaría o me hundiría, si me azotaría por un costado o por el otro, así como tampoco lograba comprender cómo avanzaba a pesar de que sabía que me dirigía hacia Oriente (Gombrowicz, 1986, p. 95).

En este punto aparece una estrategia deformante de la Forma que cubre forzosamente al personaje: la actitud de la inmadurez. El carácter en todo sentido "subversivo" de la inmadurez se confirma en la contradicción que instala la actitud del personaje que, en vez de gritar, canta porque el mar lo predispone a eso. La receptividad del inmaduro es lo que ha perdido el maduro. El mar actúa como un aviso, como un rumor, que, como en el cuento de Kafka, el maduro no puede oír porque su desesperante obsesión es apropiarse de la inmadurez que lo seduce por medio de su domesticación. El inmaduro, en cambio, responde al llamado y canta, o sea, se comporta, y en ese momento algo inesperado lo libera:

> Sin embargo, en vez de gritar, me puse a cantar, ya que el desencadenamiento de los elementos marítimos me predisponía siempre al canto. Un barco francés, que llevaba la bandera de la Sociedad Chargeurs Réunis, me atropelló, rompió el cristal del huevo y me rescató (Gombrowicz, 1986, pp. 95-96).

Una vez violentada la Forma, es claramente visible la superioridad de la inmadurez sobre la madurez, ella se resiste y se hace irresistible para la otra.

La domesticación entonces cobra otro tipo de carácter, uno que pasa de ser represivo y paciente a mortal y asesino. El yo, que es el negro blanco, reconoce en su antagonista todo aquello que lo vuelve vulnerable, identifica, a través de la figura del inmaduro, eso que consolida su negación, su posibilidad de no estar allí con su Forma. Gombrowicz no se detiene en la lucha entre la madurez y la inmadurez por la disolución de la Forma, su narrativa sitia la Forma, asedia al maduro denunciando su inmadurez artificial por medio de la cultura. Ese no-yo cultural es su verdugo. Es su propia construcción la que arremete contra el yo cultural; el no-yo es, para el maduro, la encarnación material de su miedo ante la imposibilidad del *podermiento* de hacer sucumbir al inmaduro, de arrebatarle su comportamiento.

Ese miedo sería algo así como la carne humana del no-yo y la posibilidad de suprimirlo encerrándolo mediante la Forma. El negro blanco busca ese placer inconcluso de tragarse al no-yo, porque de esta manera anula la posibilidad de existir de su negación. De ahí que el negro blanco haya obtenido placer en comerse, aunque parcialmente, la carne humana del inmaduro, o sea, en creer ingenuamente que ha podido devorar su forma. Pero ni es el inmaduro el que conoce su forma, ni el maduro el que puede obtenerla, y esto convierte la domesticación en puro objeto de deseo:

> Que el Negro lograría darme caza era para mí evidente, y sólo por una razón: quien una vez ha disfrutado con otro como lo había hecho conmigo o, para expresarme mejor, quien una vez ha conocido el tipo de placer que él había obtenido de mí, nunca podrá ya renunciar, como el tigre que ha probado una vez carne humana. En efecto, al parecer, la carne humana contiene algo que no se encuentra en ninguna otra (Gombrowicz, 1986, p. 96).

Y como la inmadurez del personaje se ha convertido, desde su huida del huevo de cristal, en pura provocación, en puro comportamiento, esta se hace inocultable para el escenario de la Forma en que se conducen todos. Por eso, al admitir que a quien se lleva de contrabando es a uno mismo se reconoce que la inmadurez es ilegal en el mundo cultural de la madurez, ese no-yo que singulariza la inmadurez se transforma en un delito, en ilegalidad. En ese punto, todo acto transgresor debe ser sancionado y el negro blanco reaparece para dar fin a lo iniciado:

> Pero, en aquella ocasión, mi conciencia turbia no logró resistir a una especie de reproche mudo que se ocultaba en la mirada del funcionario y admití que, a pesar de que mi equipaje no contenía ningún objeto prohibido por los reglamentos aduaneros, yo no estaba del todo libre de culpa, ya que trataba de pasarme a mí mismo de contrabando (Gombrowicz, 1986, p. 96).

El castigo impuesto ahora se da de forma similar al primer encuentro con el negro blanco, aunque el objetivo es relativamente distinto. Distinto en tanto la tolerancia por el tiempo de eliminación del no-yo se reduce. Esta vez un objeto parecido a un obús, una Forma que recubre al inmaduro y parece ser mucho más sofisticada y costosa que la primera. De alguna manera, el negro blanco debe asegurarse de que la muerte del inmaduro se concrete. De alguna manera, el yo debe existir sin su negación a partir del instante en el que el obús toque el fondo marino y el personaje no tenga más opción –como si la hubiese tenido antes– que la muerte:

> Ese juguete debió de haberle costado por lo menos varios millones. Comprendí de pronto que aquel obús debía estar vacío, ya que de otra manera no podrían meterme en él. Y, en efecto, cuando abrieron una portezuela lateral y me arrojaron al interior, vi un pequeño saloncito. Precisamente reconocí aquel pequeño salón carente de adornos y de detalles superfluos como mí salón (Gombrowicz, 1986, p. 97).

Sin embargo, hay algo que llama la atención sobre el contenido del obús: el vacío de su interior. Esa carencia que advierte el personaje es, sin duda, el interior de la Forma, el interior de la impostura. No hay nada que sostenga la Forma más que su propia superficialidad. Esa exterioridad sospechosa la hace vulnerable. ¿No transparentaba también su interior el huevo de cristal?

Lo que se sucede es el desencadenante del deseo de posesión de la inmadurez por parte de la madurez. No hay nada que desee más la madurez que la supresión de su negación, pero no solo eso. Lo que reclama la madurez es hacerse violentamente de toda la experiencia de su enemigo, incluida la muerte. Por eso lo obliga a conocer aquello que es inasible para cualquier otro, la profundidad abismal del océano, que no es otra que la profundidad del ser,

allí donde –pensando gombrowiczianamente– podría descubrirse la forma de la inmadurez. Es ese el tesoro que busca el negro blanco, la ingenua posibilidad de suprimir la imposibilidad de asir la forma de la inmadurez. Conocida la forma no hay más que la Forma, ese es el objetivo ulterior de la madurez que denuncia Gombrowicz:

> El Negro que se deleitaba con la idea de conocer finalmente aquel inaccesible fondo marítimo, de imponer su propio poder, de haber arrojado una sonda, de poder hollar aquel fondo helado y de poseerlo mediante mi tortura (Gombrowicz, 1986, p. 99).

Ya en la profundidad, el personaje da cuenta de las artimañas con las que el negro blanco buscaba desesperadamente domarlo. Hay algo del procedimiento de domesticación que se puede leer en la instalación de su palidez en su interior. Replegada su palidez, aquel signo definitorio, la Forma pretende establecer su gobierno. Sin embargo, y en este punto se desarrolla otra de las posibilidades de resistencia en Gombrowicz, cuando el personaje está a punto de gritar y enloquecer no lo hace, detiene el grito, el horror ante la Forma.

El hecho es que si el personaje gritase admitiría su conturbación a la Forma y, en ese preciso instante, admitiría también haber perdido su inmadurez y pasará a ser un espectro. El rechazo hacia la propia madurez no es sino parte del carácter constitutivo de la misma. Se quiere ser maduro tanto como la Forma obliga a ser, pero tanto como se quiere escapar también de ella. El maduro no anhela el desprendimiento o la caída de la Forma, anhela el cambio de signo sobre la inmadurez artificial generada por la cultura. El problema de la madurez es, pues, el problema de la espectralidad larval. Para Agamben (2011) este tipo de espectralidad se origina del rechazo de la propia condición y se prolonga en la búsqueda obstinada de seres para habitarlos y carcomer su consciencia. Los espectros larvales se suceden en un futuro ficticio para pensarse realizados. La madurez es un espectro en cuanto se prolonga a través los componentes de la Forma (la educación, la ideología, la cultura), le urge sucederse por medio de ellos porque solo es realizable mediante las condiciones que estos imponen. En *Aventuras* se rechaza claramente esta convencionalidad:

> ¡En qué cosa tan monstruosa se convirtió! La oscuridad total había despojado mi palidez de todo tono y expresión. Mi palidez se

> había refugiado en el interior de mí mismo, y se hizo ciega, muda, maniatada, diferente a cualquier otra palidez existente; se volvió igual a la de un espectro. También mis cabellos erizados, allí, en medio del acero, en el agua, eran tan espantosos como un grito… un grito que yo retenía con todas mis fuerzas, porque, si lo hubiera exhalado, habría enloquecido inmediatamente… y eso era precisamente lo que deseaba evitar (Gombrowicz, 1986, p. 100).

El fracaso de la domesticación viene representado, por ello, por la destrucción del obús, de la Forma, y por la presunta desaparición del negro blanco. Si el relato cuenta una derrota constante del personaje no es porque sea él el que se pierde, sino porque Gombrowicz plantea que desde esta posición sofocada es posible subvertir la Forma, es posible hablar desde lo bajo. La inmadurez se comporta.

> Todo era tranquilidad. El Negro, como he dicho, había desaparecido, tal vez hasta había dejado de existir, y el otoño se acercaba, las hojas caían, el aire cada vez más frío incitaba a las aventuras, a la nostalgia y a los placeres (Gombrowicz, 1986, p. 102).

Terminado los asuntos con el negro blanco, la superioridad de la inmadurez sobre la madurez se distingue en una serie de ventajas que el personaje explicita en el relato. El placer de elevarse sobre los demás y viajar en globo hace alusión, sin duda, a la condición del inmaduro con respecto a los demás, algo que si bien no se define conlleva al verdadero placer:

> 1) la posibilidad de viajar por encima de la cabeza de los demás, más allá del radio de acción de sus brazos extendidos;
> 2) la posibilidad de elevarme cuando encontraba un árbol o una casa y volver a descender después hacia tierra;
> 3) que el globo, aunque fuese en verdad gigantesco, era extrañamente sensible, silencioso y dócil a todos los caprichos del aire, y que el hombre en la cesta era exactamente como él y su alma se volvía tan infantil como la suya (Gombrowicz, 1986, p. 104).

Si hay algo que caracteriza a Gombrowicz es que reconoce el asedio de la Forma como permanente, de ahí que la tormenta conduzca el globo hacia

una isla llena de leprosos. No hay nunca tregua para la inmadurez. Lo que dice Gombrowicz es que nunca se está a salvo en la inmadurez, su apuesta por ella es una lucha continua, es un acto de resistencia, es comportarse, comportarse y comportarse.

¿Cuáles son esas aventuras por las que se decide el protagonista al final de *Aventuras?* En una variación de la consigna del arte por el arte, Witold refleja en su obra esa decisión que va a signar su biografía: la aventura por la aventura, la de ser inmaduro, la aventura como descubrimiento perpetuo, como desenmascaramiento de la realidad. Una vida sin Forma. Pero esta resolución es algo a lo que se llega. En la isla de los leprosos, contagiada excesivamente por la Forma, la piel del protagonista clama auxilio, busca escapar de la enfermedad, empieza a horrorizarse.

El horror es un síntoma en Gombrowicz, el horror ante lo que no es yo. Así, el personaje advierte que todo se trata de una estrategia de sometimiento, una manera de avergonzarlo por su diferencia y explica:

> Por eso me persiguieron cuando advirtieron que les tenía miedo, que huía atemorizado y avergonzado; con suma alegría me arrojaron el horror de su madurez para poseer mi inocencia, basados en la misma diabólica ley que regula los juegos de los niños en la escuela (Gombrowicz, 1986, p. 110).

Tanto como la Forma asedia, la inmadurez resiste. El final del cuento da luces sobre la subversión de la convencionalidad que atraviesa el reconocimiento de lo impropio para la madurez por medio de los mecanismos de la cultura y, acaso subrepticiamente, descubre el origen mismo de dicha subversión. Es durante su viaje en globo, cuando el personaje emprende su huida y se debate entre volver con su amada al pueblo en que era aclamado o qué hacer, donde se muestra que la inmadurez trasciende el comportamiento y se descubre como voluntad, tal como lo plantea Gombrowicz en su diario. Pero la naturaleza de esta voluntad de ser uno mismo, el no-yo para la madurez, es individual e íntima, es la aceptación de una posición: del *nopodermiento*. Entonces, el personaje recuerda:

> Recuerdo que en 1918 fui yo, yo solo, quien rompió el frente alemán. Como es de todos sabido, las trincheras llegaban hasta el mar. Se trataba de un verdadero sistema de canales profundos que tenían

> una longitud hasta de quinientos kilómetros. Sólo a mí se me ocurrió la sencilla idea de inundar esos canales. Una noche trabajé a escondidas, cavé un foso que comunicó los canales con el mar. Al penetrar ininterrumpidamente, el agua inundó las trincheras y corrió por toda la línea del frente. Con gran estupor los aliados vieron a los alemanes, empapados hasta los huesos, saltar fuera de sus fosas, presas del pánico, a las primeras horas de un amanecer brumoso (Gombrowicz, 1986, p. 111).

Esa enunciación abrupta de un recuerdo del final de la guerra consolida la posibilidad de una subversión sobre el mundo hegemónico de la Forma mediante la inmadurez. Esta, como voluntad individual, aparece en ese yo como individuo solo y despojado de la masa como Forma que rompe el frente alemán cavando un foso e inundándolo, ese no-yo que ha transgredido su propia derrota a lo largo del texto advierte que le ha bastado la voluntad de ser su *sí mismo* antes para vencer desde su derrota al yo como Forma, a ese yo colectivo lleno de máscaras, en este caso, la de la guerra.

Prohibido tocarse la nariz

Gombrowicz dice que, después de todo, es posible provocar, es posible comportarse, buscar la inmadurez, aunque esta sea inasible en la realidad. Ahora, si por medio de esta la subversión es posible, la subversión de la Forma quiero decir, no hay nada que establezca las fronteras de la transgresión hacia otros escenarios. Lo que Gombrowicz reclama es la movilización de esa provocación, la victoria de lo bajo, de lo derrotado, la conquista de lo inferior. Quizá en este punto la interrogante que sigue cobre más sentido o pueda que lo pierda mucho más: ¿Por qué irrita tanto la inmadurez? O mejor, ¿de qué está hecha la inmadurez? Seguro que no de lo que *es,* pero pueda que se componga de lo que puede llegar a *ser*. Es hora de mirar hacia abajo, otra vez.

Referencias Bibliográficas

Agamben, G. (2011), Desnudez. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Gombrowicz, W. (1986), Bakakaï. Barcelona: Tusquets Editores.

Gombrowicz, W. (1991), Testamento. Barcelona: Anagrama.

Gombrowicz, W. (2000), Ferdydurke. Translated by Danuta Borchard. Foreword by Susan Sontag. New Haven: Yale University Press.

Gombrowicz, W. (2014), Ferdydurke. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Kafka, F. (1975), La muralla china. Madrid: Alianza Emecé.

Mandolessi, S. (2015), Gombrowicz and the Monster. The Polish Review, 60 (2), pp. 53-59.

Rússovich, A. (1994), ¿Quién es Witold Gombrowicz? la caja. Revista del ensayo negro, 8, pp. 3-20.

Saer, J. J. (1989), La perspectiva exterior. Gombrowicz en Argentina. Punto de vista, 35, pp. 11-15.

Pau Freixa

El español del Ferdydurke argentino de Witold Gombrowicz: un análisis lingüístico[1]

En 1966 Gabriel Ferrater escribía en su nota titulada simplemente *Witold Gombrowicz*, publicada en la revista Presencia –nota que tendría por cierto una especial repercusión en la recepción de la obra del autor polaco en el mundo hispánico: "Witold Gombrowicz es uno de los más notables escritores de la lengua española" (Ferrater, 1986, p).

Sin embargo, el propio Gombrowicz no parecía tomarse muy en serio esta idea. En una carta a Ferrater responde a sus palabras, tras leer el mencionado artículo: "Je suis émerveillé par votre article. L"idée que je suis un écrivain espagnol est grandiose dans sa démagogie! (Staszakiewicz, 2012, p. 56).

Asimismo, Ricardo Piglia lo sitúa en el centro de la literatura argentina al afirmar, aunque no sin cierta ironía, que "el mejor escritor argentino del siglo XX es Witold Gombrowicz"[2], a pesar de que Juan Carlos Gómez recordaba en uno de sus textos "gombrowiczidas" que **"(...) en el año 1963, Gombrowicz nos había dicho que después de veintitrés años era tan polaco y tan extranjero como el primer día de su llegada, que no había cedido, que no se había adaptado ni desnacionalizado" (Gómez, 2008).**

En cualquier caso, más allá de las aseveraciones del propio autor al respecto, no son pocas las voces que han reclamado al escritor polaco para las letras hispánicas. Más allá de lo polémico de estas afirmaciones, cabe fijarse en varios aspectos incontrovertibles que apuntalan esta visión. Si el hecho de que Witold Gombrowicz escribiera gran parte de su obra en la Argentina no parece

---

1. Este trabajo es la versión completa, con todos los materiales del análisis y anexos, del artículo: Pau Freixa, "El castellano del *Ferdydurke* argentino de Witold Gombrowicz", *Hispamérica*, 143 (2019).

2. El origen de la cita, así como su primera impresión, resulta incierto, pero hoy en día se encuentra en muchas páginas de internet y es de dominio público. Entre otros, la menciona Juan José Saer en su texto La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina.

ser un argumento suficiente, sí lo son los diversos textos y libros que el autor publicó en castellano en su patria de adopción: los diversos artículos periodísticos aparecidos en revistas como *El hogar* o *Viva cien años*, el panfleto *Aurora* y muy especialmente sus auto-traducciones –aunque en colaboración– de *Ferdydurke* y *El casamiento*.

Se ha hablado y escrito mucho sobre la traducción colectiva de *Ferdydurke* realizada en la sala de ajedrez del Café Rex de Buenos Aires. Las extrañas circunstancias en que se desarrolló han sido glosadas ampliamente por los propios asistentes a las sesiones, por otros escritores y por un sinnúmero de académicos, convirtiendo esta traducción en una de las anécdotas de escritores más conocidas y en un momento mítico de la traducción literaria y muy en particular de la auto-traducción.

A pesar de que la publicación de *Ferdydurke* en 1947 en la editorial Argos ha sido a menudo vista como el punto de partida de la consideración, como decíamos, de Witold Gombrowicz como escritor argentino, o al menos como autor en lengua castellana, no es menos cierto que los estudios publicados hasta la fecha que abordan el *Ferdydurke* argentino lo hacen siempre en su calidad de traducción, auto-traducción o versión en otra lengua de la novela original polaca. Zaboklicka (2002, 2005, 2006a, 2006b, 2015), Kurek (2004), Rychlicki (2005) o Mozejko (2011), entre otros, han dedicado numerosas páginas a comparar original y traducción y a analizar el porqué de las abundantes diferencias presentes en las dos versiones. De hecho, todos ellos llegan a la conclusión de que, más que ante una traducción, en el caso del *Ferdydurke* argentino nos encontramos ante una versión, una reescritura o, mejor dicho, una obra nueva, cosa que por otro lado confirma el propio autor en el prólogo que introduce en la edición argentina. De hecho, resulta bastante habitual en el caso de las traducciones de autor que la libertad y autoridad total que confieren el hecho de que coincidan las figuras de autor, traductor y propietario de los derechos conlleva a menudo numerosos revisiones, cambios e incluso metamorfosis importantes en la estructura general de la obra que pueden llevar hasta a la reescritura de la obra original (Lagarde & Tanqueiro 2013). Este es precisamente el caso de *Ferdydurke*, ya que el autor fijó la versión polaca definitiva a partir de los cambios introducidos en la versión argentina, que además utilizó para traducir la obra al francés y a partir de allí a otras lenguas.

Ciertamente, la traducción del Café Rex de 1947 presenta muchas peculiaridades y resulta excéntrica dondequiera que se la quiera clasificar. No se

trata de la traducción de un autor bilingüe ya que Gombrowicz no dominaba aún el castellano cuando la tradujo. Evidentemente no se dan casos de traducciones a una lengua que no se conoce a la perfección, incluso tratándose del autor, y si así se hiciera, el resultado no podría dejar de ser original, partiendo ni que sea de la pura incorrección. Como es sabido, esta circunstancia hizo que el escritor polaco buscara el apoyo de co-traductores locales que, sin embargo, dado lo exótico de la lengua del original en la Argentina, no pudieron tener nunca contacto directo con el texto de partida. Por lo tanto nos encontramos ante un artefacto complejo: una traducción a la vez de autor y colectiva, cosa que ha difuminado en cierto modo el aspecto de la autoría. El hecho de que Gombrowicz hable de un comité de traducción mencionando incluso cada uno de los nombres de sus veinte miembros, que nombrara al destacado escritor cubano Virgilio Piñera como presidente de dicho comité y que, por fin, todos estos hablaran y escribieran refiriéndose a sí mismos como los traductores de la obra, ha desvirtuado de alguna forma la autoría que sin duda debe atribuirse al propio Gombrowicz.[3] Disponemos de muchos testimonios que relatan el método de trabajo usado por Gombrowicz y sus colaboradores para esta empresa (Gombrowicz R. 2013, Kalicki 1984) que nos dan muchas pistas. Aunque a menudo ha sido cuestionada la competencia lingüística de Gombrowicz en español en 1946, cuando emprendió la traducción, cabe destacar que su dominio del castellano no podía ser tan malo para trasladar las complejas formas del original polaco ni que fuera a un "borrador en un español macarrónico" (Gombrowicz, 2013, p. 90), como afirmaba Humberto Rodríguez Tomeu, uno de los principales colaboradores de Gombrowicz. Asimismo, Zaboklicka (2015) ha señalado la profunda simplificación que sufre el texto original en su paso al español, cosa que indica nuevamente la impronta ineludible y principal de Gombrowicz en su auto-traducción. Es más, un rápido vistazo al resultado final, el texto de llegada, deja a las claras que, a pesar de la abundante aportación de los co-traductores hispanos, quien tenía la última palabra en esta empresa era claramente el propio Gombrowicz, como nos encargaremos de demostrar en este artículo.

Como se ha dicho al principio, Gombrowicz nunca quiso reafirmarse en

3. En este sentido, Lourdes Beatriz Arencibia Rodríguez llega a considerar a Virgilio Piñera como traductor del *Ferdydurke*. Se trata de una afirmación, a nuestro modo de ver, absolutamente injustificada y por lo demás no argumentada en su texto *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz, en la traducción de Virgilio Piñera. Consultado el 20/03/2018 en la página web:

http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx1z4

un posible rol de autor argentino o hispano, ni tan sólo cuando se convirtió en un escritor reconocido internacionalmente. Más allá de lo jocoso de la empresa traductológica del *Ferdydurke* argentino, que llega a comentar en su *Diario* –cosa que demuestra la importancia que le otorga en la construcción de su imagen pública de escritor–, nunca llegó a sentirse cómodo con el resultado de su auto-traducción (que en diversas cartas ciertamente achaca a Piñera y a sus colaboradores). Juan Carlos Gómez recuerda en uno de sus *Gombrowiczidas* las dudas que asaltaron a Gombrowicz sobre la calidad de la hoy mítica traducción de 1947 cuando se preparaba la reedición de la novela en 1964 por la editorial Sudamericana.[1]

Sin duda los enormes problemas que encaró la empresa condicionaron en gran medida el redactado final de una obra ya de por sí absolutamente heterodoxa, de una gran complejidad técnica para cualquier traductor. En primer lugar, cabe tener en cuenta las enormes dificultades intrínsecas para la traducción que presenta la propia obra por el carácter original de su lenguaje, plagado de neologismos, fraseología propia y un uso flexible y personal de la lengua. En segundo lugar, lo exótico del polaco en Argentina hizo que Gombrowicz tuviera que preparar sus esbozos sin la ayuda de un diccionario, detalle no menor si tenemos en cuento la riqueza del vocabulario presente en *Ferdydurke*, y que sus co-traductores no conocieran el texto original. Pero quizás de más importancia aún en la configuración ulterior de la extravagante versión argentina fuera precisamente el sello que el propio autor, que como se ha dicho no dominaba a la perfección el español, quiso otorgar al texto en última instancia haciendo valer su

1. También Ernesto Sábato, que iba a prologar la obra, criticó con dureza la traducción y abogó por introducir correcciones, cosa que al final se hizo y que por tanto el autor probablemente aceptó. Sábato se expresa en una carta a Gómez en estos términos:

"Vea, Gómez, el problema de la traducción es irresoluble, lo sé por experiencia propia. La de *Ferdydurke* es mala, está llena de cubanismos y barbaridades idiomáticas. O se habla en porteño o se habla en madrileño, no se puede decir en un capítulo fámula y en otro, sirvienta. Además, el uso del tú y el vosotros aquí, en la Argentina, es falso e irritante, no va (...)"

"Ya estoy en contacto con un joven de Sudamericana, un muchacho muy inteligente e ilustrado; le di instrucciones en este sentido para que corrija todo el trabajo. No hay caso, si usted se está muriendo, aquí, en Buenos Aires, a nadie va a tratar de tú ni de vosotros. Otra palabra mal empleada es colegiala, los alumnos de la novela son alumnos del liceo y no de la primaria"

Gómez, J. C., *Gombrowicz, Bozena Zaboklicka y Roland Martin.* Consultado el 20/03/2018 en la página web: http://witoldgombrowicz.blogspot.com/2009/06/witold-gombrowicz-bozena-zaboklicka-y.html

calidad de autor. En los tándems de traducción literaria la última palabra en la fijación del texto traducido la suele tener el miembro que mejor conoce la lengua de llegada. Pero aquí resulta que el autor realizaba los primeros esbozos y al otro lado había una multitud fluctuante de traductores. Además, probablemente tuvo no poca parte en el asunto el carácter de Gombrowicz, su proverbial necesidad de tenerlo todo bajo control. Todo ello resultó en la creación de un español altamente original, rayando la incorrección gramatical, "forzado casi hasta la ruptura, crispado y artificial" (Piglia, 2001, p.78), como ya advirtiera Ricardo Piglia en su famoso ensayo *La novela polaca*, llegando a tildarlo de "lengua futura" en el carácter en cierto modo fundacional de la novela argentina moderna que le atribuía el autor de *Respiración artificial*. Esta anormatividad lingüística hizo que en sus inicios la traducción fuera a menudo criticada y que "lloviera sobre ella –como recordaba Piñera– el fuego graneado de los gramáticos" (Gombrowicz, 2013, p. 85). Sin embargo, con el pasar de los años, precisamente este carácter único de la lengua presente en el texto ha hecho que la novela haya ido cobrando un interés renovado y siempre creciente. En este sentido, la máxima según la cual el auto-traductor es el mejor traductor posible (Lagarde & Tanqueiro 2013), no sería cierta en nuestro caso ya que Gombrowicz, no pudiendo traducir su obra –aún con la ayuda inestimable de sus colaboradores–, se ve obligado a reescribirla en una lengua también inventada *ad hoc*.

Por lo tanto, si resulta pertinente considerar el *Ferdydurke* argentino como una obra nueva y si debemos por esta misma razón integrar a su autor al canon de la literatura argentina, es imprescindible partir del texto argentino de *Ferdydurke* no como una traducción, sino tomando en consideración exclusivamente el texto de llegada y dotándolo del valor de obra original. En consecuencia, nuestro trabajo intentará analizar el texto del *Ferdydurke* argentino desde sus valores lingüísticos intrínsecos y sin tomar en consideración el texto original polaco. Sin bien existen muchos estudios sobre esta empresa traductológica y sobre la traducción misma, siguen faltando enfoques que se centren exclusivamente en el texto castellano del *Ferdydurke*, más allá de los diversos ensayos literarios que lo tratan en la Argentina (Piglia, Saer, etc.). Por esta razón nuestra intención será la de aportar un primer análisis lingüístico de base. Los análisis del estilo de Gombrowicz en *Ferdydurke* son abundantísimos, sobre todo en la literatura polaca, y con toda seguridad llegarán a serlo también en el mundo hispánico con referencia a las obras escritas en castellano por Witold Gombrowicz, pero no es este nuestro cometido aquí, sino el de aportar un poco de luz a trabajos futuros

que analicen el estilo de Gombrowicz en lengua castellana.

El presente artículo se propone por lo tanto analizar el texto del *Ferdydurke* de Argos desde una perspectiva estrictamente lingüística, analizando sus estratos léxico-semánticos, morfo-sintácticos y pragmático-contextuales. Al tratarse de un texto realizado en Argentina, fruto de unos primeros esbozos de traducción del polaco, con la participación de co-traductores hispanos de distintas latitudes, cuyo presidente era cubano, nos ha parecido interesante fijarnos muy especialmente en el nivel geo-lingüístico del texto. Así pues, las marcas lingüísticas que conforman el valor y, en este caso particular, la alteridad del libro, las hemos dividido en cinco grandes grupos que después nos han facilitado el análisis de conjunto que presentamos aquí:

a) Marcas de un español neutro, a menudo de base peninsular y por lo tanto en cierta medida ajenas al lector argentino.

b) Marcas del dialecto rioplatense o porteño que imprimen cierto carácter argentino a la obra.

c) Cubanismos.

d) Neologismos y uso particular, subjetivo, del español.

e) Incorrecciones, especialmente a partir de calcos gramaticales del polaco.

Antes de proseguir cabe añadir, ni que sea de paso, que el único texto que respeta la versión argentina fijada por Gombrowicz y su comité de traducción es la edición de la editorial Argos de 1947. Las ediciones posteriores, desde la siguiente de Suramericana aparecida en 1964, a la más reciente de El cuenco de plata, incluyen algunas modificaciones (correcciones, algunas palabras cambiadas y sobre todo puntuación), llegando la edición de Seix Barral a *españolizar* y por lo demás a *planchar* significativamente el texto original. Estas injerencias de los editores dan cuenta precisamente de la incomodidad que sigue provocando la falta de normatividad, la enorme libertad y creatividad lingüísticas del *Ferdydurke* argentino, que lo convierten en un texto a la vez fascinante y difícil. Nuestro análisis se basa, por tanto, exclusivamente en la edición de Argos de 1947, aunque un estudio comparativo de las distintas ediciones y su grado de adecuación al mercado y a determinado lector arrojarían con toda seguridad resultados también reveladores.

Como ya se ha dicho, el *Ferdydurke* argentino presenta una mezcla de registros y formas dialectales que dejan intuir una estrategia de escritura que

intentaremos desentrañar a lo largo de este trabajo. De hecho, los mismos traductores se ven en la obligación de advertir en una nota preliminar que lo heterogéneo del lenguaje no se debe –como tiende a suponer el lector en el caso de traducciones– a la incompetencia de los traductores, sino a la naturaleza de la obra. Asimismo aclaran que toman "como norma el español literario" teniendo "a veces, que recurrir a palabras locales –sobre todo argentinas– puesto que *Ferdydurke* está muy lejos (…) de todo academismo y purismo idiomáticos"(Gombrowicz , 1947, p. 19).

Efectivamente, Gombrowicz escoge para su nuevo *Ferdydurke* un español literario o, dicho de otra forma, lo más neutro posible, a través de un castellano culto, refinado y de una gran riqueza. Esta opción parece comprensible si tenemos en cuenta los años en que se realiza la versión, a pesar de que muchos autores argentinos de la época ya abogaban por el uso de un español más natural o arraigado a su entorno local. Eso comportará a menudo el uso de palabras o giros de raíz peninsular poco familiares al lector argentino, lo cual no parece molestar a Gombrowicz, que busca una base culta –como en el original polaco–, deslocalizada y neutra al máximo. No obstante, como veremos, esta base se ve afectada por una presencia limitada pero constante de argentinismos y giros propios del español de América que delata el origen de los co-traductores. En este sentido, se aprecia a menudo cierta inconsistencia en la base dialectal del español usado, hecho que probablemente el propio Gombrowicz no estaba en condiciones de apreciar.[2] Una marca muy representativa que ilustra esta voluntad de neutralidad en el uso del español es la nota 1 de la página 46 (una de las escasísimas notas al píe que aparecen en el libro, y la única de tipo lingüístico), en la que aclara el significado de la palabra *pibas*, indicando que se trata de un argentinismo. Esta nota se antoja rarísima para una publicación argentina, máxime cuando a lo largo de toda la obra van apareciendo palabras propias de la variedad rioplatense sin nota alguna. ¿Quería Gombrowicz dejar claro a través de esta nota que los coloquialismos que iban a salpicar el grueso del cuerpo de la novela, escrita en un lenguaje culto (base de toda su obra) serían las propias de la Argentina, dónde nacía este segundo *Ferdydurke*? ¿Acaso el ambicioso Gombrowicz tenía la pretensión de hacer llegar su traducción publicada en Buenos Aires a otras latitudes del mundo hispánico?

Para ese español culto y pretendidamente neutro usado en la obra,

2. He aquí uno de los principales aspectos que nos inclinan a pensar que el poder de decisión, la capacidad y/o voluntad de incisión sobre el texto de los co-traductores eran más bien reducidas.

Gombrowicz parece decantarse en general por las variantes propias de la Península Ibérica. Uno de los ejemplos más claros de españolismos es la preferencia por los pronombres *tú* (de uso general en España y gran parte de América, pero no en el Río de la Plata) y *vosotros* (forma exclusiva de España) para la segunda persona gramatical. ¿Por qué elige Gombrowicz una forma tan ajena al contexto argentino como *vosotros*, en lugar de *ustedes*, que por la gran extensión de su uso puede funcionar incluso mejor como variante neutra? Una respuesta a esta pregunta podría ser ver en ello un calco del polaco, puesto que en este idioma existe para este caso una diferenciación similar a la usada en España. En el *Ferdydurke* polaco el narrador se dirige a menudo al lector de esta obra ciertamente panfletaria a través de la forma *wy* (*vosotros*), más natural. No obstante, sorprende su falta de coherencia en el *Ferdydurke* argentino, pues a menudo pasa de *vosotros* a *ustedes* sin razón aparente. Por el contario, en la mayoría de los diálogos, terreno textual dónde prevalecen las formas argentinas, prefiere *ustedes*, aunque, nuevamente, no siempre. No pueden dejar de sorprender, en fin, frases donde de forma absolutamente inconsistente mezcla *vosotros* y *ustedes* y sus correspondientes formas pronominales y verbales con un resultado visiblemente macarrónico, como en el ejemplo que sigue: "¡Quién os deja salir, suban, os llevaré!" (Gombrowicz , 1947, p. 216).

Por lo demás, las hibridaciones entre peninsular y rioplatense no terminan aquí.

También en el vocabulario se aprecian numerosos sustantivos de raíz peninsular, empezando por el hipocorístico *Pepe*, que da nombre al protagonista, y terminando por palabras-clave como *bofetada*. Además, cabe destacar que algunas palabras se usan indistintamente en su significado español o argentino, como por ejemplo *chica/o*. Entre los verbos, sorprende la presencia en varias páginas de *coger*, usado evidentemente en su acepción española, aunque aquí puede haber cierto juego o desplazamiento de sentido, ya que curiosamente se emplea sólo teniendo como objeto personas (en el sentido de *atrapar*). El uso de palabras más propias del español de España, incluso aquellas incomprensibles o malsonantes en la Argentina cabe atribuirlo, sin duda, a la voluntad de dar una pátina de neutralidad y cultismo al texto, como parece indicar la concesión a uno de los reproches que hace Ernesto Sábato a la traducción, por el uso de *carro* en lugar de *coche* (y acaba apareciendo *coche* en el texto).[3] No obstante, sobra

3. Gombrowicz, R., *Gombrowicz en Argentina* [testimonio de Virgilio Piñera], El cuenco de plata, Buenos Aires, 2013, p. 85.

aquí indicar que cuando se encuentra ante la ineludible disyuntiva de tener que escoger entre palabras mutuamente incomprensibles de una u otra variedad, la elección suele caer del lado argentino. Es así, por ejemplo, con las palabras relacionadas con la comida (*papas*, *arvejas*, etc.) o con las prendas de vestir (*saco*, *bombacha*, etc.), campos léxicos tan diferentes entre España y Argentina, aunque incluso aquí se dan algunas excepciones en las que Gombrowicz opta por la variante peninsular.

Otras marcas quizás no exclusivamente peninsulares, pero sí anticuadas, propias de un español arcaico, son el uso de conectores como *mas*, *empero*, *pues*, *ora… ora…* o sustantivos como en la serie *chanza*, *fisga*, *chunga*, *zumba*, que aparece en la famosa diatriba del capítulo III reciclada por Cortázar en la *Rayuela*. Asimismo, la frecuente posposición del pronombre reflexivo o de complemento pegado al verbo, como por ejemplo, *lanzose*, *persiguiéronse* o *raptádola*, es una marca paródicamente arcaizante o de elevación literaria que, en contraste con distintos elementos del texto como neologismos, argentinismos o incorrecciones gramaticales, contribuye a crear esta sensación de lenguaje extravagante, heterogéneo, tan propio de su literatura.

Por el contrario, si nos fijamos en los diálogos, naturalmente de base más coloquial, estos están construidos en general a partir de un sustrato claramente rioplatense y encontramos en ellos abundantes conectores, sustantivos, verbos y colocaciones léxicas propias de la Argentina. Aunque diferentes vocablos y giros argentinos salpican todo el texto, estos diálogos tan localizados lingüísticamente parecen demostrar, al menos parcialmente, una de las estrategias traductológicas de Gombrowicz, a saber, que el lenguaje coloquial, importante en la estructura general de sus obras, debía resultar cercano al lector argentino, en aquel momento el único posible en castellano. Además, de esta forma creaba un contraste notorio con el cuerpo general de la obra, de carácter más conceptual, escrito en un español literario y culto, refinado aunque extravagante por la abundante presencia de neologismos, un uso muy particular de las colocaciones léxicas y algunas incorrecciones.

Otro aspecto curioso es el uso de diminutivos y aumentativos, tan abundantes en *Ferdydurke*. Como pasa con el original polaco, también en castellano Gombrowicz usa toda la amplia gama de la que dispone nuestra lengua y en este sentido no distingue en la procedencia, usa tanto formas propias del español peninsular, como del rioplatense, pues parece resultarle muy valiosa, imprescindible, toda la variedad de la que puede hacer acopio. Encontramos

desinencias de todo tipo:

> Diminutivos: *-ecito* (*piececitos*), *-ucho* (*adolescentucho*), *-ito* (*mocita*), *-uelo* (*muchachuela*), *-uelito* (*calzonzuelitos*), *-ete* (*vejete*), *-illo* (*polvillo*), *-ituelo* (*palmadituela*) *–itito* (*Pepitito*),
>
> Aumentativos: *-ota* (*carota*), -ón (*muecón*), *-azo* (*ojazo*)

Resulta curioso como usa indistintamente formas más propias de España (*viejecito*, *manitas*, etc.), o de Argentina (*viejito*, *manitos*, etc.), incluso para la misma palabra y en una misma página. En general, no obstante, muestra aquí cierta preferencia por las formas peninsulares.

Por lo que se refiere a la flexión verbal, nuevamente nos encontramos con una hibridación notable de formas peninsulares y americanas. Los traductores optan a veces por el pretérito perfecto, forma habitual en España y ausente, aunque no desconocida, en el Río de la Plata, y otras veces, en situaciones semánticas similares, por el pretérito indefinido, forma mucho más natural para el lector argentino y americano en general. La preponderancia de las formas sintéticas es aún más notable en los casos en que el español literario optaría quizás por el pretérito pluscuamperfecto, forma que brilla por su casi total ausencia en la novela, y que se ve en el texto sustituido en general por el pretérito indefinido. Esto puede deberse a la incompetencia lingüística de Gombrowicz, pero probablemente también a la procedencia geográfica de los co-traductores, donde el pretérito pluscuamperfecto puede no ser habitual.

Una marca menor del español peninsular, que no aquí del neutro, sería la presencia de leísmo en algunos pocos pasajes, aunque lo más habitual en toda la obra es el uso correcto de los pronombres personales de complemento, cosa más propia de la Argentina.

Existe, en fin, en esta novela una evidente tensión entre el español literario, deliberadamente neutro, aunque con notable presencia de formas peninsulares, y un estrato más coloquial por lo general de base rioplatense. Más allá de una estrategia general más o menos evidente –y declarada en la nota de los traductores–, a menudo no queda claro el porqué de la elección de una variedad u otra, hasta qué punto las decisiones eran conscientes y consecuentes. Al fin y al cabo el *Ferdydurke* argentino es en cierto modo un texto de creación colectiva y eso puede de alguna forma explicar esa inconsistencia tan perentoria en la

estrategia traductológica. En cualquier caso la novela parece transitar un delicado equilibrio entre lo que *puede* y lo que *tiene que* decirse en la Argentina, teniendo en cuenta las aspiraciones a un contexto más amplio que parecen motivar a Gombrowicz, basculando entro lo local y lo general. Paradojalmente, también eso parece contribuir al carácter inevitablemente argentino de la novela: la elección del registro y la base dialectal no era un problema menor para los escritores argentinos de la época.

Para complicar más la cosa, otra nota excéntrica al carácter geo-lingüístico del *Ferdydurke* argentino lo da la presencia de algunas palabras y expresiones de procedencia cubana, cuya autoría debe atribuirse sin duda a los cubanos Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu, presidente y vicepresidente, respectivamente, del Comité de traducción. ¿Se trata de una impronta consciente, consentida, incluso buscada, o más bien inadvertida por el autor?

Y sin embargo, más allá de la presencia de argentinismos y de otras variedades del español, es otro elemento también procedente del habla personal del autor que influirá decisivamente en el tan particular carácter del texto final. Nos estamos refiriendo a los abundantes calcos del polaco, presentes en toda la obra, aunque evidentemente deban pasar inadvertidos por el lector hispánico, que puede atribuirlos a simples incorrecciones (lo que en su mayoría en realidad son) o a extravagancias de estilo en una novela, no lo olvidemos, tan cargada de neologismos y licencias idiomáticas. A pesar de que, como demuestra Zaboklicka (2015), Gombrowicz *domestica* (Venuti 1998) su novela original en lo temático para hacerla más cercana al lector argentino, a nivel lingüístico lo que parece hacer es *extranjerizarla* (Venuti 1998, Berman 1984), *polonizando* significativamente la lengua castellana. En este sentido, tal vez involuntariamente, o al menos en parte, se trataría de un ejemplo único, extremo, de *visibilización* del traductor (Venuti 1995, 2007; Berman 2007). El estrambótico e incorrecto –*polonizante*– español usado en *Ferdydurke* hace que el *traductor*, que parece interponerse de forma grosera entre la obra y el lector, no desaparezca ni un instante del campo de visión de éste. La visibilización del traductor se ve además reforzada y advertida en la nota preliminar, al tratarse de una obra indeleblemente acompañada de la anécdota de su factura por parte de un peculiar traductor colectivo. Por otro lado, la presencia masiva de calcos demuestra nuevamente que el alcance de los colaboradores de Gombrowicz en su calidad de revisores o correctores fue bastante limitado.

Cabe suponer que muchos de estos calcos son involuntarios, fruto de la

incapacidad de Gombrowicz de trasladar al español las complejas triquiñuelas lingüísticas del *Ferdydurke* polaco. No obstante, no es para nada descartable que una parte de ellos sea deliberada, en un intento del autor de transmitir la forma extremadamente original y sus ritmos a la versión argentina. Al fin y al cabo, también en polaco Gombrowicz crea un idioma prácticamente nuevo a través de sus muchos procedimientos estilísticos. ¿Por qué no intentarlo una vez más en español? Guste más o menos el *Ferdydurke* argentino, resulta innegable la alta originalidad de su lenguaje, cosa que consigue principalmente gracias a los neologismos y uso subjetivo de la lengua –que veremos más adelante– pero también a los calcos del polaco.

Entre los mismos, lo más abundante son las copias de giros polacos de muy diversa índole, cosa que hace difícil aquí comentarlos todos de forma pormenorizada. Sin embargo, existen también ciertos patrones que se repiten, constituyendo algunos de ellos, dicho sea de paso, errores bastante habituales de los hablantes eslavos de español.[4] Entre los más habituales encontramos numerosas inversiones del adjetivo o del pronombre posesivo poco naturales en español (*Oía mi hace mucho enterrada voz*; *La personal concepción mía*); la elisión del pronombre de complemento cuando este queda claro o en exclamaciones (¿cómo ocurrió a él?; ¡Impide!); o las frases de tipo LE con verbos poco habituales para este tipo de construcciones (*Gustar a ella*), calco este menos presente, pero importante agente semántico en esta novela, pues en estas oraciones se remarca que el sujeto temático no es quien realiza la acción, sino el que la recibe, principio básico de la teoría gombrowicziana de la Forma.

Otra abundante fuente de calcos lo constituyen las interferencias con el polaco en la elección de los tiempos verbales, especialmente por lo que se refiere al aspecto: el autor se confunde, por influencia del polaco, y sustituye a menudo pretérito indefinido por imperfecto (*Mientras el Enteco abrió…*) e imperfecto por indefinido/perfecto (*Y después caminábamos…*). Asimismo se aprecia una sobreabundancia de formas pasivas, en general forzadas (*No hubiesen sido enterados*), y una notable pobreza de formas perifrásticas. Por último, resulta especialmente interesante el abultado y diversificado uso del infinitivo, empleado

4. Tal vez no merezca la pena comentar en este breve trabajo otro tipo de incorrecciones que, sin tratarse estrictamente de calcos, pueden explicarse por interferencias con la lengua nativa del escritor (o de cualquier hablante no nativo de una lengua). En el caso de Gombrowicz en particular, abundan los errores de artículos (en particular la ausencia de los mismos), de preposiciones, de reacción y concordancia verbal, entre muchos otros de diversa índole.

a menudo como sustantivo, pues la lengua polaca ofrece la posibilidad de crear sustantivos a partir de cualquier verbo, cosa que en español a menudo queda reducido al uso del infinitivo como nombre (¡A Isabel raptar claramente!; *El espiar y consiguiente internarse en la modernidad*). La ausencia casi total del pretérito pluscuamperfecto puede explicarse quizás –como apuntábamos antes– por la conjunción de dos factores: su inexistencia en polaco y su reducido uso en la variante rioplatense del español. Estaríamos aquí ante un fenómeno híbrido entre un calco y un argentinismo, cosa que demuestra lo sutil, de origen psicológico incierto o aleatorio, de las soluciones lingüísticas de un auto-traductor que no domina a la perfección la lengua de llegada.

En cuanto a la puntuación, esta es también en gran medida polaca, especialmente por el uso desmedido del guión largo polaco, inexistente en español y por lo tanto incomprensible a no ser a un nivel intuitivo, que significa una pausa larga, conllevando a veces la omisión del verbo, y que abarcaría lo que en español marcaríamos a base de comas o puntos suspensivos. La yuxtaposición sin conjunción copulativa es una de las marcas ineludibles del estilo de Gombrowicz, aunque en español a menudo resulta forzada. Finalmente, también la distribución de los parágrafos y muy especialmente la estructura de diálogo en estilo directo inserida a menudo en el párrafo, quedan lejos de la norma del español.

Pero pasemos por fin al nivel más creativo de la traducción del Café Rex: los neologismos y la creación de colocaciones léxicas propias. Como en el original polaco, también en la versión argentina abundan las formas lingüísticas inventadas o deformadas tanto en su significante como en su significado y Gombrowicz muestra toda la inventiva que sería de esperar de un autor que en su contexto nativo es conocido por haber introducido a través de su obra expresiones nuevas y hoy en día consolidadas en la lengua polaca. Gombrowicz recrea en su versión argentina todo tipo de neologismos, tanto para sus famosas palabras-clave, como para crear las repeticiones, aliteraciones y series de sinónimos tan propias de su literatura, cosa que le sirve a la vez para suplir cierta carencia de matices del castellano con respecto al polaco. Se ha dicho a veces que Conrad, que aprendió la lengua en que escribiría su obra a los dieciocho años, es el creador de la lengua literaria inglesa moderna. ¿Acaso se benefició Gombrowicz –famoso prestidigitador lingüístico en su lengua natal escudado en castellano por unos colaboradores de lujo– del hecho de ser extranjero, de conocer sólo parcialmente el español, para llevar tan lejos la flexión de una lengua en principio tan poco flexible como la de Cervantes? Para empezar, sin ir más lejos, las

dos palabras-clave más importantes de la obra son ambas neologismos, una por corrimiento de sentido, otra por derivación. *Facha* (*gęba*) existe en verdad en español, aunque no con el significado que se le atribuye en *Ferdydurke* y que el autor se verá obligado a explicar en una aclaración del texto. Resulta misterioso por qué escoge Gombrowicz esta palabra frente a otras que pueden parecer más afines, como *jeta* o la peninsular *morro*. En cuanto a *facha*, ¿se trata simplemente de una re-significación de la palabra española o acaso permanecía aún en la Argentina de los años 40 el recuerdo de la italiana *faccia* (*cara*)? Pero la serie más espectacular de neologismos, que funcionan como palabra constantemente mutante, la constituyen los hasta 46 derivados distintos de la palabra *culo* (*pupa*) –que no aparece nunca como tal–, siempre en forma de diminutivo, que se repiten hasta la saciedad a lo largo de la novela: *cuculeíto, cuculato, cuculillo, cuculucho, cuculandritos, cuculeco, cuculitillo, cucu, etc.*

Aparte de estos icónicos vocablos, aparecen decenas de substantivos inventados o bien existentes pero de muy raro uso. La forma preferida de formación de nombres nuevos es la derivación morfológica de un sustantivo (*mamarrachamiento*, *muecador*, etc.) o, sobre todo, de una raíz verbal, principalmente añadiendo el sufijo *-miento* (*podermiento*, *frenamiento*, etc.), lo cual constituye en cierta manera un calco más del polaco, pues esta lengua permite este tipo de flexión. Cabe indicar que la preferencia en la formación de neologismos a través de los mismos sufijos le permite al autor crear repeticiones poéticas con una gran fuerza rítmica. Gombrowicz llega incluso a desechar sustantivos existentes en español pero con una terminación que no le interesa sustituyéndolos por otros inventados a partir de la misma raíz. Este marasmo de neologismos constantes, junto a la presencia de palabras de uso poco habitual –y su español es realmente muy rico– llega a crear cierta confusión, cierto trance en el lector, que, a la vez que *visualiza* el lenguaje, cosa que le interesaba sobremanera a Gombrowicz, deja de preguntarse por el origen o corrección del mismo. He aquí un ejemplo:

> *Da capo* crecimiento, hinchamiento, agigantamiento, elevamiento a la 101 potencia, alargamiento y ensanchamiento, afinamiento, acariciamiento, estiramiento y tensión, ahogamiento en lo monótono, expulsamiento y suspendimiento – sin fin, sin fin, sin límite que se hundía hacia abajo y arriba, con Alfredo un poco más allá (Gombrowicz, 1947, p. 216).

Otro procedimiento para crear neologismos sería el añadido de prefijos (*tatardolor*, *nopodermiento*, etc.), la fusión de palabras (*tíobagatela*) o incluso la formación de vocablos nuevos cuyo significado puede llegar a intuirse sólo a través de resonancias (*fachalfarra*).

Sorprende asimismo la gran cantidad de verbos formados a partir de la raíz de sustantivos (*nostalgiar*, *mitologizar*, etc.), adjetivos (*ingenuizar*, *asquerosear*, etc.) u otros verbos (*mironear*), a veces a través de prefijos (*ingustar*, *desconspirarse*). Además, muchos otros verbos sufren un corrimiento de sentido ofreciendo curiosas colocaciones léxicas.

Más abundantes aún son los adjetivos inventados o resignificados, imprescindibles para la configuración del barroco estilo del autor. Estos le sirven para caracterizar a personas o situaciones a través de objetos o conceptos característicos convertidos en atributo. Para los adjetivos, su terminación favorita (aunque usa muchas) es *-al* y con ella creará gran parte de los recurrentes adjetivos derivados de partes del cuerpo (*piernal*, *traseral*, etc.). En cierto modo, pueden considerarse también neologismos una gran cantidad de adjetivos de participio (*profundizado*, *cosquilleado*, etc.) o participo de presente (*palmoteante*, *lloviznante*, etc.) usados con un significado o aplicación semántica particulares.

Pero más allá de los localismos de procedencia diversa, los calcos del polaco y los neologismos, lo más importante en la configuración lingüística final de la novela sea quizás la forma tan peculiar, tan poco natural, de trabajar con la lengua española, una libertad, o arbitrariedad incluso en las colocaciones léxicas, que están en la base del carácter único de este texto, aunque por tratarse a menudo de tenues matices, este nivel resulta difícil de analizar. Además, un estudio pormenorizado del delicado –aunque a veces también grueso– juego gombrowicziano de cruzar palabras, indudablemente debería abordar cuestiones de estilo, punto este que desbordaría los objetivos que aquí nos hemos fijado. Al fin y al cabo, no se trata aquí tanto de una cuestión lingüística, pues a fin de cuentas lo que hace Gombrowicz es tratar de trasladar al español unas frases y en definitiva una obra no menos audaces y heterodoxas en su original polaco. Fraseologías icónicas como *hacer el cu…culito/ la facha* o *aplicar un bofetón* no son hallazgos de la versión castellana sino traducciones literales de sus equivalentes polacos tal vez más finos, más logrados.

La intensidad y el alcance de los procedimientos lingüísticos que hemos ido observando no tienen, naturalmente, una distribución uniforme a lo largo de todo el libro. Hacia el final, especialmente en los dos últimos capítulos, se

observa un menor grado de normatividad o, dicho de otro modo, una mayor creatividad en el uso de la lengua, aunque eso tenga que ir irremisiblemente acompañado también de una mayor incorrección. Sobre todo abundan aquí los calcos del polaco, lo que hace presumible pensar en una mayor presencia del trabajo propio de Gombrowicz en el tramo final o un menor grado de implicación o directamente corrección por parte de los colaboradores. En su testimonio sobre la traducción, Virgilio Piñera afirmaba que los "errores se debieron a que fue imposible, en vista de la inminente aparición del libro, hacer una revisión "al microscopio" (Gombrowicz, 2013, p. 85): no es descartable que hacia el final se notaran las prisas. En este sentido resulta interesante comparar nuestros resultados con alguno de los distintos análisis de la traducción en sí que se han publicado hasta la fecha (Kurek, Zaboklicka, Rychlicki). Así, se sabe que en los primeros capítulos Gombrowicz simplifica mucho el texto, elimina los pasajes más difíciles, aunque introduce otros, y en general parece entregarse a la tarea de una forma algo expeditiva. Como declarará en su *Diario* Gombrowicz emprende la tarea "sin entusiasmo y sólo para sobrevivir de alguna manera los meses siguientes" (Gombrowicz, 2017, p.205).[5] Además, no está seguro de hasta cuándo van a ayudarle sus amigos –una ayuda que le resulta imprescindible. Pero es precisamente al constatar que el equipo se entrega con entusiasmo a la tarea, que sus esfuerzos no menguan con el tiempo y que el texto "da señales de vida" (Gombrowicz, 2017, p. 206), cuando Gombrowicz de alguna forma refuerza su confianza en el proyecto, cosa que puede observarse en una fidelidad mayor y creciente al original a medida que avanza el libro. ¿Acaso crece también su propia confianza como traductor –¿escritor en español?– o simplemente por alguna razón se inclina la delicada balanza del tándem[6] a favor del *defensor* de la lengua de origen? En la respuesta a esta pregunta se encuentre tal vez la explicación de por qué al final de la novela se desboca significativamente el lenguaje.

En conclusión, el español del *Ferdydurke* argentino es una mezcla de todos

5. Gombrowicz recibe para la traducción una beca de su amiga Cecilia Benedit de Debenedetti.

6. Por diversos testimonios sabemos del proceso de traducción que usaba Gombrowicz con sus colaboradores. Por lo visto el autor polaco controlaba todo el proceso, comprobando la labor de corrección y pulido de sus co-traductores palabra por palabra. Como resulta natural, su autoridad sobre el texto era muy fuerte, cosa que puede explicar también los numerosos calcos del polaco e incorrecciones, inaceptables en una buena traducción. A este respecto, resulta especialmente interesante el testimonio de Roland Martin, co-traductor de *Ferdydurke*, al francés en: Gombrowicz, R., *Gombrowicz en Argentina* [testimonio de Roland Martin], El cuenco de plata, Buenos Aires, 2013, pp. 123-127.

los elementos comentados que crean un todo original, único e irrepetible: un castellano literario, refinado y riquísimo a pesar de las incontables incorrecciones y licencias –y también de una que otra falta de ortografía– de marcado acento argentino, sobre todo en la presencia del lenguaje coloquial, pero también con otros acentos dialectales, con una abrumadora cantidad de calcos del polaco, así como de neologismos y subjetivas colocaciones léxicas. Sobre la base de este particular español se aplica el no menos original estilo de Gombrowicz con todo su variado aparejo de recursos, cuyo estudio, como se ha dicho, sobrepasaría los límites de nuestro trabajo. Confiamos, no obstante, que este modesto análisis lingüístico resulte de alguna forma de utilidad para posteriores estudios sobre la literatura del polaco desde una perspectiva, ahora sí, puramente hispánica.

Referencias Bibliográficas

Berman A. (1984), *L"Epreuve de l"étranger: Culture et traduction dans l"Allemagne romantique*, Paris: Gallimard.

Berman A. (2007), *Translation and the Trials of the Foreign*, en: Lawrence Venuti (red.), *The Translation Studies Reader*, 2ª edición, New York-London: Routledge, New York-London.

Ferrater G. (1986), *Papers, cartes, paraules*, Barcelona: Quaderns Crema.

Gombrowicz R. (2013), *Gombrowicz en Argentina*, Buenos Aires: El cuenco de plata.

Gombrowicz W. (2017), *Diario*, Buenos Aires: El cuenco de plata.

Gombrowicz W. (1947), *Ferdydurke*, Buenos Aires: Editorial Argos.

Gombrowicz W. (1964), *Ferdydurke*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Gombrowicz W. (2003), *Ferdydurke*, Barcelona: Editorial Seix Barral.

Gombrowicz W. (2014), *Ferdydurke*, Buenos Aires: El cuenco de plata.

Kalicki R. (1984), *Tango Gombrowicz*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Kurek M. (2004), "*Ferdydurke* po hiszpańsku (kilka uwag o autorskim przekładzie Gombrowicza)", en: *Gombrowicz i tłumacze*, red. Elżbieta Skibińska, ed. Leksem, Łask, pp. 13-20.

Lagarde C. & Tanqueiro H. (Eds.). (2013), L"AUTOTRADUCTION *Aux frontières de la langue et de la culture*. Editions Lambert-Lucas.

Mozejko D.T. (2011), "Condiciones de aceptabilidad del discurso de un migrante", en: *Amerika* [en línea], 5. Consultado el 14/01/2018. URL: http://journals.

openedition.org/amerika/2537

Piglia R. (2001), Formas breves, Barcelona: Anagrama.

Rychlicki A., L"autotraduzione d"autore del Ferdydurke di Witold Gombrowicz, tesionline.it, 2005. Consultado el 14/10/2017. URL: https://www.tesionline.it/default/tesi.asp?idt=13909

Saer J.J. (2004), El concepto de ficción, Buenos Aires: Seix Barral, Buenos Aires.

Staszakiewicz, Z., Entre Catalunya i Polònia: Witold Gombrowicz y Gabriel Ferrater. Correspondència inèdita (1965-1967), 2012. Consultado el 08/10/2017 en la página web: http://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/7173/Tesina_master_Zofia_Stasiakiewicz.pdf?sequence=1

Venuti L. (1995), The Translator"s Invisibility: a History of Translation, Routledge, New York-London.

Venuti L. (1998), The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference, Routledge, New York-London.

Venuti L. (red.). (2007), The Translation Studies Reader, 2ª edición, Routledge, New York-London.

Zaboklicka B. (2002), "Ferdydurke de Witold Gombrowicz en España: ¿traducciones o versiones?", en: F. Presa González (ed.), *España y el mundo eslavo. Relaciones culturales, literarias y lingüísticas,* Madrid: Gram Ediciones, pp. 567-573.

Zaboklicka B. (2005), "Historia de las traducciones del Ferdydurke de Witold Gombrowicz en España, o como el contexto de destino puede influir en la existencia de versiones diferentes de una misma obra", en: Assumpta Camps, Jacqueline Anne Hurtley Grundy, Ana Moya (coord.), Traducción, (sub)versión, transcreación, pp. 375-390.

Zaboklicka B. (2006), "El lenguaje "visible" de Witold Gombrowicz en las traducciones al castellano", Traduic, año 15, número 21, otoño-invierno, pp. 2-9.

Zaboklicka B. (2006), "Traducir el lenguaje "visible" de Witold Gombrowicz", en: Sonia Bravo Utrera, Rosario García López (coord.), Estudios de traducción, problemas y perpectivas [recurso electrónico], pp. 339-352.

Zaboklicka B. (2015), "Gombrowicz po Hiszpańsku, czyli rywalizacja z przekładem autorskim", en: Gombrowicz i okolice, Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli, Radom, pp. 45-54.

ANEXO:

Palabras y expresiones de *Ferdydurke* que presentan un interés lingüístico especial, divididas en: españolismos, argentinismos, cubanismos, mezcla de registros dialectales, neologismos, uso particular de la lengua española, incorrecciones (incluyendo calcos del polaco). Obviamente, algunas palabras son de adscripción dudosa en una categoría u otra, o podrían entrar en más de una categoría, en mayor o menor grado. Las cifras refieren las páginas en la edición original de la Editorial Argos de 1947. Entre paréntesis se indican notas explicativas que deben ayudar a comprender el porqué de la inclusión de una palabra en una categoría determinada. Las partículas subrayadas muestran la particularidad.

1. **Españolismos**

1.1. **Vocabulario**

1.1.1. Sustantivos

- Pepe 33
- Mozalbete 22
- Mocoso 24, 144 y repetidamente
- Maritornes 25
- Zote 26
- Chaqueta 29, 246
- Papirotazos 36, 97
- Jodiendas 38
- Tontería 39, 200
- Enteco 50
- Corrida 75
- Chanza, fisga, chungas, zumbas 82
- Bofetada 101, 102, 103
- Céntimo 104
- Cerillas 110
- Pescante 112
- Faldas 113
- Jugarreta 142
- Buscona y gozadora 185

- Chica (muchacha) 186, 215
- Cogida 199
- En juerga 207
- Tacones 208, 210
- Algarabía 207
- Chabacanería 211
- Villorrio 211
- Patán, 213
- Gañán, repetidamente en el cap. XIII
- Gozque, repetidamente en el cap. XIII
- Quique 224
- Encina 217
- Moquete 250

1.1.2. Verbos

- Chancearse 22, Chancear 41
- Cógelo 71, 152, 158
- Abofeteará 89, 102
- Lanzose 99, lanzaba 272
- Largarme 115, 255
- Lanza 216
- Cogen enfermedades 232
- Se largaron (se fueron) 233

1.1.3. Adverbios

- Asaz 177
- Bochornosamente 276

1.1.4. Diminutivos y aumentativos (algunos pueden ser de uso poco habitual en Argentina)

- Cuerpecito, piernecitas... 31
- Manecitas 31
- Pepito, Pepitito, gallinita, perrito, pequeñito, pequeñuelo 36
- Viejecito 66
- Carota 73
- Muchachón 59

- Muecón 65
- Adolescentucho 71, 75
- Chistecito 80
- Colorcitos 111
- Manitas 114, 215
- Mueblecito 114
- Muchachuelas 133
- Mocita 136
- Calorcito 149
- Temorcito 179
- Calzoncillitos, calzonzuelos, calzonzuelitos 180
- Traicióncita, traicionzuelita 181
- Palmadituela 181
- Dedote 206
- Polvillo 207
- Fragilucho 219
- Carota 230
- Carucha 230
- Bofetón 229
- Vejancona 246
- Piececitos 272

1.1.5. Conectores

- Mas 22, 83 y en todo el libro repetidamente
- Pues 33, 37, 90, 93 y en todo el libro
- Empero 155, 245 y otras
- Ora… ora… 207

1.2. **Expresiones y fraseología**

- A horcajadas 76
- De pie 76
- Echa un trago al coleto 136
- Caramba, miércoles, caracoles 141
- Lanzar … rayos 274

1.3. **Usos gramaticales**

1.3.1. Posposición del pronombre

- Dejose oír 39
- Empujábanlo 41
- Lanzóse 98
- Habiéndose 98
- Persiguiéronse, produjose, agitábase, apretose, plantose 99
- Encontrabase, dejose 100
- Escondíanse 101
- Quedose 102
- Agitábase 105
- Asomose 107
- Excitábala 143
- Convirtiéronse 160
- Habíase 160
- Raptádola 275

1.3.2. Preferencia por la forma *tú* y *vosotros* para la segunda persona

- Conocéis 31
- Vosotros 40
- Quieres 42
- Tú 61
- Queréis, echad, podéis, tened 72
- Vosotros, en todo el capítulo IV
- Menospreciáis 116
- Tienes 147
- ¿os acordáis? 167
- Ved 184
- Vosotras 185
- Vosotros 190
- Vosotras 200
- Ved 206
- Córtalo, toma 210
- Ladráis 212
- Cógelo, tú 213
- Tragad, 220
- Esos vuestros romances 256

- Perseguidme si queréis 280

1.3.3. Leísmo

- Le miró 44
- Le he violado 136
- Les tenía 186
- Les atemorizaba 237
- Le encontraron 245
- Le complace 251
- Le herían 252
- Le miró y le dio cuerda (al reloj) 242

1.3.4. Usos verbales

1.3.4.1. **Preferencia por el pretérito perfecto ante el pretérito indefinido**

1.3.4.2.

- Ha muerto 29
- Has visto 61
- Ha ocurrido 79
- He llegado (sic) 145
- Se ha dicho 148

2. Argentinismos

2.1. Vocabulario

2.1.1. Sustantivos

- Chico (pequeño, niño) 26
- Medias-lunas 29
- Rengo 35, 244
- Papa 36, 146
- Atorrante 39, 174, 193, 209, 245
- Joda 41
- Pibas 42 Pibe 60, 193
- Tirador 60, 75, 187
- Trompa 73

- Morisqueta 74, 118
- Llamado telefónico 79
- Confitería 80, 128
- Lapicera 102, 103, 107
- Escarbadientes 129, 151
- Tubo (telf.) 129
- Saco (prenda) 133, 179, 193, 224
- Cañita y chinchulines 136
- Bombacha 136
- Barritos 144
- Plata (dinero) 147, 228, 259
- Masitas 153, 221
- Quinta (finca) 155
- *Nurse* 155, 205
- *Dancing* 156
- La orden 159
- Bañadera 176
- Chinita 180
- Laucha 180
- Valijita 195, 205, 259
- Tapado (prenda) 206
- Matungo de tiro 206
- Bocamangas (botamangas) 208
- Bochinche 209, 270
- Galera 211
- Carozo 217
- Arvejas 220
- Cachetada 228
- Yuyos 233
- Hongos 252
- Mustango 248
- Ranchería 260
- Machucha 270

2.1.2. Verbos

- Manducaba 48

- Agarraban 37, 111 y repetidamente
- Ligaremos un ponchado 43
- Apure 54
- Se me esquivó 61, 93 y más
- Trotar en pelo 63
- Mostraré 64
- Embroma 80
- Convidándola con... 103
- Ubicar 127
- Pararse 129
- Prenderme a ella 131
- Apura 136
- Se mandó 149
- Sin apurarme 224
- Cachetear 228, 243
- Lárgalo (despídelo) 271

2.1.3. Adjetivos

- Achicado 34, 35
- Parado 39, 114, 115
- Chica 103
- Tomao 232

2.1.4. Adverbios

- Afuera 56, 61, 95, 260
- Adentro 95

2.1.5. Diminutivos y aumentativos

- Manito 36, 217, 233
- Viejito 66, 116 y repetidamente
- Vejete 104
- Victorito 175

2.2. Expresiones y fraseología

- ¿Cómo le va? 32
- Así no más 40, 85 y repetidamente en diálogos

- Y... 68
- ¿No es cierto? 75, 119
- Está parado 76, 246
- No hay caso 95, 121
- De tiempo en tiempo 100
- Me vino el susto 115
- Dejate de joder 137
- Te caíste de la higuera pajarón 137
- Me volvió el costado 158
- Agarraría a trompadas 164
- Vieja 180
- ¿Qué te picó? 181
- Y... qué sé yo 225
- ¿así al punto le diste?
- La gran perra 231, 262?
- Un tanto 234
- No dijo jota 244
- Al Quique 202
- Dio en la trompa 270

2.3. **Usos gramaticales**

2.3.1. Preferencia por la forma *ustedes* para la segunda persona del plural (diálogos)

- No hagan eso 61
- Empiecen 71
- Créanme 145

2.3.2. Loísmo

- La habló 167

2.3.3. Usos verbales

2.3.3.1. **Preferencia por el pretérito indefinido ante el pretérito perfecto**

- Dijiste 44
- Consiguió 90
- Alquilé 111
- Oyó todo 122

- Brillaron, dió 125
- Enojaste 126
- Enamoré 136
- Oí, recordé 150
- Entró 187
- Adelgazaste 215
- ¿viste? 223
- ¿Oíste… viste… te diste cuenta?
- ¿qué hiciste? 227
- Me raptaste 277

3. **Mezcla peninsular y argentino**

- Defiéndanme a mí, a la pureza vuestra 44
- Dejen todo vuestro modo 88
- Paráronse 107
- Olvidasteis (indefinido por perfecto, vosotros) 113
- Le he violado pero me quedé con la facha 136
- Ándate 129
- No me hablen de esos vuestros 153
- Cuellito, cuellecito 181
- Apúrese (al marido) … Cállate (a la esposa) 175
- Hablar campesino: ¿andaluz, argentino, cubano? 214, 215
- ¡Quién os deja salir, suban, os llevaré! 216
- Vosotros, no coman 216

4. **Cubanismos**

- Ponchado 43
- Engavetar la ropa 134
- Echa un trago al coleto 136
- Caramba, miércoles, caracoles 141
- Mamita, papito 194
- Satico 215

- Hablar basura 233
- Dicharachos 255
- Satos 259

5. **Neologismos**

5.1. **Vocabulario**

5.1.1. Sustantivos

- Pan-mofa 22
- Tíobagatela 25
- Nopodermiento 53, 60, 74, 85, 139, 199, 264 y otras
- Desnucación 55
- Podermiento 57, 129
- Atrapamiento 59
- Malaxación 59
- Facha 65, 73, 78 y repetidamente
- Muecador 71
- Entrañada 72
- Contramueca 73
- Concepcionalista 83
- Repudiamiento 84, 85
- Rechazamiento 85
- Cincelamiento 92
- Pensatividad 101
- Superpodermiento 151
- Colegialismo 155
- Sherlockholmesada 159
- Ingusto 160
- Mamarrachamiento 176
- Soñadura 180
- Muchachel 185
- Chapoteamiento 190
- Tatardolor 197
- Tatartortura 198, 200
- Luxamiento 198

- Escolarismo 199
- Fachón izquierdo 228
- Atemorizamento 237
- Frenamiento 237
- Fachalfarra 239
- Hojería 247
- Abofeteamiento 254
- Tendimiento 264
- Eludimiento 264
- Acariciamiento 265
- Cavilamiento 265
- Expulsamiento 265
- Introducimiento 265
- Transfiguramiento 265
- Fachendo 279

5.1.1.2. Deribados de *culo*.

- Cu... culito 33
- Cuculeíto 33, 34, 44, 195
- Cuculato 33, 34, 48, 211
- Cuculillo 33, 142, 214
- Cucucu 34, 78
- Cuculi 34
- Cuculucho 34
- Cuculandritos 37
- Culito 37
- Culeíto 38, 62, 77, 112, 145, 199, 208, 246, 272, 280
- Cuculeco 39
- Cuculitillo 44
- Cucu 47
- Cuculao 48
- Culacuquillo 49
- Cuculeiterina 56
- Cucucaleíto 62
- Culcalo 78
- Cuculquillo 78

- Cuculcalao 78
- Cucailo 78
- Culeitiano 78
- Cuculio 86, 272
- Cucalio 89
- Cumcalco 91
- Cu, cu, cu 112
- Cucuquillo 140
- Quilquillo 142
- Cuculalo 173
- Cucucalalaitos 177
- Cucalo 177
- Cunculo 177
- Culculio 189
- Cuculiquillo 195
- Cuculaíto 208
- Cuculailo 236
- Cucucalailo 274
- Cucucalcalillio 274
- Cucocacumcalailo 274
- Cuculaicamcaleo 275
- Cuculaculalambo 276
- Culanculuilalaibo 277
- Cumculecacocailo 277
- Culalalo 278
- Cumculio 278
- Cuculacanto 279

5.1.2. Adjetivos

- Tial 25, 216
- Piernal 28, 118
- Sentadesco 31
- Narizada 32, 66, 119
- Idiótico 34, 260
- Cretinoide 36
- Malaxados 55, 60, 113

- Campeonal 63
- Peonal 64
- Desfilante 84, 85
- Supraterrestre 87
- Empequeñecedor 112
- Colegialesca 115
- Post-guerreras 116-118
- Muslano 118, 144
- Orejal 140
- Aguadizo 146
- Negrucho 146
- Mamitiano 149
- Cabaretal 151
- Cocinal 151
- Traseral 151
- Vomitables 154
- Antigastronómica 154
- Ingustante 161
- Rascante 164
- Anti-muslanos 166
- Pedal (latinismo) 173
- Rugiente 173
- Entontecida, bestializado (existen, aunque no se usan) 175
- Mamarrachada 176
- Muchachal 176, 177, 179
- Bi-cañal 177
- Rinconal 182, 199
- Colegialesca 185
- Palmoteante 186
- Descalabrante 186
- Macábrica, mímica 193
- Pinudos 213
- Lloviznante 216
- Chicotial 216
- Mandolinal 223
- Enemistoso 233

- Cocinal 233, 234, 255
- Desvanal 234
- Fachal 234
- Verdorosa 243
- Mocosas 255
- Ostentacional 259
- Enemistoso 279

5.1.3. Verbos

- Ingenuizar 40
- Inocenciar 40
- Asquerizó 41
- Descontorsioné 62
- Fache (fachar) 136
- Asquerosear 159
- Ingustarla 168-9
- Bagatelizar 245, 255
- Mironear 247, 273
- Nostalgiaba, nostalgizaba 257
- Desconspirarme 264
- Farrear 267
- Mitologizaba 277

5.1.4. Adverbios

- Pánicamente 26
- Chilladamente 236

5.1.5. Interjecciones

- Jay, jay 63
- Tiú, tiú 119, 124

6. Uso particular del español

- Notorio chatamente madura 23
- Tal un mar (por como) 30, 71, 75, 241, 246

- Todo menos maestro 30
- Enteraremos 42, 47, 75
- Os desestimaréis a muerte 84
- Infinidad (por infinito) 97
- Trasera (por trasero. Juego de palabras con delantera) 103
- Salivar (por escupir) 110
- Levantaba la piel 115, 117
- Numerosos galicismos sin cursiva: blasé 121
- Aplicar (una bofetada) 128 y repetidamente
- Torció un tendón 133
- Decimosextos años 148
- Momentos ha (hacía un momento) 150
- Me di a ingerir (me puse) 151
- Verdor (por rama) 155
- Tranvía chillaba 162
- Pasa del pasado al futuro, final 169
- Transportes (acciones amorosas) 185, 186
- Madrugaba (amanecía) 195
- Final raro 180
- Profundizado. Uso raro de participios como adjetivos. Alguien cosquilleado 270
- Persona no solucionada 275
- Se nos ocurrió un peón (¿apareció, aconteció?) 210
- Un balancear y contemplar 224
- Mirada de un traicionado 229
- Ya es después de medianoche 235
- Codear 240
- Verdor (como inmadurez) 242
- Hizo el culeíto 246
- Hojería dorado pelirroja 247
- Señoría (como señor, noble) cap. XIII y XIV
- Tiempo magnífico 247
- Comía con ostentación 247
- Que el estanciero estaba por hijito 250
- En alguna ocasión combina indefinido e imperfecto de forma poco natural: agarró y tiraba 74, se calló y buscaba palabras 242

- Las chicharras chirriaban 274
- Tocaba el piano un comino 275

7. **Incorrecciones**

7.1. **Problemas con los artículos**

- El viejo amigo vuestro (este, ese…) 40
- Era (un) gran poeta 52
- ¿Y qué con (las) piernas? 54
- Buscaba (las) palabras 62
- (Un) silencio 66
- (El) passivum futurum 68
- Se fue ~~a~~ la casa 71
- Prestar ~~el~~ oído 83
- (¿?) furia impotente (falta artículo) 91
- (¿?) risa sarcástica (falta artículo) 91
- Enemigos de(l) alma 107
- ¿(Una) colegiala? 112
- La mosca (una) 162, 178
- (la) Polonia antigua 164
- Con (una/la) sonrisa 209
- Tamborileó con (los) dedos 241
- Cazaba ~~las~~ codornices 241
- Buscaba (las) palabras 242
- Una vía crucis 248
- Un hueco, (un) hueco en el suelo 260
- (el/un) culeíto 272
- (las/unas) palabras 272

7.2. **Preposiciones y rección verbal**

- Salió detrás del árbol (falta de) 40
- En la libertad (a) 63
- Tened piedad por sus rostros (de) 73
- Cuartos (de) Chopines 83
- Centenares (de) zlotys 104

- De la profesora (a) 108
- De mostrar (a mostrarme) 127
- Extrañase (de) nada 131
- Indignándose ~~de~~ la colegial (con) 143
- Actuando ~~en~~ maestro (de) 143
- Soñar ~~en~~ (con) 145
- De todos ellos (a) 148
- Me agarró (por) la garganta 185
- Mi mano tomó ~~con~~ su mano 196
- Seguía contando del peluquero (hablando sobre…) 241
- Responsable por (de) 253
- Trepé al guardabosque (encima del) 268

7.3. **Concordancia**

- Me ofreció su pésame por una tía fallecida hace tiempo 29
- Quisiera si esto no te molestara (molesta) 64
- Apareció (apareciera) 91
- Sale (salía) 115
- Qué pasará después (pasaría) 169
- No esperaba que lo condenarían (condenaran) 251
- Le decía que el patrón le va a echar 262
- Que ocurrirá (ocurriría) 265

7.4. **Otros casos**

- Dineros 27
- Huá, huá por Juá, juá 41
- A menudo faltan comas: Señores eso es verdad… 42
- Se dominó (lo) bastante (como) para poder hablar 44
- Se callaban, (por callaban) 46
- Son sin competencia 48
- Siempre no (por nunca) 53
- También no (por tampoco) 53, 148
- ¿Acaso no te ves haciendo eso? 61
- Montón de otros 64
- Pestañó 70
- Polilla mordiera su dedo (se mordiera el dedo) 74

- Tornarle (tornarse) 74
- Hacia (hasta?) 78
- Deja~~os~~ de hundiros 86
- Quienquiera (que) caiga 107
- Podrá (puede) 107
- Resultara (hubiera, habría resultado) 109
- Se disparaba bien (disparaban bien) 110
- Comprendí que – he aquí 113
- A veces se equivoca con la reflexividad del verbo: Tambaleando(se) 137
- (Me) reía de eso 150
- En apariencias 159
- Si se entregará 168
- Un milésimo de segundo 195
- Se callaba (estaba callado) 186
- Debo (prefacio) 197
- Por ~~un~~ otro hombre 198
- No vas allá (no vayas) 212
- Por poco hubiste volcado el té 224
- Hemos alcanzado el bosque (alcanzamos) 252
- Querría gritar – basta – no podía 270

7.5. **Calcos gramaticales del polaco**

7.5.1. Giros y colocaciones léxicas

- En general, prefiere la yuxtaposición a la conjunción copulativa.
- Uso de guiones largos como en polaco, en lugar de comas, puntos suspensivos, dos puntos o incluso verbos. Por ej. Aquel pianista – gran pianista 87, inicio 239
- Elisión del verbo ser: P. ej. Cuando (estaba) fría 114, 185
- Cambios de tiempo bruscos de presente a pasado 65 y otros
- Por su propio yo (swój) 24
- Crear su propia forma (swoja) 29
- El sentar (siedzenie) 30, 115
- Caían palabras 60
- Qué voz sacaría de sí 61
- ¿Sabes dónde te tengo? 61, 62

- Siempre y siempre 74
- Su sitio (vuestro, swoje) 79
- ¿cómo pensáis? (qué, jak) 79
- Se le escribió (Napisało mu się) 81
- Se nos produce (construcción de dativo polaco) 93
- A mí se me cree, se me siente (construcción de dativo polaco) 94
- A (casa de) los Juventones 112
- Bajo ese aspecto (pod tym względem) 124
- ¿Qué hay con eso? (co z tym?) 141, 149
- Week-end 147
- Nada parecido (nic podobnego) 150
- El caballero ensucia (pan brudzi?) 151
- El espiar 153
- Algo arreglaba (Coś…) 155
- -Hablé (-Sí. Repetición de pregunta como respuesta afirmativa) 158
- Linternas (fanales) 159
- No sé qué (nie wiem co) 159
- Allí bailar! (infinitivo forzado) 161
- A las flores sólo no perjudica – el sudor deportivo 162
- Caballero (Pan) 188
- Sin esperanza (beznadziejnie) 197
- La tía excluye la protesta 216
- No hay que ofenderse 216
- Tengo siempre las mismas 217
- ¿Y… de dónde? (skąd?) 226, ¿De dónde ese hueco? 260
- ¿Qué pasaba en él (w nim)? 265
- En zapatos (w butach) 270

7.5.2. Inversiones propias del polaco

- Oía mi hace mucho enterrada voz 21
- Estas vuestras tonterías (inversión polaca) 46, esos vuestros romances 256
- Malas mosquitas (inversión) 80
- Vuestras partes del cuerpo muy precisas 83
- Un poco más me ocupo del arte 86
- La personal concepción mía 93, lado mío 115 y repetidamente
- Ayer conocida colegiala 184

- Acaso no de ese aislamiento provenían 238
- ¡En el culeíto dar! 255

7.5.3. Elisión de pronombres y/o complementos (directo/indirecto/de lugar, etc.)

- Sofocó 52
- (Te) mostraré 65
- ¿Soltar(te)? 75
- ¿cómo (le) ocurrió a él? 117
- Seguía (ahí) 118
- No (le) pasará nada 125
- (me) aplastó 133
- Gustar(le) a ella 143
- No (te lo) permito 151
- Impide(selo)! 151
- No tener (no tengas) 152
- ¡Debo! 226
- ¿(lo) había visto? 241
- ¡Eres (tú)! 252
- ¡En el culeíto dar(le)! 255
- No (lo) daré 271

7.5.4. Uso de infinitivos exclamativos como en polaco, raros en español

- ¡A Isabel raptar claramente! 260
- Correr, corriéndose 272

7.5.5. Calcos en el uso de los tiempos verbales

7.5.5.1. Pretérito indefinido por Pretérito imperfecto

- Mientras el Enteco abrió 51
- Olvidé 111
- Mientras tomamos 114
- Hubo 137
- Equivocaron 145
- Empezó a caminar 250
- Amé 274

7.5.5.2. **Pretérito indefinido por Pretérito pluscuamperfecto**

- Atravesé 22
- Hundió 24
- Vino 30
- No pudieron/ pudo 50
- Oyó 61
- Emitió 66
- Procuró 77
- Di cuenta 115
- Ocurrió 117
- Quebrantó 127
- Aplicó 127
- Fui rechazado 14?
- Ha vuelto 149
- Era yo quien mandó (fui yo quien había mandado) 158
- Desapareció 159
- Efectué 161
- Tiró 167
- Hizo 195
- Volvió 253
- Miles de veces viajó 274

7.5.5.3. **Pretérito imperfecto por Pretérito indefinido/perfecto**

- Explicaba 52
- Ocasionaban 85
- Luchaba 157
- Encaminábamos 196
- Seguía contando 241
- Y después caminábamos 274

7.5.5.4. **Pobreza de perífrasis verbales**

- Rascaba (se puso a rascar) 74
- Escuchaba (ha estado escuchando) 122
- Actuaban siempre (seguían actuando) 163

7.5.5.5. **Pasivas forzadas**

- Era engendrado (fue) 80

- No hubiesen sido enterados 86
- Sea encantado 87
- Fuera permitido (había sido permitido) 116
- Fue dicho (lo dijo) 122
- Me era facilitada (se me facilitó) 154
- Era dirigida (iba dirigida) 156
- Era escrito (estaba) 165
- Sin ser asimilados (haber sido…) 165
- Hubieran sido preparadas 210
- Eran determinados 238
- Quique será largado 251
- La cena, casi no tocada, fue envuelta en un pañuelo 259
- Fuera raptada (había sido) 273

7.5.5.6. **Errores de subjuntivo**

- Aconsejábanlo (lo aconsejaran) 148

7.5.5.7. **Condicional por presente de subjuntivo** (puede ser por influencia del rioplatense)

- Diría, haría, pensaría (diga, haga, piense) 85

7.5.6. Vocabulario: falsos amigos

- Semi-inteligencia (inteligencja) 25
- Bombón (por caramelo) 217
- Cacadú (cacatúa, del francés) 230
- Pede… pede… (pederasta, pede en francés) 241

7.5.7. Culturemas

- Doctorado y profesorado (categorías polacas) 97
- Pomeranio 245
- Centenares (de) zlotys 104

7.5.8. Diminutivos

- Zuta, Zutka 111, 124
- Mamacha 255

Armando Alzamora

Witold Gombrowicz y la teoría de la vanguardia: un acercamiento a la poética de inorganicidad en Ferdydurke

La recepción contradictoria: Ferdydurke y la vanguardia

La crítica, en general, ha sido dispersa en torno a la obra de Witold Gombrowicz al momento de explicar su relación con el movimiento vanguardista. De hecho, muchos abordajes suelen caer en generalidades, incidiendo en la frase común de que Gombrowicz es, junto con Joyce y Kafka, uno de los máximos representantes de la vanguardia europea.

Uno de los pocos trabajos que ha profundizado en los rasgos constitutivos de su obra en un afán por describir los mecanismos vanguardistas empleados por el autor polaco es el de Rochelle H. Ross (1971). En su breve artículo titulado "Witold Gombrowicz: an experimental novelist", destaca la importancia de la originalidad de *Ferdydurke* y la cataloga como una "antinovela"; pero lo que resalta principalmente es su particularidad estética desde el punto de vista del surrealismo como una expresión de lo grotesco (Ross, 1971). Creo yo que es una de las posturas más interesantes, por lo que volveremos a Ross más adelante, cuando expliquemos la relación entre lo grotesco y la obra inorgánica.

Otro estudio que se puede destacar en esta vertiente es el libro *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina,* de Pablo Gasparini (2006). El autor se cuestiona sobre los motivos por los que el escritor polaco resultó tan incómodo al campo literario argentino. Una de sus respuestas se relaciona con el espíritu excéntrico del autor de *Ferdydurke*:

> Si la vanguardia supone siempre ruptura y la asunción de cierta violencia enunciativa, Gombrowicz es plenamente vanguardista, a la vez que […] relativiza esa violencia […] para entenderse desde

> cierto extravío [...] que no deja, por otro lado, de constituirse en afrentosa desubicación (Gasparini, 2007, p. 231).

Esto saca a relucir uno de los rasgos más personales de la vanguardia gombrowicziana: el humor absurdo. De hecho, lo grotesco y lo absurdo van de la mano en la realización de su poética, pero pienso que es necesario situarlos en relación con una teoría de la vanguardia para comprender sus alcances.

Otro estudio que trabaja con este marco temático es el artículo de Elizabeth Corrales Millán (2016). Partiendo de una metodología comparatista, explora la inserción de Witold Gombrowicz y Macedonio Fernández en el marco general de la estética vanguardista del siglo XX. La autora concluye que ambos escritores comparten rasgos que se oponen al canon novelístico tradicional, por lo que pueden considerarse dos obras representativas del género "antinovela" (Corrales, 2016). También en esa línea de investigación se encuentra el artículo de Mónica Bueno (2016), aunque trabaja sin un énfasis puntual en los aspectos vanguardistas, sino más bien en los puntos en común, como por ejemplo el desarrollo de una figura del autor en sus obras.

Luego, este tipo de abordajes se desarrollan de forma indirecta, en textos críticos cuyas temáticas están centradas en otros aspectos no menos importantes de *Ferdydurke* (Boyers, 1970; Gömöri, 1978; Van Buuren & De Meijer-Concas, 1981; Levine, 2002; Pratt, 2015). Sin embargo, la crítica no ha conseguido desligarse del encasillamiento en que sitúan a Gombrowicz, aunque tampoco exista un especial interés por explicar fundadamente dicha afirmación.

¿Por qué Gombrowicz es considerado un escritor vanguardista? El objetivo de mi artículo es atender a esa pregunta. Por ello, es imperioso sistematizar aquellos aspectos particulares que constituyen la producción de Gombrowicz como una obra vanguardista. Para ello, me apoyaré en los presupuestos de la teoría de la vanguardia de Peter Bürger y, bajo esa lupa, analizaré la novela *Ferdydurke*, más específicamente, el capítulo IV de esta obra. A partir de estas observaciones, concluiré que los procedimientos creativos gombrowiczianos se sostienen tres ejes articulados y complementarios: su relación con el medio artístico, su alcance como autocrítica del arte y su realización como obra inorgánica.

Los cimientos vanguardistas de Ferdydurke: forma e inmadurez

Antes de exponer los puntos fundamentales de esta propuesta, es preciso comentar algunos aspectos generales del mencionado cuarto capítulo. Bajo el rótulo de "Prefacio", el escritor polaco inserta en su novela uno de los manifiestos vanguardistas más radicales. Como bien advierten Bueno (2016) y Corrales (2016), es inevitable que empecemos relacionando el título de este capítulo con los célebres prólogos de *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, más aún si consideramos que Adolfo de Obieta, hijo del gran Macedonio, participó en las reuniones del comité de traducción de *Ferdydurke* en el café Rex e invitó al autor polaco a colaborar en el tercer número de su revista *Papeles de Buenos Aires* con su cuento "Filidor forrado de niño"[1]. Esto evidencia la filiación existente entre las propuestas de Macedonio y Gombrowicz, ya que uno de los propósitos de la revista de Obieta era difundir la estética vanguardista desarrollada en la teoría de la novela de su padre (Bueno, 2016). Es pertinente acotar que la novela de Gombrowicz se publicó en 1937 en Polonia y recién se pudo conocer en Argentina en 1947; mientras que el *Museo* apareció, luego de un tan prolongado como curioso proceso de gestación, en 1967. No obstante, esta diferencia en la fecha de su publicación es anecdótica, ya que ambos textos comparten el carácter jocoso y disruptivo, aunque el sesgo beligerante y confrontacional del "Prefacio" de Gombrowicz es mucho más marcado, no solo contra la institución arte, sino contra sus propios correligionarios vanguardistas. Por otro lado, su intención de romper con la estructura tradicional de la novela se presenta por momentos bajo de la forma de una farsa y luego como una declaración expresa, tal como se aprecia en estas primeras líneas: "Antes de seguir con la trama de estas verdaderas memorias, deseo a título de digresión, poner en el capítulo siguiente un cuento llamado un cuento llamado 'Filifor forrado de niño'" (Gombrowicz, 2018, p. 82). La digresión planteada no solo sucede en la estructura de la novela. Se trata de una fractura en la tradición novelística, una declaración de principios frente a las imposiciones estéticas. Es, en definitiva, el carácter que asumirá la novela en todo su desarrollo: digresiva, absurda y grotesca.

Por un lado, quisiera detenerme a examinar la forma en la que Witold Gombrowicz era consciente de la categoría medio artístico. Peter Bürger define esta categoría como la disposición de medios y procedimientos para la concreción de una obra; y desde su perspectiva, solo en las vanguardias históricas los artistas toman consciencia de ella y dejan de lado el tan mencionado "estilo de

1. "Filidor», así aparece el título en 1944 en *Papeles de Buenos Aire*s antes de ser modificado por "Filifor» en 1947, cuando aparece publicada la traducción de *Ferdydurke.*

época" (2009, pp. 25-26). En la propuesta estética ensayada por Gombrowicz en el "Prefacio a Filifor forrado de niño" y concretizada a lo largo de la novela, vamos a reconocer en primera instancia una intención por rescatar la trascendencia de las partes sobre la unidad, no solo en el nivel de la concepción de una obra de arte, sino en el estadio de la vida social, o más precisamente, en la cotidianeidad. De ahí que el autor concluya: "Esas, pues, son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas" (2018, p. 87).

Es en esta crítica inicial cuando Gombrowicz enfatiza en los procedimientos para la producción de esa obra de arte, es decir, en la forma en que se produce, distribuye y difunde una obra. Y es a partir de esa toma de conciencia que asume una postura de rechazo hacia otras formas de producción que él considera insustanciales e impostadas: "Y, por Dios —no vacilo en confesarlo— yo deseo esquivarme tanto de vuestro Arte, señores, como de vosotros mismos, ¡pues no puedo soportaros junto con vuestro Arte, vuestras concepciones, vuestra actitud artística y todo vuestro medio artístico!" (Gombrowicz 2018, p. 87). Y concluye Gombrowicz, ya en un escepticismo hacia el medio artístico "tradicional" que linda con el agravio y el desprecio: "Pero lo que sucede en el medio artístico del orbe supera todos los récords de la estupidez y la infamia" (2018, p. 87). Hay, efectivamente, una consciencia pesimista sobre estos procedimientos. Y en torno a esa frustración, Gombrowicz construye su novela como una respuesta a las formas tradicionales miméticas del realismo social. Es a partir de esa ruina, de los escombros de la novelística pasada, que Gombrowicz dispone de sus materiales para su concepción novelística. O dicho en otras palabras, es la forma hallada contra la instauración de la Forma, "un método novelesco, […] un descubrimiento fundamental" del que Gombrowicz sería descubridor, como afirmara su amigo y uno de los primeros lectores críticos de su obra, Bruno Schulz (2007, p. 431). En ese mismo sentido, el personaje Kowaslki opera como una representación del propio autor que vuelve de la "madurez artística" hacia la inmadurez para reemprender su "aprendizaje formal".

Por otro lado, el mencionado capítulo centra sus principales ataques no en el estilo literario de un conjunto de obras, sino en las condiciones de producción que favorecen el surgimiento de tal o cual medio artístico. Es decir, el "Prefacio" trasciende el estadio de la crítica inmanentista y se posiciona en el terreno de la autocrítica del arte. Esto significa que la propuesta estética de *Ferdydurke* no solo cuestiona los procedimientos artísticos, sino toda aquella institución que

permita la instauración de dichos medios. Por ejemplo, en uno de los pasajes más incisivos del "Prefacio", Gombrowicz apunta otra vez contra la alienación del artista frente al gran Arte, lo que en otras palabras significa una crítica contra las condiciones que posibilitan dicha práctica artística:

> Creedme: existe una gran diferencia entre el artista que ya se ha realizado y aquella muchedumbre infinita de semiartistas y cuartos de bardo que se empeñan en realizarse. Y lo que queda bien en el genio, en vosotros suena de modo distinto. Mas vosotros, en vez de procuraros concepciones y opiniones según vuestra propia medida y concordantes con vuestra realidad, os adornáis con plumas ajenas; y he aquí por qué os transformáis en eternos candidatos y aspirantes a la grandeza y la perfección, eternamente impotentes y siempre mediocres; os volvéis sirvientes, alumnos y admiradores del Arte, que os mantiene en la antesala. (Gombrowicz, 2018, p. 88-89)

No se trata únicamente de una crítica que confronta dos formas procedimentales del arte. Gombrowicz quiere llamar la atención sobre un aspecto mucho más enraizado, que son las condiciones en las que una práctica artística hegemónica se establece y condiciona de cierta forma a los artistas que no pueden desarrollar su individualidad. La autocrítica del arte se concretiza más allá del esbozo teórico del "Prefacio", por ejemplo, en este pasaje en el que Pepe Kowalski y el Polilla han escapado de la casa de los Juventones y recorren los suburbios en busca de un peón genuino, auténtico representante del nuevo proletariado:

> Se nos presentó por fin un aprendiz bastante bueno, un rubio simpático y proporcionado pero, desgraciadamente, con alta conciencia social y mal asimiladas ideologías.
> —Facha —dijo [Polilla] —, ¡al diablo con el filósofo!
> Otro todavía, un tunante típico con el cuchillo entre los dientes, un vivo suburbano, nos pareció por un momento ser el peón anhelado, mas, por desgracia, llevaba un sombrero de copa. Otro, con el que entablamos conversación en la esquina, nos convenía en todos los sentidos, pero ¿qué hacer, si empleó la expresión "no obstante"? (Gombrowicz, 2005, p. 237)

Gombrowicz llevó esta defensa hasta las últimas consecuencias. Cito un ejemplo distante en el tiempo, pero que ilustra perfectamente la lucha formal que había emprendido en varios frentes el escritor polaco. En su "Carta a los ferdydurkistas", documento perdido y publicado con posterioridad por Jaroslaw Iwaszkiewicz, el autor hace un llamado a los jóvenes artistas para no desmayar, pese a todos los oprobios, frente al poderoso monstruo de la alienación:

> Tened paciencia pues, fieles de san Ferdydurke. Reconozcamos que la vida nos ha propinado una buena paliza. Nuestra dignidad por los suelos y nuestra casa… destruida mientras una sonrisa idiota deformaba nuestros labios ensangrentados. Pero todo eso ha terminado y hoy iniciamos una nueva creación. Que esa creación sea única y verdadera, no una miserable imitación, una firma gratuita, una simple forma de hablar sin decir nada, sino un verdadero trabajo del espíritu a la búsqueda de su expresión. (Gombrowicz, 2010, p. 21)

Tanto en *Ferdydurke* como en este pasaje de la "Carta", Witold Gombrowicz enfila la artillería contra el estilo encorsetado del esteticismo artístico, cuestionando no solamente sus formas artísticas, sino también sus poses. Sutilmente, dichos procedimientos propugnan una forma de domesticación del pensamiento. El escritor polaco se revela desde la inmadurez, su bastión desde el que se lanza al ataque portando apenas la "sonrisa idiota". El trasfondo de la crítica de Gombrowicz es dejar en evidencia que existen ciertas condiciones que permiten la proliferación de dicho medio artístico alienante. Y es aquel el verdadero objetivo de su crítica. Ergo, el juego de la inmadurez le sirve como forma de autocrítica.

La poética de la inorganicidad: aportes desde lo absurdo y lo grotesco

Como crítico e impulsor de la Forma, Gombrowicz era consciente del carácter digresivo que debía entrañar una obra vanguardista; es decir, defendía las formas no convencionales de la creación novelística, lo que se evidencia en la estructura misma de su novela. Esto es lo que Bürger llamaba "obra de arte no orgnánica". Estamos frente a una unidad que no se percibe como un todo. Son

las partes de la obra vanguardista las que cobran relevancia sobre la totalidad. Debido a esto, la obra de arte suele recepcionarse como un todo fragmentado, al punto incluso de creer que la unidad se ha perdido definitivamente, lo que implica el desfase del concepto de arte tradicional (Bürger, 2010, pp. 79-80). Casi al comienzo del capítulo IV, podemos encontrar un pasaje en el que se aprecia esta concepción de la obra no orgánica:

> Y el rostro humano (comúnmente llamado también facha, jeta o carota) constituye la corona del árbol que con sus partes sueltas se levanta del tronco Culeitiano; la facha, pues, concluye el ciclo que originó el buen cucucu. Después de haber alcanzado la facha ¿qué es lo que me queda? Solamente volver atrás hacia las partes sueltas para llegar de nuevo al culeitiano punto de partida, y para ese fin sirve mi cuento Filifor. 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. (Gombrowicz 2018, p. 83)

Valiéndose acertadamente de una descripción grotesca de la corporeidad, el autor polaco cuestiona la unidad centrando su mirada en las partes, en la fragmentación que aspira a ser totalidad. La operación de enfatizar las partes a partir de lo grotesco dota de una nueva vitalidad a cada fragmento. Lo que Gombrowicz propone no puede entenderse simplemente como la representación figurativa de una corporeidad deformada, sino también como una exposición simultánea del nuevo universo de funciones vivas discordantes que afloran del paisaje grotesco, un hecho que, en una conversación posterior con Dominique de Roux, no dejará de recordar: "[…] los pensamientos delicados están preñados de montañas de cadaveres" (Gombrowicz y Roux 1970, p. 57). Lo grotesco, en la novela de Gombrowicz, coincide también con la definición del mencionado Rochelle Ross: "The grotesque style is based on a complicated juxtaposition of the unexpected contrasts, and their contradictions"[2] (1971, p. 214). Esto nos permite entender la poética de la inorganicidad de Gombrowicz como una teoría estética de las contradicciones, del puro absurdo, de la irracionalidad incurable. De ahí que las partes, en su dimensión grotesca, cobren tanta importancia para

2. "El estilo grotesco se basa en una complicada yuxtaposición de los contrastes inesperados y sus contradicciones».

su teoría.

A esta concepción de obra no orgánica en Gombrowicz, podríamos agregarle otro concepto que también se aprecia en la teoría de Bürger: el azar. Se trata de un procedimiento que, en la misma línea de la obra no orgánica y su carácter alegórico, propugna la búsqueda de lo inesperado en un claro afán por escapar de la racionalidad burguesa (Bürger 2009, p. 93). En otras palabras, el azar también se relaciona con el absurdo en su exploración por lo irracional. Vemos que estos elementos propios de la teoría de la vanguardia de Peter Bürger aparecen imbricados en los procedimientos creativos del autor polaco. Por ello, en un sentido mucho más radical y fiel a su búsqueda de lo humano por lo humano que defiende en su novela, Gombrowicz recalca cierta naturaleza azarosa del arte:

> Ante todo, romped de una vez con esa palabra: Arte, y también con esa otra: artista. Dejaos de hundiros en esas palabras que repetís con la monotonía de la eternidad. ¿No será cierto que cada uno es artista? ¿No será que la humanidad crea el Arte no solo sobre el papel y la tela, sino en cada momento de la vida cotidiana? Cuando una doncella se pone una rosa, cuando en una charla amena se nos escapa un chiste jocoso, cuando alguien se confía al crepúsculo, todo eso no es otra cosa sino Arte. (2005, p. 76)

Maarten Van Buuren y Anita de Meijer-Concas secundan esta propuesta cuando afirman: "Ferdydurke est un récit philosophique qui parodie le conte philosophique à la manière de Voltaire. Tout sujet est immédiatement démonté, ce qui donne au lecteur la déconcertante impression de n"avoir aucun point d"appui"[3] (1982, p. 57). Uno rápidamente puede descubrir esta intención en Gombrowicz al contraponer su intención inicial de romper la armonía de la estructura novelística con la inclusión, capítulos más adelante, de un nuevo "Prefacio" y el cuento-espejo "Filimor forrado de niño". Sin embargo, este mecanismo no busca más que una falsa idea de unidad, lo que luego puede ser desmentido con aquel argumento de que el caos es también una forma de razonado desorden. De esta manera, Gombrowicz proyecta este juego *ad infinitum*, afirmando y negando posturas, transfigurando una y otra vez lo que

3. "*Ferdydurke* es un discurso filosófico que parodia el relato filosófico a la manera de Voltaire. Cualquier tema es desmantelado inmediatamente, dando al lector la desconcertante impresión de no tener apoyo».

parece fondo en forma. Inmadurez e inorganicidad parecen compartir el mismo rol modelador en su teoría estética.

Conclusiones

Cabe preguntarnos lo siguiente: ¿cuál es la necesidad de Gombrowicz de marcar una posición frente al *statu quo* literario de la Forma y la Madurez? Definitivamente, existe una necesidad íntima de revelarse contra los valores preestablecidos, un posicionamiento estético en un momento de cambio y convulsión para el que el autor ha ensayado diversos argumentos, como su respuesta ante una crítica que lo vilipendió. No obstante, considero que existe otra necesidad, aquella que el autor no ha admitido expresamente: el acto político. Como escritor marginal, su rebeldía no es, de modo alguno, gratuita. Incluso si sus interlocutores lo ignoran, Gombrowicz no es un autor que suela callarse. Él siempre posee una respuesta. Y ciertamente la misma publicación de *Ferdydurke* es en sí una respuesta contundente, tanto en Polonia como en Argentina. En tal sentido, Gombrowicz ocupa intencionadamente un lugar dentro del campo literario. ¿Cuál es ese lugar? Al parecer uno donde se siente a gusto incomodando a los demás.

Gombrowicz siempre se las ingeniaba para incomodar. El gesto (la mueca, para ser más precisos) jamás dejó a nadie indiferente. Podemos reconocer esta actitud en el siguiente fragmento de su *Diario,* en el que Gombrowicz admite provocadoramente que una obra como *Ferdydurke* carece en todo momento de inocencia:

> Basta ya de obras inocentes, obras que entran en la vida con la cara de quien no sabe que será violado con mil juicios idiota; basta de autores que fingen que esa violación cometida en ellos por un juicio superficial y descuidado es algo incapaz de herirles y algo que se debe ignorar. Una obra, aunque nacida de la más pura contemplación, debería estar escrita de manera que asegure al autor una ventaja en su partida contra los demás. Un estilo que no sabe defenderse ante un juicio humano, que hace que su creador sea pasto de cualquier cretino, no cumple con su cometido más importante. (2017, p. 107).

En ese mismo sentido, considero que Gombrowicz, en su "Prefacio", articula de manera consciente una teoría del arte de la novela vanguardista a partir

de sus procedimientos creativos como el trabajo de la forma, la inmadurez, lo absurdo y lo grotesco. Entonces ¿cuáles son las razones por las que *Ferdydurke* es considerada una novela de vanguardia? He querido responder a esta pregunta a partir de tres argumentos: primero, porque en el "Prefacio al Filifor forrado de niño", Gombrowicz consigue identificar la categoría medio artístico y la contrasta con estadios previos a la vanguardia; segundo, porque en este capítulo de carácter programático, Gombrowicz no solo confronta a la institución arte, sino que dinamita los cimientos de la tradición novelística, todo ello a través del juego de la inmadurez, lo cual se entiende como un procedimiento de la autocrítica del arte; y tercero, porque Gombrowicz, consciente del carácter digresivo de una obra vanguardista, trabaja con la enunciación de lo grotesco y el absurdo, y rechaza la unidad de la obra clásica, a lo que contrapone la poética de la inorganicidad.

Ferdydurke, en muchos sentidos, es una obra de una insólita complejidad. Los lectores más decididos seguramente coincidirán en que todos sus acercamientos al texto oscilan entre la aparente comprensión y la perplejidad. Tal es el riesgo que asume Witold Gombrowicz al construir esta novela. Y el corolario de este juego de contradicciones es la corroboración de que su propuesta estética es coherente y efectiva, un hecho que la crítica no puede negar, por más desentendida que se encuentre del asunto entre Gombrowicz y la vanguardia.

Referencias Bibliográficas

Boyers, R. (1970). Gombrowicz and "Ferdydurke": The Tyranny of Form. *The Centennial Review, 14*(3), 284-312. Recuperado de http://www.jstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/stable/23737728

Bueno, M. (2016). Papeles de Buenos Aires: Macedonio y Gombrowicz. En N. Hochman (Ed.). *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina. Artículos presentados al I Congreso Internacional Witold Gombrowicz*. Buenos Aires: Heterónimos, pp. 165-174. Recuperado de *http://www.congresogombrowicz.com/wp-content/uploads/2016/04/El-fantasma-de-Gombrowicz-recorre-la-Argentina.pdf*

Bürger, P, (2010) [1974]. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Corrales Millán, E. (2016). Macedonio Fernández y Witold Gombrowicz: los no-existentes novelistas. *Artes y Letras,* Universidad de Costa Rica, XI (2), 35-45.

Gasparini, P. (2007). *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Gombrowicz, W. [1937] (2005). Ferdydurke. Traducción de Anna Rubió y Jerzy *Sławomirski*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Gombrowicz, W. [1937] (2018). Ferdydurke. Traducción del autor y Comité de traducción. Tercera Edición. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Gombrowicz, W. (2017). *Diario*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Gombrowicz, W. (2010). Carta a los ferdydurkistas. *Autobiografía suscinta. Correspondencia.* Buenos Aires: Editorial La Página S. A., pp. 19-23.

Gombrowicz, W. & Roux, D. (1970). Lo humano em busca de lo humano. México D. F.: Siglo XXI Editores.

Gömöri, G. (1978). The Antinomies of Gombrowicz. *The Modern Language Review, 73*(1), 119-129. doi:10.2307/3728145

Levine, M. (2002). *The Slavic and East European Journal, 46*(1), 186-187. doi:10.2307/3086254

Pratt, D. W. (2015). Freddy Durkee and Ferdydurke: A Gombrowiczian Reading of Babbitt. *Comparative Literature Studies, 52*(3), 562-584. doi:10.5325/complitstudies.52.3.0562

Ross, R. (1971). Witold Gombrowicz: An Experimental Novelist. *The South Central Bulletin, 31*(4), 214-216. doi:10.2307/3188996

Schulz, B. (2007). Ferdydurke. *Madurar hacia la infancia: relatos, inéditos y dibujos*. Madrid: Siruela, pp. 431-440.

Van Buuren, M., & De Meijer-Concas, A. (1982). Witold Gombrowicz et le grotesque. *Littérature,* (48), 57-73. Recuperado de http://www.jstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/stable/23799949

Cristian Cardozo

Gombrowicz y la filosofía moderna: La Seducción como caso

Antecedentes

La relevancia del sustrato filosófico que atraviesa el universo ficcional de Witold Gombrowicz no es ninguna novedad para cualquier lector asiduo de sus obras. Podría afirmarse, entonces, que junto a toda una miríada de teorías provenientes de la práctica literaria -que, a su vez, devienen en una isotopía estética ligada al arte de la vanguardia europea de principios de Siglo XX- la filosofía constituye otro de los vectores de lectura a través del cual se pueden abordar sus textos. En tal sentido, el conjunto de saberes del campo filosófico ya está presente desde el inicio en *Ferdydurke* (1937): en esta novela, a medida que nos vamos sumergiendo en la historia narrada, se advierte la presencia de varios autores de la filosofía moderna tales como Descartes, Hegel, Kant, Spinosa, Nietzsche, Schopenhauer, Freud, Husserl, Marx, Heidegger y Sartre, entre otros, quienes nutren tanto la preocupación como las reflexiones de Gombrowicz sobre problemas vinculados con la conciencia del sujeto y los modos de acceder a aquello que consideramos la realidad.

En *Ferdydurke*, dichos problemas se traducen en preguntas iterativas sobre los límites de la conciencia, las relaciones entre esta última y la existencia, el choque entre naturaleza y cultura, las relaciones inter-subjetivas, los márgenes de libertad del sujeto, o bien, sobre los modos de conocimiento y las posibilidades de conocer el mundo que nos rodea. En palabras de Rússovich, lejos de ser "tan sólo variantes en un sistema obsesional" (Rússovich, 2000, p. 367), la persistencia de estas temáticas en el resto de las novelas del universo gombrowicziano permite reconocer un fuerte linaje filosófico en los saberes del escritor polaco quien orienta sus formulaciones sobre aquellos temas que le interesan. En rigor, se trata de las mismas preocupaciones pero, en su tratamiento, se advierten continuidades, reajustes e inflexiones en lo que podríamos llamar una poética de la forma y la inmadurez. Consecuentemente con esto, a la constelación de

pensadores que reconocemos como sustrato en *Ferdydurke* y, conforme a la novela que analicemos, debemos sumar nuevos nombres propios ligados a la esfera de la filosofía o bien, señalar cómo –a través de una relación dialógica- Gombrowicz recupera algunos autores –Schopenhauer o Nietzsche- para operar reajustes, profundizar temas o introducir algunos matices en sus reflexiones.

En efecto, al avanzar en esta suerte de relación dialógica con la filosofía moderna, quizá el aspecto capital que define y destaca a *La Seducción* (1960) de Gombrowicz reside en la presencia de una compleja red de sentidos en clave literaria y filosófica que, no sólo traza filiaciones y la inscribe en una tradición escrituraria y de pensamiento determinada, sino que también genera procedimientos narrativos y plasma a través de ellos una forma verbal donde logran coexistir un marcado pesimismo junto a la risa, propia de la cultura popular medieval, tomada del *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais. En tal sentido, lo que proponemos a través de nuestro discurrir es examinar la discusión establecida precisamente con algunos autores de la filosofía moderna cuyas formulaciones atraviesan la historia contada en *La Seducción*: hablamos aquí de la relación dialógica trazada con las ideas básicas del Existencialismo sartreano, por un lado, y con el Nietzsche de *La genealogía de la moral* (1887) y el Schopenhauer de *El mundo como voluntad y representación* (1819), por otro.

Sartre, Nietzsche y Schopenhauer

Al igual que en el mundo ferdydúrquico, en el resto de la novelística gombrowicziana, léase, en *Trans-Atlántico* (1953), *Cosmos* (1964) y *La Seducción* (1960) también se puede advertir con distintos énfasis la recurrencia de ideas básicas vinculadas con el Existencialismo en filosofía: hablamos de la angustia, la nada, la libertad, el miedo al vacío, la autenticidad, el absurdo. Estas ideas, presentes en *El ser y la nada* de Sartre —publicado en 1943—, se relacionan con la tiranía de la forma planteada por Gombrowicz ya que es la forma la que define al sujeto de una manera falsa y no auténtica desde un afuera. En consonancia con lo anterior, sabemos que aquello que distingue a *Trans-Atlántico* es la estética barroca puesto que en ella

> [...] la forma visible [de la novela] resulta de una multiplicidad de recursos retóricos [...] una obra se configura ante él, y para él, a

> través de mecanismos formales, de tensiones y fuerzas generadoras, [...] [que] [...] termina por plasmarse en un texto barroco, en un despliegue de "Grand Guignol" (Rússovich, 2000, pp. 368-369).

No obstante, es precisamente el barroco —como estética relacionada con el miedo al vacío— lo que le permite al escritor polaco desarrollar, a lo largo de la primera novela del llamado "período argentino", algunos de los tópicos de la filosofía existencialista, sobre todo los referidos a la angustia, el absurdo y la vacuidad. Esta operación es formulada por Gombrowicz a través de la conjunción del enunciador construido en la novela con tales saberes filosóficos. Así, por ejemplo, acerca de la angustia en *Trans-Atlántico*, se puede leer:

> Para decir la verdad, no tenía ganas de reír [...] un País Desconocido, una ciudad extraña, la carencia de amigos y compañeros en quien confiar, la rareza de mi Trabajo... me llenaban de temor; y además, y sobre todas las cosas, la terrible Batalla allá, en Ultramar, la sangre derramada, sin saber qué hacían o dónde estaban muchas personas, amigos o familiares (Gombrowicz, 2004, p. 38).

Ahora bien, al abordar los saberes filosóficos presentes en La Seducción (1960), se logra advertir cómo tales conocimientos crecen notablemente en complejidad en comparación con Trans-Atlántico. Esto, ya que no sólo se recupera la oposición fundacional entre madurez/inmadurez tan cara a la poética gombrowicziana sino que, tal como se declara en el prólogo, la novela desarrolla "un caso, particularmente irritante, del mundo ferdydúrquico: el joven creando al viejo" (1960: 13). Vale decir, estamos de nuevo frente al problema de la "omnipotencia de la Forma y la incesante formación del individuo por fuerzas que provienen de otros hombres, la intersubjetividad formante y deformante [léase, las relaciones intersubjetivas] que Gombrowicz designaba como la esfera del "entre" " (Rússovich, 2000, p. 362). A la par de las ideas básicas del Existencialismo, en La Seducción, se despliega in extenso una formulación propia acerca de las relaciones entre los individuos, que dialógicamente entra en discusión con la propuesta sartreana. En la novela, se lee:

> Ferdydurke es sin duda mi obra fundamental [...] Escrita veinte años más tarde, La Seducción se origina en Ferdydurke [...] El hombre [...]

> es un ser opaco y neutro que necesita llegar a expresarse mediante ciertas actitudes y comportamientos, gracias a los cuales cobra externamente –para los demás– mucho más contorno y precisión que los que posee en su intimidad. De ahí una trágica discordancia entre su inmadurez secreta y la máscara que se pone al tratar con otros. Puede decirse, [...] que el hombre de Ferdydurke es creado por los otros, que las personas se crean unas a otras al imponerse formas, lo que llamamos "maneras de ser". Ferdydurke se publicó en 1937, cuando no estaba todavía formulada la teoría de Sartre sobre el *regard d" autrui*. Sin embargo, debo agradecer a la popularización de las nociones de Sartre el que ese aspecto de mi libro fuera mejor comprendido y asimilado. De todos modos, Ferdydurke se aventura por otros terrenos [...] Ser una persona equivale a no ser nunca uno mismo (Gombrowicz, 1982, pp. 11-12).

De lo anterior se desprende una toma de posición de Gombrowicz quien marca puntos de contacto con la filosofía de Sartre, pero también diferencias en la medida en que *La Seducción* parte de las relaciones intersubjetivas [léase, el joven creando al viejo] como instrumento para abordar una tensión entre lo absoluto y lo imperfecto, lo bajo, lo prohibido y, por lo tanto, reprimido. Sobre sentido filosófico de la novela leemos:

> El hombre [...] tiende a lo absoluto. A la plenitud. A la verdad, a Dios, a la madurez entera... [...] *éste es su imperativo. Pero en La Seducción* se manifiesta [...] otro objetivo del hombre, más secreto sin duda, ilícito en cierto modo: su necesidad de lo inacabado... de lo imperfecto... de lo bajo... de la juventud (Gombrowicz, 1982, p. 9).

En *La Seducción,* la "juventud" deviene en un valor que, a juicio de Gombrowicz, encierra en sí mismo una contradicción que, a su vez, se traduce en una nueva oposición con el pensamiento existencialista:

> Me parecía que la juventud era el valor más alto de la vida... Pero ese valor tiene una peculiaridad [...] en tanto que es juventud, su valor no alcanza al nivel de ningún valor. Estas últimas palabras, [...] explican por qué no he podido arraigar en ninguno de los existencialismos

> contemporáneos. El existencialismo se esfuerza por reinventar el valor, mientras que para mí lo "sub-valioso" [sic.], lo "insuficiente", lo "subdesarrollado" están más cerca del hombre que todos los valores. Me parece que la fórmula de que "el hombre quiere ser Dios" expresa muy bien las nostalgias del existencialismo, en tanto que yo le opongo otra [...] el hombre quiere ser joven (Gombrowicz, 1982, p. 10).

En relación con lo "sub-valioso", lo "insuficiente", lo "subdesarrollado", Gombrowicz dice nuevamente que en una persona ferdydúrquica se actualiza la tensión entre madurez/inmadurez, entre cultura/sub-cultura. Esta última, se encuentra estrechamente ligada a lo bajo, lo prohibido, a lo reprimible, a todas las pulsiones que resultan inconfesables para cualquiera:

> La persona, torturada por su máscara, se construye en secreto, para su uso privado, una especie de subcultura: un mundo hecho con los desperdicios del mundo cultural superior, un dominio de la ratería, de los mitos informes, de las pasiones inconfesadas... un secundario dominio de la compensación (Gombrowicz, 1982, p. 12).

De ahí que en oposición a Kant y a Hegel, Gombrowicz desestime las posibilidades de una "filosofía no-erótica", al punto de afirmar su desconfianza ante todo pensamiento que se pretenda "desexualizado":

> [...] es difícil creer que la *Lógica* de Hegel o la *Crítica de la Razón Pura* [de Kant] hubieran podido concebirse si sus autores no se hubieran mantenido a cierta distancia del cuerpo. Pero la conciencia pura, en cuanto se realiza, tiene que sumergirse de nuevo en el cuerpo, en el sexo, en el Eros; el artista tiene que zambullir al filósofo en el embeleso, en el atractivo, en la gracia (Gombrowicz, 1982, p. 14).

Junto a los saberes filosóficos que acabamos de detallar y que forman parte del sistema de pensamiento gombrowicziano, en *La Seducción* tácitamente reaparecen también dos nombres propios que guardan mucha afinidad con la poética de Gombrowicz: como adelantáramos, el Nietzsche de *La genealogía de la moral* (1887) y el Schopenhauer de *El mundo como voluntad y representación* (1819).

¿Qué decir con respecto al primero de estos pensadores tan caros a la filosofía moderna? Para empezar, resultan muy significativas las formulaciones de Gombrowicz acerca de la moral del cristianismo, a la luz de la filosofía nietzscheana: hablamos de la puesta bajo sospecha de los sentimientos morales y religiosos considerados como valores "en sí mismos" por filósofos y teólogos anteriores a Nietzsche.

Parafraseando a John Lechte, para el autor de *La genealogía de la moral* el principio de igualdad ideal propuesto por el cristianismo es una "igualdad fundamentalmente homogeneizadora, con una moralidad de rebaño" (Lechte, 2006, p. 274). Vale decir que la moral cristiana, en la medida en que tiende a lo homogéneo, no sería más que una expresión del principio de Apolo, del orden y la forma en oposición a lo dionisíaco o el principio del caos, del sueño (Lechte, 2006, p. 275) o bien, en términos de Gombrowicz, el ámbito de la subcultura, de la inmadurez.

La filosofía de Nietzsche abre la posibilidad de que los sentimientos morales y religiosos sean abordados y leídos desde una perspectiva histórica que ponga en evidencia su carácter temporal, sus accidentes, sus condiciones de surgimiento, sus modos de funcionar en la sociedad. El pensamiento nietzscheano no sólo deviene en crítica de los valores morales cristianos que no tendrían un origen divino sino que deja al descubierto cómo los mismos sirven a propósitos de dominio, o lo que Nietzsche designa como la "voluntad de poder" (Lechte, 2006, p. 276). En consecuencia, si para el filósofo alemán es válido afirmar que la filosofía ha negado la vida en la esfera del conocimiento, del mismo modo el cristianismo lo ha hecho en la esfera de la moralidad al imponer una igualdad homogeneizadora. Aquí, agrega Lechte, la filosofía de Nietzsche se centra sin piedad en el rol y el peso de la culpa cristiana sobre la conciencia de los hombres:

> La moralidad cristiana propone un principio fundamental de igualdad entre individuos humanos. La dificultad, señala Nietzsche, reside en que la vida muestra que hay diferencias: diferencias entre fuertes y débiles, ricos y pobres, dotados y mediocres, hombres y mujeres; en realidad, la vida tiene todo tipo de diferencias imaginables. Sin embargo, para mantener la ilusión (es decir, el ideal) de igualdad, el cristianismo inventó la culpa o "mala conciencia", que se verían obligados a aplicarse a sí mismos aquellos que se considerasen diferentes en sentido positivo. Porque, con su diferencia […] resultarían

> ser responsables del sufrimiento de otros [...] La culpa, en suma, es el arma que emplean los menos dotados contra los espíritus libres y originales que alcanzan frecuentemente nuevas alturas (Lechte, 2006, p. 276).

En resumen, y ya para cerrar lo referido a la discusión presente en *La genealogía de la moral*, resta agregar las siguientes consideraciones: la moral apreciada como valor trascendente y esencial no es sino una creación del hombre y no es más que uno de los nombres que asume el rechazo al orden de lo dionisíaco, del instinto, del deseo, del placer, del erotismo, del cuerpo, en fin, de todo aquello que dicha moral censura.

¿Cuáles son los ecos, en *La Seducción*, que dan cuenta de esta filiación y diálogo con la filosofía nietzscheana? En primer lugar, tal como sostuvimos, en la novela se manifiesta la necesidad de la imperfección, de lo ilícito, de lo inacabado por parte del hombre que sucumbe ante este orbe en sintonía con el principio del caos de Nietzsche. En relación con lo inconfesable, lo sensual, lo dionisíaco, en la novela, se lee:

> La situación en definitiva, consistía en que los cuatro éramos cómplices *de facto*, sin decirnos nada, en un asunto inconfesable, para el que no cabían explicaciones –donde la vergüenza nos ahogaba (Gombrowicz, 1982, p. 62).

O bien:

> [...] de ellos no había nada que esperar, ya que cuanto decían, cuanto pensaban, cuanto sentían, no era más que un juego de excitaciones, una perpetua provocación mutua, una orgía de auto-satisfacciones narcisistas –y ellos eran las primeras víctimas de su propia seducción (Gombrowicz, 1982, p. 97).

Como es de esperar, los temores y reparos propios —como la culpa— ante los mandatos culturales de la adultez, entre ellos, los de la religión, mueven a los sujetos —en este caso, los personajes de la novela— al respeto del "deber ser" y de los imperativos de la vida en sociedad, sobre todo, de aquellos que se vinculan estrechamente con la moral cristiana:

> Me interrumpió ofendida:
> −*¿Pero usted qué se figura? ¿Qué no tengo moral, yo?*
> −*Él tiene una moral católica.*
> −Yo también. Yo soy católica.
> −*¿Cómo? ¿Comulga usted?*
> −Claro.
> −*¿Cree usted en Dios? ¿Literalmente, católicamente?*
> −Si no creyera, no me confesaría ni comulgaría. ¡No fantasee usted! Los principios de mi futuro marido [Waclaw] son los míos. [...] Por lo menos es seguro que si me caso con él no haré nada con otros (Gombrowicz, 1982, p. 96).

Sin embargo, también la religión presenta limitaciones frente al ateísmo entendido aquí como principio anti-esencialista. Si atendemos a la novela, en ella puede encontrase una tensividad entre catolicismo y ateísmo que en la ficción se resuelve a favor de este último, encarnado en Fryderyk. Este personaje logra horadar la fe y las virtudes de doña Amelia quien en *La Seducción* representa un ícono de los sentimientos morales y religiosos:

> Amelia reclamaba que él [Fryderyk] reconociera, si no el Dios de ella, por lo menos su fe, pero aquel hombre no era capaz de hacerlo [...] Para aquella santa, ¿podía en el momento de la muerte volverse Fryderyk más importante que el Cristo? [...] aquella mujer veía en él a un juez [...] *él y no Cristo se había convertido en el Juez y Dios supremo* (Gombrowicz, 1982, pp. 104-119).

> [...] cuando el espíritu católico echa a andar por el camino real, puede encontrarse con algo que no conoce, que nunca previó, que no domina (Gombrowicz, 1982, p. 108).

Por lo tanto, aquello que precisamente el espíritu católico no puede dominar, da paso a la inmoralidad, entendida como la ruptura de los mandatos culturales, ya sean morales, ya sean religiosos. Esta ruptura o trasgresión también tiene lugar en la novela, sobre todo, en aquellas acciones que no se atienen a los imperativos que rigen el mundo de los adultos. Acerca de la inmoralidad, se lee:

> −[…] *¡No podemos pedir ayuda, sería una monstruosidad cargarle el riesgo!*
> −Con el riesgo cargaremos nosotros. Si se descubre, diremos que somos los autores […]
> −[…] no tenemos derecho a servirnos de él, a inmiscuirle sólo porque tiene dieciséis años… […] *¡Sería una inmoralidad!* (p. 196).

Por último, y antes de abordar el sustrato filosófico en filiación con Schopenhauer, quedan dos aspectos relacionados con Nietzsche a considerar: por un lado, la pregunta acerca de "quién tiene que juzgar a los hombres"; por otro, frente a la erosión de los mandatos culturales del mundo adulto, cuál es el imperativo que deben seguir los sujetos. En relación con estos aspectos, en *La Seducción*, se puede leer:

> […] el que [doña Amelia] no volviera al Cristo para pedirle el reconocimiento y la justificación de su existencia, sino a él, a un mortal, […] representaba para ella una asombrosa herejía, un desprenderse de lo absoluto a favor de la vida, una confesión de que no Dios sino el hombre tiene que juzgar a los hombres (Gombrowicz, p. 116).

> *¿Qué es el hombre? ¿Quién puede saberlo? El hombre es un enigma* […] un abismo angélico y diabólico, más impenetrable que un espejo. Pero debemos […] debemos siempre vivir enteramente. Esto, sépalo usted, es inevitable. Es una necesidad de nuestra evolución. […] Esa ley se cumple en la historia de la humanidad como en la del individuo (Gombrowicz, 1982, p. 134).

Al aproximarnos ahora al diálogo establecido en la novela con la filosofía del autor de *El mundo como voluntad y representación*, cabe recuperar el correlato trazado por Rússovich entre *La Seducción* y la obra teatral *El casamiento* (1948) también escrita por Gombrowicz. En esta pieza dramática, su protagonista sueña y, según anota Rússovich, "sabe que sueña, sabe que vive, como si encarnara las ideas de Schopenhauer en el mundo de la representación" (2000: 366). Para el crítico, algo semejante ocurre en *La Seducción*: esto, habida cuenta de que el

personaje de Fryderyk también sería una criatura de sueño:

> [...] el Yo [Gombrowicz] produce esas extrañas creaciones, más "realistas" que la realidad de la vigilia pero, aparte de un vehemente deseo de persistir, a la manera de Spinosa, en su ser, nada tiene que sea suyo propio porque no es él quien se define: su forma viene de otra parte, de una zona incógnita e impredecible, quizá del encuentro y del choque entre naturaleza y cultura (Rússovich, 2000: 366).

Pero también, en otros personajes como Waclaw, se pueden reconocer los postulados del mundo como voluntad de Schopenhauer:

> No le permitiré [sostiene Waclaw en la novela] que la seduzca —ni a mí. [...] Sabré defenderme y guardar lo mío. Yo la amo. [...] lo demás no debe tener importancia, porque yo lo quiero así. Soy capaz de quererlo. Sepa usted que en el fondo no creo en Dios. Mi madre era creyente, yo no lo soy. Pero quiero que Dios exista. Lo quiero, y es más importante que estar solamente convencido de su existencia. Ya que es así, también soy capaz de querer y de imponer mi derecho, mi moralidad (p. 176).

En suma, al abordar los saberes filosóficos presentes en *La Seducción* nuevamente debe insistirse en la complejidad creciente de tales contenidos que, como señaláramos, conforman la competencia en el orden de lo cognitivo de Gombrowicz y nutren las posibilidades del intercambio dialógico con otros pensadores posibles con los cuales polemiza. Con respecto a los saberes que subyacen en esta novela, agrega Rússovich:

> [...] es evidente el linaje filosófico: una marca metafísica recorre el texto, desde Dante y la escolática medieval, al Nietzsche de la *Genealogía de la moral*, [...] Por supuesto, Schopenhauer, que abrevaba en Goethe [...] y éste en Spinoza [...] Desde luego, estas ideas conforman una red de sentido [...] que generan procedimientos para narrativizarlas (fracturas sintácticas, cortes abruptos, sorpresas verbales), lo cual se vincula con cierta concepción schopenhaueriana del arte, como único modo de eludir la fatalidad del tiempo (Rússovich, 2000, 366-

367).

Asimismo, señala:

> Gombrowicz vivió en carne propia esa idea [la fatalidad del tiempo]: obsesionado por la falta de sentido del sufrimiento de todos los seres vivientes, perdido en la selva verde y oscura de la Naturaleza todopoderosa, compuso su obra con los temas de ese registro pesimista y desolado, pero supo agregarle la risa rabelaisiana, la música de una escritura compleja y sutil, los procedimientos vanguardistas más ricos, la parodia, el montaje, la "carne" de las palabras y un extraordinario impulso poético (Rússovich, 2000, 366-367).

Por último, y antes de cerrar nuestra reflexión, consideramos pertinente detenernos un momento –aun cuando sería objeto de otra formulación más exhaustiva- en la última novela de Gombrowicz, léase, en *Cosmos* (1964). Aquí, a la par de las ya mencionadas ideas básicas de la filosofía existencialista, las disquisiciones del autor están orientadas también por una serie de saberes relacionados con las teorías de la representación, el problema del sentido, la discusión en torno a los modos de conocimiento y las operaciones de la lógica como medio de acceder a lo real, entre otros temas del dominio de la filosofía.

De acuerdo una vez más con Rússovich, en *Cosmos* "predomina la idea de que ninguna Existencia determinada por la oposición tiene sentido en sí y por sí misma" (2000, p. 367). Por el contrario, para que haya sentido tiene que haber otra existencia y entre ambas, por acción recíproca como consecuencia de las relaciones intersubjetivas, "algo quedará firme y estable; algo acontecerá y, por sobre todo, será "dicho"; una palabra, un "logos" organizador, un verbo. Lo que ocurra [podrá ser] relatado" (Rússovich, 2000, p. 367).

De lo anterior, se desprenden dos aspectos que, en otro momento, pueden servirnos de guía para abordar el sustrato filosófico presente en la última novela del "período argentino": en primer orden, la afirmación según la cual no cabe la posibilidad de hablar de existencias que tengan un valor "en sí y por sí mismas", tesis que guarda afinidad una vez más con la teoría existencialista de Sartre sobre el *regard d"autrui*. En segundo lugar, la necesidad de una categoría, de un concepto, de un verbo, de un *logos* que sea capaz y venga a conjurar el desorden propio del principio nietzscheano del caos. Y aquí es donde surgen tres núcleos

significativos en las formulacióones filosóficas presentes en *Cosmos* sobre las cuales habría que indagar: a) las astucias de la lógica y los modos de conocer lo real; b) la necesidad de un sentido que ordene el mundo y, ligado a esto último, c) el problema de la forma tan caro a la poética gombrowicziana.

En suma, como se desprende de lo señalado hasta aquí, no cabe duda de que aquello que define y destaca a *La Seducción* (1960) de Gombrowicz reside precisamente en una compleja red de sentidos en clave literaria y filosófica con la cual se dialoga. En tal sentido, las notas más visibles –aunque no excluyentes- guardan relación con las ideas básicas del Existencialismo sartreano y, como se puso en evidencia, con el Nietzsche de *La genealogía de la moral* y el Schopenhauer de *El mundo como voluntad y representación*. En conjunto, funcionan de manera complementaria a otras estrategias de producción de sentido, también presentes en el resto de su novelística, que operan la transposición de su práctica escrituraria a una isotopía estética, que es presentada por el propio Gombrowicz, como toda una teoría vinculada con las técnicas experimentales del arte de las vanguardias y con algunos autores, principalmente de la filosofía moderna, reconocidos en esa época tanto en nuestro país como en el extranjero, sobre todo, en el ámbito europeo occidental.

Referencias Bibliográficas

Cardozo, C. (2016), Gombrowicz en el escenario argentino: irreverencia, escándalo y opción por la juventud y la poética de la inmadurez, en Nicolás Hochman (comp.), *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Heterónimos. Págs. 343-354.

Cardozo, C (2018), Gombrowicz-Piñera: ¿diálogo desde el Barroco, Vanguardia y Experimentalismo?, en *RECIAL,* Revista del Ciffyh Área de Letras, Vol. 9, Nº 14. Website: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial Córdoba.

Cardozo, C. (2012), Gombrowicz y la irreverencia de la forma, en *RECIAL,* Revista del Ciffyh Área de Letras, Vol. 3, Nº 3. Website: http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/recial/index Córdoba.

Cardozo, C. (2016), *Witoldo y sus otros yo. Consideraciones acerca del sujeto textual y social en la novelística de Witold Gombrowicz.* Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, UNC. E-Book-PDF (Tesis) Archivo Digital.

Cella, S. (Dir.), (1999). *Historia Crítica de la Literatura Argentina,* Volumen 10, *La*

irrupción de la crítica. Buenos Aires: Emecé.

David, G. (1998), *Witoldo o la mirada extranjera*. Buenos Aires: Colihue.

Di Paola, Jorge (2000), Apéndice: Witoldo el escritor tábano, en Elsa Drucaroff (Dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina,* Volumen 11, *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé. Págs. 373-375.

Gasparini, P. (2006), *El exilio procaz: Gombrowicz en la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Gombrowicz, R. (2008) [1984]. *Gombrowicz en Argentina. 1939-1963*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Gombrowicz, W. (2004a) [1964], *Cosmos*. Buenos Aires: Seix Barral.

Gombrowicz, W. (2005) [1957, 1962 y 2005], *Diario (1953-1969)*. Barcelona: Seix Barral.

Gombrowicz, W. (2001) [1968], *Diario Argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Gombrowicz, W. (2004b) [1937], *Ferdydurke*. Buenos Aires: Seix Barral.

Gombrowicz, W. (1982a) [1960], *La Seducción*. Barcelona: Seix Barral.

Gombrowicz, W. (1986) [1953], *Transatlántico*. (sic.) Barcelona: Anagrama.

Gombrowicz, W. (2004c) [1953], *Trans-Atlántico*. Buenos Aires: Seix Barral.

Grinberg, M. (2004), *Evocando a Gombrowicz.* Buenos Aires: Galerna.

Lechte, J. (2006), *50 pensadores contemporáneos*. Madrid: Cátedra.

Nietzsche, F. (2006), *Genealogía de la moral*. Buenos Aires: Gradifco.

Premat, J. (2009), *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Prieto, M. (2006), *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

Rússovich, A. (2000), Gombrowicz en el relato argentino, en Elsa Drucaroff (Dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina,* Volumen 11, *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé. Págs. 361-377.

Saítta, Sylvia (Dir.) (2004), *Historia Crítica de la Literatura Argentina,* Volumen 9, *El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé.

Schopenhauer, Arthur (1985), *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Hyspamérica. Vol. I y II.

Simic, C. (2006), El polaco corrosivo, en *Ñ. Revista de Cultura* Nº 124, Buenos Aires. Págs. 6-8.

Stratta, I. (2004), Documentos para una poética del relato, en Sylvia Saítta (Dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina,* Volumen 9, *El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé, Págs. 39-63.

Wilson, P. (2004), *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Daniel Montoya

Resonancia y alienación en Pornografía: un análisis de la relación con el mundo

Ser capaz de recorrer el mundo con el fin de encontrar un lugar que "nos hable", donde nos sintamos como en casa y que lo podamos hacer nuestro. Esa es la promesa de la idea moderna de libertad.
Hartmut Rosa

Introducción

Jorge Luis Borges decía que hay solo cuatro tipos de historias: la ciudad sitiada, el viaje exploratorio, el viaje de regreso y el dios asesinado. A esas temáticas, e inscriptas en su trama, como una especie de "estructura profunda" chomskiana, podemos agregar los elementos de *resonancia* y *alienación*. Ambos conceptos interactúan en diferentes puntos de una historia delineando la forma (para usar una idea favorita de Gombrowicz) en la que los sujetos se relacionan con el mundo. El vector de esta relación es lo que nos brinda nuevas claves para entender una historia a diferente nivel, más allá de una simple línea temporal.

Antes de comenzar, me gustaría aclarar que el bilingualismo, y aún el multilingualismo, son inevitables en relación con la escritura de Witold Gombowricz. Por empezar hablamos de un escritor polaco, quien usara su lengua natal para escribir, aún durante su larga estadía argentina. Sus textos debieron ser traducidos al español para poder ser presentados, discutidos y posteriormente ignorados, localmente al menos. En mi caso, no he tenido acceso a esos textos más que en inglés. Por otro lado, las teorías de Hartmut Rosa que pretendo utilizar como guía y encuadre teórico en esta presentación han aparecido originalmente en alemán, pero la versión desde la cual trabajo es la primera traducción francesa. Así, la historia que relato, de alguna forma, tiene que ver con ese constante traducir y trasladar textos de una lengua a la otra, desde un lugar a otro, para ver si al final nos quedan algunas ideas mínimas, algún

significado, con los cuales podamos trabajar. Creo que al mismísimo Gombowricz le hubiera gustado todo esto, ese deslizarse entre diferentes sentidos, negando el texto original, limpiándolo, o destrozándolo según la época, para al final quedarse con nada más que cierta versión de la realidad propuesta. Encima de todo eso, dejamos caer el aparato, hasta cierto punto inútil, de nuestras interpretaciones. Quizás esto sea lo que signifique ser un autor que termina perteneciendo a la humanidad, un paso hacia el autor anónimo que presentía Borges como el grado más alto al que puede aspirar un escritor.

Hartmut Rosa (Rosa, 2018) define la resonancia como "una forma de relación al mundo que asocia el afecto y la emoción (escritas como a<—fecto y e—>moción para subrayar su aspecto relacional), el interés propio y sentimientos de eficacia personal, en la que el sujeto y el mundo se tocan y se transforman mutuamente" (p. 200). Rosa insiste en que esta no es una simple relación de eco (o imitación) sino que hay una respuesta del mundo. "Yo le hablo al mundo y él me responde", dice Rosa (Lacroix, 2018b). Cabe aclarar también que la resonancia no es una emoción en si, sino un modo de relación.

Como contrapartida, Rosa define la alienación como "una forma especifica de relación al mundo en la que el sujeto y el mundo son indiferentes y hostiles el uno al otro (existe una repulsión) y, por tanto, se hallan desconectados" (p. 211). En la alienación, la "asimilación del mundo falla, de suerte que este parece frio, congelado, repulsivo, sin respuesta".

En el esquema de H. Rosa la resonancia y la alienación se oponen entre si. Sin embargo, *"la experiencia que el sujeto tiene de si mismo, de su cuerpo y del mundo no es nunca completamente resonante o completamente inerte"* (p. 101). Rosa reconoce, por otro lado, que "la resonancia y las experiencias de alienación [...] frecuentemente forman el tema (explícito o implícito) de la creación artística" (p. 328).

El análisis de la resonancia y alienación se vuelve así una herramienta conveniente para entender la relación entre el sujeto y el mundo. Como tales, estos conceptos pueden ser útiles en el análisis de textos, donde el ínterjuego entre la resonancia y la alienación brindan nuevos horizontes conceptuales al servicio de la comprensión del texto y el trabajo en general del autor.

Mi tesis particular es que la tensión entre resonancia y alienación es uno de los elementos centrales en el proceso de escritura. Podemos pensar los momentos alternativos de resonancia y alienación como los polos opuestos en una dinámica que sostiene, mueve la trama y, a su vez, nos presta herramientas para generar

un mapa de la narrativa.

Pornografía y el deseo adolescente a través de ojos adultos

Publicada en Paris en 1960 y ambientada en la Polonia invadida por los Nazis durante la II Guerra Mundial, *Pornografía* es la séptima novela de Witold Gombrowicz (Gombrowicz, 1960).

La trama de la novela parece engañosamente simple, que es la de dos protagonistas adultos y su interés erótico en una pareja de adolescentes. A simple vista, la novela parece ignorar todas las reglas de la escritura moderna, en términos de suspenso y tensión.

Los personajes principales, al principio, son dos amigos, Fryderyck y Witold, quienes se conocen en Varsovia y son invitados a pasar unos días en el campo por un conocido de Witold llamado Hipólito, un terrateniente. Al llegar a la casa de campo conocen a su esposa María, su hija Henia y a un extraño adolescente llamado Karol, hijo del mayordomo, que ha crecido con ellos. Witold se da cuenta de la química entre ambos adolescentes, pero también nota que esta química no se descubre a simple vista. El muchacho ha estado involucrado en la resistencia polaca, pero ha regresado a casa luego de experimentar ciertos problemas, a los que solo se alude, pero que probablemente implican que ha asesinado a alguien. Witold observa de cerca a los adolescentes por signos que confirmen sus sospechas y enseguida descubrimos que su deseo es que ambos adolescentes sean amantes. Este deseo de ver a los adolescentes juntos es el mecanismo central de la novela y se vuelve más urgente cuando Witold descubre que su amigo Fryderyck también comparte su deseo: el de ver a los adolescentes expresar su *eros* abiertamente.

En cierto momento, los cuatro se encuentran en frente del establo de la casa y hay una curiosa escena donde Fryderyck le ordena a Henia que le arremangue los pantalones a Karol. Ella obedece y esto se convierte en un acto erótico en si mismo. En el camino de regreso hacia la casa, Witold se refiere a los cuatro caminando juntos como “una extraña combinación erótica”.

El prometido de Henia, Vaclav, llega de visita. Este produce una buena impresión en Witold. Toda la familia toma el té y luego se dirigen a pasear por los alrededores del campo. Varias cosas extrañas suceden en este paseo. Karol le levanta la pollera a una anciana que encuentran en el camino y luego sigue

paseando como si nada; Vaclav desaparece con Henia; soldados alemanes llegan; Witold encuentra la casa vacía y regresa hacia el establo donde Fryderyck está conversando con los alemanes; luego encuentra a Henia y su prometido hablando muy juntos, como en secreto, y lo vive como una traición. Suena un disparo, pero es solo un alemán borracho disparando al aire. Esa noche en la casa hay una gran cena, brindan por los novios, y todos se emborrachan.

El prometido se va por la mañana. Witold se dirige a una ciudad cercana con Karol y éste le confiesa que, en realidad, le gustan las mujeres maduras, como Maria, la esposa de Hipólito. De regreso, Fryderyck le confiesa a Witold que se aburre y comienza a planear el regreso a Varsovia. En otra escena, Henia y Karol aplastan un gusano juntos, con Witold y Fryderyck como testigos, sin mirarse, como si fuera una actividad secreta que están acostumbrados a hacer juntos. Fryderyck piensa que ellos lo hacen por él. Witold toma esto como una insinuación sexual que involucra a los cuatro, como una apertura de ambos adolescentes. Más adelante se nos da a entender que este acto es una metáfora que involucra al prometido de Henia en el lugar del gusano aplastado.

Al día siguiente, todo el cortejo viaja hacia Ruda, el lugar de origen de Vaclav, donde vive con su madre. En el camino Witold conversa con Henia y ella admite claramente ser una mezcla de inocencia y perversión, que se casa con Vaclav solo para poner freno a sus impulsos sexuales. Witold se excita al escuchar esto en labios de la adolescente, pero se da cuenta que la consumación entre ella y Karol parece alejarse cada vez más. En Ruda, el grupo conoce a la madre de Vaclav, Amelia, quien los recibe en su casa. Ella parece interesarse por Fryderyck, pero éste se muestra incapaz de mantener siquiera una conversación. Esa noche, durante la cena, ella se levanta para ir a la cocina y cuando regresa se desploma muerta. Suena un disparo, confusión, las luces se apagan. Amelia muere acuchillada mirando a Fryderyck a los ojos en vez del crucifijo que le acercan. Otro muchacho desconocido aparece herido también en la habitación. Antes de morir, Amelia les hace jurar amor eterno a Henia y Vaclav.

Al día siguiente entierran a Amelia, pero las circunstancias de su muerte no son claras. El muchacho herido, Skuzlak (aunque su nombre cambia a Josek mas adelante), parece ser el asesino. El dice que lo hizo en defensa propia, pero las historias son contradictorias. De todas formas, el grupo entero decide regresar a Powarna. Se llevan al asesino con ellos, luego de sobornar a la policía local, y lo encierran en una despensa de la casa de campo. Allí lo someten a interrogatorios y golpizas constantes para que confiese lo que realmente ha sucedido.

Posteriormente, en el lugar aparece un operativo de la resistencia, Siemian, quien llega como visitante, pero todos saben que ha llegado a organizar un atentado contra los alemanes. Karol reconoce al recién llegado y se pone inmediatamente a su servicio. Todos se olvidan de la muerte de Amelia, como si nunca hubiera sucedido.

En cierto lugar apartado de la propiedad Witold espía a los adolescentes haciendo pantomimas juntos. Luego se da cuenta que lo hacen bajo la dirección de Fryderyck, quien aduce el ensayo de una escena para una película que tiene en mente. Después de ese extraño encuentro Fryderyck comienza a dejarle cartas escondidas a Witold. En una le pide que lleve a Vaclav de paseo para que vea a los adolescentes "ensayando" una escena semi-erótica, pero que lo haga lucir como algo no planeado. Witold así lo hace, pero no obtiene la respuesta que esperaba. Vaclav no parece sorprendido y, cuando regresa a la casa, se encuentra con el grupo de hombres, Vaclav, Hipólito y Fryderyck, reunidos. Estos le indican que, después de una discusión entre ellos, han decidido liquidar a Siemian. Este se ha acobardado y ahora se niega a llevar adelante el atentado programado. Se decide que el asesinato de Siemian debe llevarse a cabo pronto, mientras tanto, deciden vigilarlo. Después de esa reunión secreta, se escuchan gritos en otro lugar de la casa y encuentran a Vaclav y Henia. Vaclav ha golpeado a Henia en presencia de Karol.

Vaclav aparece después a medianoche en la habitación de Witold y le confiesa que, en realidad, se ha sentido tocado por lo que vio entre Karol y Henia. No intenta justificar lo que ha hecho. La habitación de Witold yace contigua a la de Siemian. Cuando Vaclav se va, Siemian aparece. Le dice que ha escuchado sus voces y que necesita hablar ya que está a punto de tener un colapso nervioso. Dice que se siente cansado de estar solo y aislado. De alguna forma ha intuido que los demás pretenden matarlo. Por eso le ruega a Witold que los convenza de dejarlo ir. Witold entiende que los demás han usado a Siemian mientras éste parecía ser valiente. Ahora que parece demostrar cobardía, ahora que teme, le temen. Al día siguiente, todos desayunan y almuerzan juntos. Aún Siemian se une a ellos haciendo gran alarde de calma, como si nada sucediera. Ha sido decidido que Karol va a asesinar a Siemian con la ayuda de Henia. Hay varias conversaciones en la habitación de Witold. Henia trata de reconciliarse con Vaclav pero éste la ignora. Fryderyck le pregunta a Witold qué hacer con Józek. Sugiere que el muchacho debe ser asesinado también con un cuchillo. Fryderyck se ofrece a hacerlo:

> Porque si el joven mata al viejo, entonces el viejo va a matar al joven. [...] Esto crea algo completo. Esto uniría a los tres. El cuchillo. He sabido por cierto tiempo ya que lo que los une es la sangre y el cuchillo (p. 214).

Pero luego Fryderyck aclara que solo estaba bromeando.

En el capítulo final, ya a medianoche del último día en la novela, Witold oye pasos y se imagina a Henia y Karol subiendo lentamente por la escalera. Luego oye golpes en la puerta de Siemian, forcejeos y un cuerpo que cae. Cuando Witold se precipita al pasillo ve a los adolescentes en la puerta del cuarto vecino. Karol dice: "Ya está hecho". La cara del cadáver esta envuelta en un pañuelo lo que lo vuelve irreconocible. La víctima es Vaclav. Siemian yace muerto en la cama, asesinado antes por el mismo Vaclav. En ese momento llega Fryderyck con la noticia de que él ha matado a Józek, aún encerrado en la despensa. Witold, a pesar de todo, se siente obnubilado por la imagen de inocencia de Fryderyck. La novela termina con los cuatro mirándose unos a otros en esa medianoche adonde tanto ha sucedido.

En la sección siguiente me gustaría mostrar, con ejemplos específicos extraídos del texto, cómo a lo largo de la novela de Gombrowicz se pueden encontrar varios retratos claros de resonancia y alienación. Los personajes y, sobretodo, el autor como personaje principal, se mueven entre estos diferentes polos conceptuales, produciendo comportamientos esotéricos, siguiendo una trama abstrusa, llena de ocultamientos y engaños, hasta acabar en una escena de resonancia perfecta entre los cuatro protagonistas de la novela. Desde el punto de vista de Hartmut Rosa, a pesar de la oscuridad del clímax en el texto, en el cual se descubren y se confiesan tres asesinatos casi simultáneos, hay un cierto "*triunfo de la resonancia*", lo que termina unificando a los cuatro personajes principales en el diseño final de la trama.

Alienación: encontrando el silencio del mundo

La novela *Pornografía* está relatada en primera persona. En ese sentido, los ejemplos de alienación y resonancia que se pueden describir hacen referencia, y están filtrados a través de, la experiencia del personaje principal, Wittold, *alter ego* del autor. En general, se describen más episodios de resonancia que de

alienación. Uno de estos últimos ocurre en página 14, cuando se relata la llegada de los invitados, Witold y Fryderyck, al campo de Hipólito.

> Y así nos movíamos por la mañana -aunque no era tan simple- porque una especie de debilidad se arrastraba en el paisaje, y otra vez me parecía a mi que todo, aunque quieto, era completamente diferente. ¡Qué pensamiento confuso, que desagradable pensamiento enmascarado! (Gombrowicz, 1960, p. 14).

Este párrafo introduce la sensación de alienación, de distancia, del protagonista al encontrarse en el campo, alejado de la ciudad. El lugar le parece irreal, lejano, "inseguro de sí mismo", expresando la distancia aun con sus propios pensamientos. Sin embargo, para el protagonista Fryderyck, a su lado, parece "más real que el pasto".

La sensación de alienación se intensifica camino a la iglesia y parece alcanzar su pico cuando, al llegar a lo alto de una colina, se divisan las montañas a lo lejos, y el relator indica que "aparecíamos como una fotografía sin vida en un viejo álbum familiar [...] y, como resultado, la tierra se volvía maliciosamente burlona, desdeñosa y sin corazón". El protagonista experimenta la falta de vida del paisaje que pasa a su lado, mientras que Fryderyck, en el asiento trasero *"mira alrededor admirando los colores"*. En este caso el protagonista se siente desconectado, no solo del paisaje, pero también de los demás, y describe su sentimiento dominante como una sensación de inutilidad, el resultado de un esfuerzo estéril.

La sensación de alienación llega a su paroxismo cuando el grupo arriba a la iglesia. Luego de una escena en la que el servicio en si se le muestra falso y sin sentido, el protagonista reconoce la incongruencia de la presencia de su amigo Fryderyck y la de los demás fieles. "Nadie en la iglesia se oponía a la misa, aun Fryderyck se conectaba con ella correctamente". En otras palabras, el protagonista reconoce la existencia de cierta resonancia en los demás, pero él es incapaz de experimentarla. El ritual y los congregantes se le presentan como algo mudo, lejano. Más aún, el protagonista ejercita al máximo su mirada desde el exterior y así nos dice:

> El proceso que ha tenido lugar arribó a la realidad en crudo...primero fue la ruina de la salvación y, como resultado, nada puede salvar a

> estas jetas groseras y rancias, extraídas ahora de cualquier modo de santificación y servidas crudas, como entrañas. Estas no eran ni siquiera un "populacho", ya no eran "campesinos", estas no eran ni siquiera "gente", estas eran criaturas... (Gombrowicz, 1960).

En este punto la sensación de alienación obnubila por completo al narrador, le corta la palabra y su separación del contexto parece ser total. La iglesia deja de ser una iglesia para él y nota la intrusión de un otro "*espacio cósmico, negro*". El relator toma consciencia de la tierra como un planeta más suspendido simplemente en el universo y siente que la luz del día se transforma en oscuridad.

> Estábamos en algún lugar del cosmos, suspendidos con nuestras velas y nuestros brillos, y en algún lugar de esa vastedad estábamos produciendo estas cosas extrañas, con nosotros y entre nosotros, como un mono haciendo muecas en el vacío (Gombrowicz, 1960).

Aquí podemos ver ecos de existencialismo y, de forma presiente, el texto nos brinda una imagen de la tierra suspendida como una bola azul en el espacio, unos años antes de la famosa foto tomada por la última misión *Apollo* en 1972 (Nelson, 2019).

Recordemos, como mencionábamos más arriba, que la alienación es, en si, una forma de relación al mundo, pero, en este caso, el sujeto y el mundo son indiferentes y hostiles el uno al otro, lo que lleva a una sensación de desconexión, de distancia y aún de repulsión. Siguiendo a Rosa, uno podría decir que, en este caso, uno habla, pero el mundo no responde. La descripción de esta desconexión y esta distancia no es particular a Gombrowicz, sino que es uno de los focos centrales de la literatura del siglo XX, con ejemplos clásicos provistos, sobretodo en la literatura francesa, por Camus, Cioran, y Celine.

Sin embargo, ¿adonde se puede ir desde aquí? El estado de separación no puede continuar indefinidamente. Nadie puede existir en completo aislamiento. El sujeto necesita, de alguna forma, encontrar algún aspecto mínimo de resonancia para poder existir y funcionar en sociedad, reencontrarse con el mundo que lo rodea.

La literatura es una forma de experimentar, en forma vicaria, sensaciones, sentimientos y estados internos con los que nos podemos identificar. Como lo

indica Lisa Cron, “las historias no son simple entretenimiento, sino que son las herramientas que usamos para navegar la vida” (Cron, 2016). En ese sentido, una historia debe ser capaz de proveer ejemplos y panoramas que puedan guiar al lector hacia cierta resolución del conflicto, encontrando formas de respuesta apropiadas frente a los obstáculos existenciales. Es en este contexto que la búsqueda de la resonancia, o de los mínimos ecos de una relación, nos puede ayudar a penetrar otra capa de sentido textual.

Resonancia: cuando no hay mucho para decir

Según H. Rosa (2018), la resonancia sucede a lo largo de diferentes ejes conceptuales: un eje vertical, que implica la relación del hombre con la divinidad o el más allá; un eje horizontal, que representa la relación del hombre con otros seres humanos y una resonancia diagonal, representada por la relación con los objetos. Desde la perspectiva existencial, estas formas de relación con el mundo se alternan en la vida diaria. Tomados de manera aislada, sin embargo, pueden ayudarnos a explicitar el interés central, el foco, de cierto texto. En el caso de la novela de Gombrowicz, nos encontramos puramente con casos de resonancia horizontal, ya que involucra solo la interacción con los demás personajes y sus acciones.

Resulta interesante señalar que en la novela *Pornografía* podemos encontrar mas ejemplos de resonancia que de alienación. Uno de los primeros casos aparece en pagina 45, cuando los protagonistas, ambos adolescentes y los dos hombres adultos, están de pie frente al establo de la casa de campo y Fryderyk le indica a Karol que debe arremangarse los pantalones, “demasiado largos y cubiertos de tierra”. Karol esta a punto de hacerlo, pero Fryderyk le indica a Henia que lo haga. Esta obedece y se establece entre los cuatro una corriente de entendimiento cuasi erótico. De hecho, Gombrowicz dice que “esto era una vergüenza -era una penetración forzada en ellos- una admisión de que él [Fryderyk] estaba esperando algún tipo de excitación entre ellos”. Witold describe el acto siguiente como “fluido, obediente y fácil”. Henia se agacha y enrolla los pantalones de Karol en completo silencio. En ese corto instante, una comprensión se establece entre los protagonistas, algo inesperado, según el autor, como lo requiere la resonancia, y que sella, de alguna manera, el destino de los participantes en un entendimiento mutuo y silencioso.

Otros ejemplos de resonancia aparecen en varios puntos de la novela. Citamos aquí el caso de pagina 67, cuando Witold se pregunta acerca de las verdaderas tendencias sexuales de Karol; en pagina 92, cuando Amelia se siente tocada por el paisaje y le pide a Fryderyk que mire alrededor pero este casi la ignora; en pagina 142, mientras Witold lee una carta que Fryderyk le ha dejado y se siente en sintonía con la misma como si la hubiera escrito él mismo; en pagina 166, cuando Vaclav describe su amor por Henia y se pregunta qué ama ella en él. Es así que la novela se desliza a lo largo del tiempo, mostrando caracteres que se tocan y se rechazan unos a otros en formas complejas y casi ininteligibles.

El pico de la resonancia, sin embargo, se alcanza en la escena final de la novela. En el capítulo XII Witold comienza diciendo que no hay mucho para contar, en realidad, que todo sucedió "suavemente, sin complicaciones y […] fue fácil". Acostado en su propia cama, espera el ruido de los pasos de los adolescentes subiendo la escalera para asesinar a Siemian. Hipólito, mientras tanto, espera en el patio y Fryderyk en la entrada de la casa. Witold escucha los pasos de los adolescentes subiendo la escalera. Witold entra en un estado de trance casi al darse cuenta que estos movimientos nocturnos fueron inspirados por él mismo y su amigo Fryderyk, como si los adolescentes tuvieran la necesidad de servirles a ellos, los adultos. Escucha golpes en la puerta del dormitorio de al lado, luego la voz de Henia, una llave que abre la puerta y el ruido de forcejeo. Un cuerpo cae. Witold se precipita afuera y Karol dice "*Ya esta hecho*". Sin embargo, se dan cuenta que el cuerpo en el suelo no es el de Siemian sino el de Vaclav, el prometido de Henia. Las luces se encienden y encuentran el cuerpo de Siemian en la cama. Ambos cadáveres tienen pañuelos envolviéndoles el rostro lo que los vuelve difíciles de reconocer a simple vista. Los dos adolescentes y Witold se retiran de la habitación. Los adolescentes miran sin decir nada. En ese momento Fryderyk sube la escalera llevando un cuchillo cubierto de sangre con el que ha asesinado a Josek.

> ¡Fryderyk era inocente! ¡Inocente! ¡Estaba radiante de inocencia! Miré a nuestra pequeña pareja. Estaban sonriendo. Como los jóvenes ante la dificultad de liberarse de una situación difícil. Y por un segundo, ellos y nosotros, en nuestra catástrofe, nos miramos a los ojos (Gombrowicz, 1960).

Esta escena final enmarca el ejemplo mas claro de resonancia, ya que

describe como los cuatro personajes principales llegan a un entendimiento, a una vibración conjunta, basados en la serie de actos en los que todos han participado hasta el fin. El caos de la escena solo aparece como tal desde el exterior, ya que los personajes han encontrado su destino final, su centro de resonancia, diríamos, en esa serie de asesinatos planeados y llevados a cabo casi al unísono.

Aunque la resonancia tiende a ser ilustrada con ejemplos positivos (la experiencia de la música y de un paisaje vienen a la mente), esta también puede incluir elementos negativos como las descritas aquí. La mejor manera de comprender la resonancia se encuentra en la imagen de dos diapasones sonando al unísono en la misma frecuencia. Ambos son objetos distintos y la capacidad de resonancia se da por la ocurrencia de algún evento externo que los moviliza, sin importar la frecuencia en si, solo que ambos son capaces de vibrar en el contexto adecuado.

La resonancia sucede en la intersección entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el sujeto y el mundo exterior, teniendo en cuenta ciertos "ejes de resonancia" (H. Rosa, 2018; Susen, 2019):

1. *Afecto*. El sujeto debe ser afectado por algo externo a él.
2. *Auto eficacia*. El sujeto debe sentirse compelido a responder a ese "algo" externo.
3. *Transformación*. La resonancia aporta algo de nuevo y, aunque sea por un breve periodo de tiempo, el sujeto es transformado por ese "algo" externo.
4. *Indisponibilidad*. La experiencia con ese "algo" externo no está sujeta a horarios ni a la voluntad del sujeto.

Según el autor, la resonancia ocurre si y solo si estos cuatro elementos se encuentran presentes. Tenemos así elementos para trazar la presencia de la resonancia en la novela *Pornografía* y, en especial, en la escena final.

A un nivel general, podemos decir que los diferentes elementos propuestos por Rosa están presentes a lo largo de la novela desembocando en la escena final. En términos de afecto, es innegable que los cuatro protagonistas responden *emotivamente*, o al menos son afectados, por las circunstancias externas (asesinato de Amelia, cobardía de Siemian, etc). Los personajes se ven obligados a responder, aunque de manera bizarra, a estas circunstancias. Esto nos habla de los diferentes niveles de *auto eficacia* de los personajes, incluido el protagonista, quienes no dudan en cometer varios crímenes siguiendo una lógica abstrusa, inconsciente, que circula entre ellos. También podemos ver cómo hay

una *transformación* de los participantes, en la medida que su entendimiento mutuo, casi sin palabras, se establece poco a poco a través de simples acciones (la escena de los pantalones arremangados en el establo; las pantomimas de ambos adolescentes, orquestadas por Fryderyk, etc). Todo esto en un contexto donde las cosas suceden con "facilidad", casi por si solas, en una situación (tres asesinatos casi al unísono) que parece orquestarse por si mismos.

A nivel de escena, podemos ver cada uno de estos elementos expresándose claramente en el acto final: afecto, auto eficacia, transformación e indisponibilidad entre los cuatro protagonistas, ambos adolescentes y ambos adultos, encontrándose en la puerta del dormitorio de Siemian, al final de las escaleras, después que todo ha sucedido, mirándose unos a otros, en silencio, como en una apoteosis de las corrientes conscientes e inconscientes que los han llevado hasta allí.

> Y fue fácil… Sentí ganas de reírme de que una dificultad tan aplastante terminara con tanta facilidad (Gombrowicz, 1960).

Conclusiones

En este espacio quería traer a discusión el reciente eje conceptual propuesto por Hartmut Rosa, con el fin de abrir nuevas formas de análisis y comprensión del trabajo literario. Estos breves ejemplos demuestran que el estudio de la resonancia y la alienación pueden ser útiles para el análisis literario. La escritura de Gombrowicz no es fácilmente comprensible para un no-iniciado. Sin embargo, los conceptos utilizados aquí, formulados originalmente desde el punto de vista de la sociología, pueden ser útiles para generar nuevas claves de lectura del texto de Gombrowicz, y así, descubrir mapas inéditos del sentido, delineando procesos subjetivos y objetivos en la escritura del autor. El mismo Rosa muestra en su obra los alcances de este análisis conceptual, aplicándolo no solo a la sociología, sino también a la psicología y la filosofía, partiendo desde claros ejemplos en la literatura universal (Rosa, 2018; Zartesky, 2017).

Por supuesto que es posible encontrar otros casos de resonancia y alienación en la obra de Gombrowicz, más allá de los descritos más arriba. Sin embargo, estos textos nunca han sido evaluados con la lente que presta la tensión entre la resonancia y la alineación. Sabemos, según C. Rosa y Nowacki, que "El 10 de

enero de 1941 [Gombrowicz] publica en la revista El Hogar un artículo titulado *Un romance en Venecia,* bajo el seudónimo Alejandro Ianka (C. Rosa & Nowacki, 2016). El tema central y motor de la historia es la falta de resonancia (alienación) que Venecia le produce al protagonista:

> Y así fue como una hermosa mañana pude ver con mis propios ojos el Gran Canal, el puente Rialto...-y comprendedme bien - todo esto me dejó frío, frío, frío. No sentía absolutamente nada. [...] Era inútil que me repitiera a mi mismo: Estas en Venecia. En Venecia. En Venecia.

El examen de los puntos de resonancia y alienación pueden ser útiles también para hacer evidentes los "puntos ciegos" de un texto, un concepto propuesto por Carlo Ginzburg, refiriéndose a un "sentido que emana del texto sin que el autor lo pueda controlar" (Lacroix, 2018a). Este análisis puede mostrar la trama oculta, el mapa de relaciones internas de cierto texto y entender porqué funciona o no. A mi entender puede ser servir para establecer cierta forma de "estructura profunda" que nos permita entender el alcance y la dinámica de un texto, y quizás explicar porqué este texto en particular "*resuena*" con nosotros, o no.

Esta indagación superficial en términos de resonancia y alienación demuestra que Gombrowicz estaba interesado, como todos nosotros, en la búsqueda inconsciente de una relación de resonancia con los demás y con el mundo que lo rodeaba, como lo prueba el foco cambiante de su novela. H. Rosa (2018) expresa que en "la representación moderna del amor y la amistad se esconde la esperanza de un encuentro con el otro que fluidifique literalmente nuestra relación con el mundo" (Rosa, 2018, p. 418). Solo en la superficie las descripciones parecen ajustarse a procesos negativos, como el crimen y las perversiones, pero podemos determinar también, mirando con estos nuevos lentes, que toda creación, en definitiva, obedece a la lógica secreta de la resonancia.

Referencias Bibliográficas

Cron, L. (2016). *Story Genius: How to Use Brain Science to Go Beyond Outlining and Write a Riveting Novel.* New York: Ten Speed Press.

Gombrowicz, W. (1960). *Pornografia* (D. Borchardt, Trans.). New York, NY: Grove Press.

Lacroix, A. (2018a). Carlo Ginzburg : “L”historien est un avocat du diable”. *Philosophie(120).*

Lacroix, A. (2018b). Hartmut Rosa : “Je parle au monde et il me répond”. *Philosophie(123),*

Nelson, J. (2019). Looking at Earth: From 100 miles to 100 million miles. Retrieved from https://explorer1.jpl.nasa.gov/galleries/earth-from-space/

Rosa, C., & Nowacki, K. (2016). Gombrowicz encuentra a Mastronardi. In N. Hochman (Ed.), *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina* (pp. 176-187). Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Heterónimos.

Rosa, H. (2018). *Résonance. Une sociologie de la relation au monde.* (S. Zilberfarb & S. Raquillet, Trans.). Paris: La Découverte.

Susen, S. (2019). The Resonance of Resonance: Critical Theory as a Sociology of World-Relations? *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 1-36. Retrieved from https://doi.org/10.1007/s10767-019-9313-6

Zartesky, E. (2017). The Crisis of Dynamic Stabilization and the Sociology of Resonance. An Interview with Hartmut Rosa. *Public Seminar*. Retrieved from http://www.publicseminar.org/2017/01/the-crisis-of-dynamic-stabilization-and-the-sociology-of-resonance/

Malva Filer

Formas significantes y formas opresivas en Cosmos de Witold Gombrowicz

En *Diario*, libro que reconstruye la historia vital y el desarrollo de su pensamiento, Gombrowicz afirma que el ser humano está motivado por dos impulsos hacia objetivos contradictorios: uno, el dar forma y producir definiciones, el otro, protestar contra ellas y rechazarlas (Gombrowicz, 2012, pp. 113-114). Según su visión, la humanidad está construida de tal modo que debe definirse a sí misma y luego escapar de sus propias definiciones. En la novela *Cosmos*, el autor ha creado un universo personal configurado por la lucha entre el imperativo de crear formas como reveladoras de sentido dentro de un mundo caótico y, opuestamente, el rechazo de las formas como estructuras sociales y culturales que oprimen y limitan la experiencia humana. Borges, con anterioridad a Gombrowicz, había señalado en "Tlön**,** Uqbar, Orbis, Tertius", la atracción y el peligro de los sistemas de pensamiento, que son en su concepto creaciones de la imaginación humana, pero que ofrecen la ilusión de ordenar y explicar el mundo (OC I, 528). Así el fantástico planeta Tlön, que al principio fue considerado un caos, se convierte, en el cuento, en un cosmos ordenado (518) que irá invadiendo el mundo y transformándolo en Tlön. Borges menciona, pero no desarrolla el tema de los efectos político sociales y culturales negativos de esta invasión. Frente a lo que percibe como inevitable, "el mundo será Tlön", el narrador de Borges se somete y su resistencia se limita a seguir trabajando en un inútil proyecto intelectual. Gombrowicz, por su parte, no confronta tampoco, en *Cosmos*, los esquemas dominantes como formas de poder a nivel colectivo. La reacción contra las estructuras formales se manifiesta como resistencia individual. Se concentra en los efectos del discurso del poder y la autoridad sobre el individuo y en cómo éste, temporariamente libre de las restricciones que impone la civilización, da forma a su propio orden, aunque sea ilusorio y esté amenazado por el caos.

Durante la época de escritura de *Cosmos,* completada en Francia,

Gombrowicz estuvo en contacto y absorbió las corrientes filosóficas y las teorías literarias predominantes en el ámbito intelectual parisiense, particularmente el estructuralismo. Aunque rechaza el estructuralismo como producto científico, lo considera un aliado que comparte su fascinación por la Forma (*Testament* 127). En su *Diario* afirma la correspondencia de sus propias ideas con este movimiento, ubicándose a sí mismo en el centro de la actualidad intelectual francesa. "El problema de la Forma, el hombre como productor de forma, el hombre como prisionero de la forma, el concepto de Forma Interhumana como una superior fuerza creativa, el hombre inauténtico. Yo he escrito sobre estas cosas, siempre estuve preocupado con ellas… y por favor reemplace *forma* con *estructuralismo*" (698).[1] Señala, también, que en *Ferdydurke* y en *Cosmos*, no hay otro tema que la tiranía de la forma, el "ballet de estructuras" (Gombrowicz, 2012, p. 698). Se relacionan con esta temática las ideas de Gombrowicz sobre la inmadurez, que equipara con la plasticidad y múltiples posibilidades de lo incompleto. Es así que, en su concepto, volverse consciente de lo desprovisto de forma, lo subdesarrollado, la inmadurez, no debilita sino fortalece. Puede ser un embrión de vitalidad, de renovación y desarrollo (Gombrowicz, 2012, p. 115). En *Ferdydurke,* Gombrowicz introduce el dilema del ser humano que oscila entre la Forma y la inmadurez, dos fuerzas que luchan una contra la otra, sin que ninguna venza. En esa novela, la madurez se identifica con una aceptación y sometimiento a la Forma, y la inmadurez con la rebelión liberadora de los jóvenes y la "inferioridad" del primitivo campesino. Gombrowicz aplica esta idea, también, a su evaluación de todos los aspectos de la cultura y de la estructura social.

De las ideas contemporáneas a la escritura de *Cosmos*, que tal vez Gombrowicz haya conocido, creo pertinente citar las de Gilles Deleuze que, por otra parte, se ha referido a Gombrowicz en sus libros *Différence et Répétition* (1968) y *Logique du sens* (1969). Notamos coincidencias, pero también diferencias, entre Gombrowicz y Deleuze, ambas observables en *Cosmos*. Deleuze, en su ensayo sobre estructuralismo (*Desert Islands and other texts*. 1953-1974), no identifica estructura con forma, como lo hace Gombrowicz, porque la estructura no se define, en su concepto, "por una autonomía del todo, por la preeminencia del todo sobre sus partes, por la *Gestalt* que operaría en lo real y en la percepción" (173). La estructura se define, por el contrario, por los elementos que afirman dar cuenta tanto de la formación de totalidades como de la variación de sus partes. No tiene nada que ver con una figura de la imaginación ni con una esencia. Es,

1. Esta y las siguientes traducciones del inglés son mías.

más bien, una fórmula combinatoria que apoya elementos formales los cuales, por sí mismos, no tienen forma ni significación, representación o contenido, como tampoco realidad empírica. Es de notar que, en *Cosmos*, el narrador está dominado por la obsesión combinatoria. "Combinaciones complicadas, fatídicas, combinaciones de manos parecidas a las combinaciones del techo, de las paredes… de todas partes" (61-62). Es a partir de estos elementos no significativos por sí mismos que el personaje intenta dar cuenta de una totalidad de elementos cambiantes, una estructura, en términos de Deleuze. Y, como este, Gombrowicz presenta la estructura organizada en series. En efecto, Deleuze ve en *Cosmos* la aplicación de su teoría sobre doble series heterogéneas, una significante y la otra que representa un significado. En la novela, la serie de animales colgados y la serie de bocas femeninas cumplen esta doble función (*The Logic of Sense* 39). Aunque *Cosmos* ofrece diferentes niveles de posible interpretación, el trasfondo filosófico es innegable. El autor lo ha hecho explícito al declarar su propósito de escribir "una novela sobre la formación de la realidad" (Gombrowicz, 1982, p. 7) en el prefacio de la misma, donde reproduce fragmentos extraídos de su *Diario*. Al mismo tiempo, puede establecerse un paralelismo entre la novela y la biografía del autor, como lo hace William Whiteford en *Witold Gombrowicz. A Biography* (202-211). Según Whiteford, *Cosmos* refleja una crisis personal que Gombrowicz sufrió a partir de 1960. La realidad se volvió caótica para él, sin que existiera una autoridad intelectual que lo guiara. Pensaba que cada uno debía encontrar por sí mismo un sentido a su vida. El narrador de *Cosmos* pone en práctica esta idea.

En materia literaria, Gombrowicz es también, como en otros aspectos, no convencional y subversivo; escapa de las formas narrativas tradicionales parodiándolas. Ese es el caso de *Cosmos*, cuya trama sigue el modelo de la novela detectivesca, al mismo tiempo que transgrede las pautas del género. Es importante señalar que el personaje está narrando la aventura de la que fue, o es en el texto, un protagonista. De ahí los comentarios meta ficcionales como: "No sé cómo contar esto… esta historia pues tengo que contar todo a posteriori" (Gombrowicz, 1982, p. 35). Según señala Ted Gioia ("Postmodern Mystery"), la novela tiene características de misterio posmoderno, entre ellas, la proliferación de pistas. Casi todo puede ser visto como evidencia, e incluso lo más banal, un evento diario, puede ser revestido de un significado alarmante. Los protagonistas perciben lo que los rodea, por otra parte, como una aglomeración desordenada de elementos, "una informe masa de acontecimientos diversos" (35), un caos del que

la mirada hace surgir una constelación de sentido. Predispuestos a encontrar un misterio para resolver, terminan por crearlo ellos mismos. En esto, también, existe un precedente en Borges, en su cuento "La muerte y la brújula", donde se describe una serie de asesinatos que son, en efecto, creados por la investigación que busca descubrir al culpable.

En *Cosmos* encontramos numerosos ejemplos de los aspectos señalados. Una marca en el techo es vista como una flecha que motiva la pesquisa de los personajes. Los obsesiona la sospecha de estar rodeados de signos, tal vez inadvertidos, que deben descifrar. Y el propio narrador reflexiona: "Y precisamente eso era lo más difícil, terrible y confuso, pues yo nunca podía saber en qué grado era yo mismo el autor de las combinaciones que se combinaban a mi alrededor" (Gombrowicz, 1982, pp. 62-63). El narrador afirma la imposibilidad de percibir la realidad sin darle forma. "Apenas fijamos en algo nuestros ojos y ya, bajo nuestra mirada, surge el orden… las formas" (*Cosmos* 35). Pero la inevitabilidad de dar forma no depende de la existencia de categorías inmutables. Aunque la idea de un imperativo de dar forma trae ecos kantianos, la visión de Gombrowicz no se basa en formas puras, elementos de una estructura estática, como las categorías de Kant. Sus formas cambian y son reemplazadas, como afirma Daniel Pratt, en un "continuo ciclo de creación y destrucción" (*The Polish Review* 60:2, 14). Este es producto del dinamismo de la vida humana que busca, sucesivamente, crear una constelación de sentido dentro de distintos contextos espacio-temporales. Gombrowicz interpreta así también la historia de los sistemas filosóficos que intentan, a través del tiempo, dar forma y sentido al universo. En *Cosmos*, como el título sugiere, asistimos a la construcción de un universo, un universo personal creado por un personaje en su intento de descifrar y comprender lo que vive y percibe para reunirlo en un todo. Gombrowicz describe su obra como "una novela sobre una realidad que va creándose a sí misma" (Gombrowicz, 2012, p. 674). Y afirma que tiene algo de novela detectivesca porque, como esta, es un intento de organizar el caos.

El narrador, personaje sin nombre que representa a Witold como estudiante, y un conocido de nombre Fuks, quienes se encuentran casualmente, son compañeros de una extraña aventura, fuera de Varsovia. Ambos se están escapando de obligaciones y conflictos, el narrador de su familia, Fuks de su jefe, el director de la oficina en que trabaja. Las referencias a estas circunstancias y a los ritos onanistas con los que León, dueño de la pensión en que se hospedan y ex-director de Banco, busca el placer sexual, muestran en la novela una rebelión

contra las limitaciones de una vida regida por las convenciones y exigencias sociales. León es un hombre que atesora el recuerdo de su única experiencia de intenso goce sexual, y lleva a familia, huéspedes y amigos en un viaje con el secreto propósito de visitar el lugar donde tuvo esa experiencia.

Está implícito, en este nivel temático del relato, el rechazo y la rebelión contra lo que los personajes consideran formas opresivas.

La trama de la novela surge a partir de una serie de hechos anómalos que comienza con el descubrimiento de un gorrión ahorcado y colgado de un alambre, y con una imagen obsesiva que el narrador no revela a su compañero. En su imaginación, él experimenta una visión en la que los labios desfigurados de la sirvienta Katasia y los labios sensuales de Lena, hija de León, se unen en un contacto repulsivo. El personaje se había enamorado de Lena, antes de saber que estaba casada y antes de que experimentara la visión que iba a contaminar su imagen. El amor frustrado y la imagen perversa lo impulsan a buscar la destrucción del objeto erótico inalcanzable. Lo original de *Cosmos* es que, en vez de leer un drama pasional, tenemos un frío intento de implementar el imperativo de dar forma y de establecer el sentido de un mundo personal libre de toda atadura social o moral.

La imagen enigmática del gorrión ahorcado es de origen externo y físico. El contacto de dos bocas distantes, en cambio, es una imagen fantasmal, también enigmática, que solo existe en la psique, sin referente fuera de la mente del narrador. Las dos imágenes originan dos series dispares que el narrador no logra al comienzo ubicar en un espacio común: la que configuran los seres y objetos colgados, y la que se manifiesta en imágenes de un erotismo perverso. Los dos personajes que buscan resolver el misterio del gorrión colgado investigan una proliferación de formas que creen significativas. Otros colgamientos van agregándose. El narrador piensa que "algo que parecía unirlo todo nebulosamente… se dejaba sentir en esa serie de acontecimientos: un gorrión ahorcado, un pollo ahorcado, una flecha en el comedor, otra flecha en nuestra habitación, un palito colgado de un hilo… En todo esto se sentía una intensa búsqueda de sentido" (Gombrowicz, 1982, p. 43).

Al ahorcar y colgar al gato de Lena, el narrador produce un nuevo eslabón en la la cadena cuyo carácter dominante es la idea de colgamiento. El narrador piensa que descifrar esa idea, comprender el sentido de esta serie de hechos, incluido el producido por él mismo, le haría "mucho más fácil resolver el asunto de las bocas y todo lo que giraba en torno a ellas" (Gombrowicz, 1982, p. 116).

Sabía que la relación entre las dos bocas se realizaba solamente dentro de él, quien la había creado, pero al colgar al gato se había inmerso, en alguna medida, en el otro grupo, el del gorrión y el palito. De modo que pertenecía ahora a ambos grupos, y que "la unión de Lena y Katasia con el gorrión y el palito podía ocurrir únicamente por [su] mediación" (Gombrowicz, 1982, p. 116). Al colgar al gato "había tendido un puente que lo unía todo" (Ibíd.). Este acto viene a representar lo que Gilles Deleuze denomina un "precursor oscuro" (123), que permite una unión de la que surge un nuevo conjunto. Este requiere, por otra parte, rechazar lo que está de más: la tetera que Ludwik, el marido de Lena, le muestra a ésta, el sacerdote que aparece inesperadamente y es calificado como superfluo y absurdo.

Completar la forma, este es el imperativo que guía los pasos del protagonista. Cuando se le aclara que el colgamiento del gato se vincula con sus sentimientos de amor y odio hacia Lena, colgar también a Lena le parece necesario. Aunque no llega a realizar este acto, el suicidio inexplicado de Ludwik, también por colgamiento, viene a continuar la cadena. Para el narrador, con el colgamiento de Ludwik, "todo se volvía coherente. Todo encajaba a la perfección. Un cadáver absurdo que de pronto se convertía en un cadáver lógico" (Gombrowicz, 1982, p. 179). "Y ahora se hacía necesario colgar a Lena" (185). Nuevamente, el imperativo de dar y completar la forma que lleva al personaje a actos perversos y anormales. Gombrowicz explica que "el proceso de la creación de Forma por parte del hombre será del todo más claro cuanto más lo compele a este a realizar actos terribles, salvajes, excéntricos. Para volverse completamente tangible debe cruzar el límite de la normalidad" (*Testament* 71). Al poner el dedo dentro de la boca del cadáver de Ludwik, el personaje, según afirma, establece la relación entre las series de colgamiento y de bocas que estaban antes situadas en distintos niveles. Hecha dentro de sí esta conexión, re-emerge la obsesión de colgar a Lena, antes indirectamente materializada en el acto de colgar a su gato.

La creación de una imagen degradada del objeto erótico es un tema que el autor ya había explorado en *Ferdydurke*. Allí el protagonista conoce a Zuta, de 16 años, moderna y, para él, inalcanzable. Obsesionado por lograr su atención, busca por muchos modos, sin éxito, ver en ella algo repugnante, ensuciar su imagen (Gombrowicz, 2000, pp. 148-49). También la imagen distorsionada de la boca aparece en su novela gótica *Opetani* (1973), en versión inglesa titulada *Possessed, The secret of Myslotch* (1982). Allí es Maya, una encarnación del autor, según la biografía de William Whiteford, quien ve, cada vez que mira

con amor a Marian, que los labios de este se vuelven de un color que la repele, haciendo imposible que se amen. En este caso, sin embargo, la novela, escrita para consumo popular, tiene un final feliz. La repetición en los personajes de Gombrowicz de estas imágenes que vuelven repulsivo el objeto del deseo sugiere interpretaciones psicológicas basadas en la experiencia vital de Gombrowicz, la cual predomina en toda su obra. Aunque no podemos dejar de considerar este factor al leer *Cosmos,* esto no es tema del presente trabajo. Lo que señalo aquí es que este drama de amor y odio está filtrado a través de una concepción filosófica dominada por la Forma y la lucha contra esta. El rechazo de las formas que la sociedad impone para mantener el orden establecido, desde el erotismo convencional y la familia hasta el autoritarismo político, es parte esencial de la actitud de sus protagonistas que son versiones de él mismo, como lo ha declarado en los propios comentarios de su obra.

Al final de la novela, el narrador recrea la multitud caótica de elementos con los que había construido la historia, y termina abruptamente su narración haciendo que un diluvio complete la destrucción del cosmos. El regreso del personaje a Varsovia y a la vida familiar conflictiva representa la vuelta a la tiranía de las formas opresivas de un mundo que lo sumerge en la trivialidad de la vida cotidiana. Este final en que las formas opresivas prevalecen contra la rebelión del personaje es, también, un reflejo de la lucha desigual que el autor sostuvo durante toda su vida. Las teorías críticas y las ideas filosóficas le han servido para comunicar esta experiencia.

Referencias Bibliográficas

Borges, J.L. (2007), *Obras Completas* I. Buenos Aires: Emecé.

Deleuze, G. (1994), *Difference and Repetition*. New York: Columbia UP.

Deleuze, G. (1990),*The Logic of Sense*. Ed. by Constantin V. Boundas. New York: Columbia UP, 1990.

Deleuze, G. (2004), *Desert Islands and Other Texts*. Ed. by David Lapoujade. South Pasadena, CA: Semiotext(e).

Gioia, T. (2011), "Cosmos, by Witold Gombrowicz". En línea en: http://www.postmodernmystery.com/index.html

Gombrowicz, W. (1982), *Cosmos.* Barcelona: Seix Barral.

Gombrowicz, W. (2000), *Ferdydurke*. New Haven & London: Yale UP.

Gombrowicz, W. (1973), *A Kind of Testament*. London: Calder & Boyars.

Gombrowicz, W. (2012), *Diary.* New Haven & London: Yale UP.

Gombrowicz, W. (2004), *A Guide to Philosophy in Six Hours and Fifteen Minutes.* New Haven & London, Yale UP.

Kaufman, E. (2012), *Deleuze, The Dark Precursor.* Baltimore, MD: The Johns Hopkins UP.

Płonowska Ziarek, E. (ed.) (1998), *Gombrowicz"s Grimaces.* Albany, NY: State University of New York.

The Polish Review Special Issue dedicated to Witold Gombrowicz. Vol. 60 No. 2 (215).

Whiteford, W. (2017), *Witold Gombrowicz. A Biography.* United States: CreateSpace, Amazon.

Aleksandra Naróg
Traducción: Rocío Fraga Gil

SOBRE EL ORGULLO EN GOMBROWICZ: PERSPECTIVAS POLACAS Y ARGENTINAS

Hasta que de pronto… "Yo soy el orgullo de la nación". ¿Es posible? ¿No se habrá dejado llevar un poco (...)?
Un brusco y abrupto giro. Oh, que no podrá tirarme de la montura.
¿Qué haré allí arriba, en la cima, junto con todo lo que se ha formado en degradación? (...)
Porque sé que estoy enfurecido, azoto mis brazos (nadie lo ve) – ¡yo, "el orgullo de la nación"!
¡Qué fortaleza, en estos momentos, es mi infancia! (Gombrowicz 1988: 31)

La cita previa describe la reacción de Gombrowicz a la frase que aparece en el discurso de Artur Sandauer dedicado al trabajo del autor en su *Diario*. Este fragmento ilustra de modo interesante la relación del autor con el concepto de orgullo, el cual aparece reiteradamente en su prosa. Se trata de una emoción con la que Gombrowicz no puede relacionarse de manera inequívoca[2]. Ésta evoca tanto admiración como irritación; es la emanación de la "madurez" y de "estar entrelazado con un niño" y compete a una perspectiva tanto particular como colectiva. Este concepto se convierte en una herramienta para darle

2. Para el propósito de este artículo, interpretaré el orgullo en la prosa de Gombrowicz como una emoción –una experiencia social constituida, como opuesto al afecto, perteneciente a la esfera de lo "indecible" y "primitivo";
a "parpadeos" de significados, situándose en el límite entre lo representable y lo imposible de presenter. Sobre este tema, ver: Massumi B., *Autonomia afektu*, transl. by A. Lipszyc, *Teksty Drugie* 1/2014; Nycz R., *Afektywne manifesty*, *Teksty Drugie* 1/2014; Dauksza A. (2017), *Afektywny modernizm. Współczesna literatura polska w perspektywie relacyjnej*, Warszawa.

forma al *yo* frente a otros. En la recepción crítica del trabajo de Gombrowicz el orgullo es entendido frecuentemente como un elemento ligado a la identidad nacional polaca y la herencia del sarmatismo (Błoński, 2003; Jarzębski, 2001; Jeleński, 1981). Querría enfocarme en otro aspecto: cómo ese sentimiento se convierte en una herramienta necesaria en el proceso de escritura, cuyo reverso es la experimentación de la vergüenza constante. En sus relatos tempranos de *Memorias del tiempo de la inmadurez* aparecen diversos matices del orgullo; éstos reaparecerán en la correspondencia y artículos polémicos del autor, *Trans-Atlántico*, *Testamento* o *Diario*.

Etimología, perspectivas psicológicas

La etimología del sustantivo "orgullo" tiene un carácter complejo en varios idiomas. Su origen del latín, *prodis*, que significa "utilidad" puede encontrarse en el "pride" del inglés (el cual deriva de *prut*, del inglés antiguo, que significa "coraje") o en *Stolz* del alemán (que también está relacionado a la categoría de la utilidad). En italiano existe un término específico para el orgullo que resulta de derrotar a un contrincante, *fiero*. En muchos idiomas eslavos, incluyendo el polaco, esta palabra viene del Slavic "duma" (pensamiento, meditación, reflexión). En ruso antiguo este sustantivo significaba "consejo, consulta, conocer", cuyos rastros se encuentran en la definición contemporánea de parlamento; en cambio, en la descripción de emociones fue reemplazado por el término *gordost*, el cual está asociado con "engreimiento" y "dureza". Incluso un resumen superficial permite demostrar la ambivalencia de este término que tiene un carácter individual y uno colectivo, y que combina las categorías del orgullo y del honor.

En términos psicológicos y sociológicos, el orgullo por lo general es considerado como un fenómeno positivo, que forma una imagen positiva de uno mismo y que establece vínculos sociales (Lewis y Haviland-Jones, 2005). Tanto con el orgullo como con la culpa sucede que el *yo* permanece separado del objeto. En contraste con la vergüenza, en la cual el sujeto se fusiona con el objeto, en la experiencia del orgullo el cuerpo se enfoca en las acciones del sujeto. Los investigadores hacen una distinción entre el engreimiento y el orgullo. Mientras que la primera de estas emociones es capaz de reproducirse "en la acción" porque requiere de la total atención sobre la actividad realizada, la segunda de éstas no conlleva una acción, lo cual la hace destructiva. Por lo tanto, el orgullo es en el más

conciso de los sentidos la experiencia de autosatisfacción que deriva del esfuerzo o de los resultados obtenidos. Junto con la vergüenza y el bochorno pertenece a un grupo de emociones endocéntricas y autoconscientes con una clara y legible expresión de éstas. Está conectado con los sentimientos de autovaloración y dignidad. También se trata de una emoción vinculada a la distinción de clase, que funciona como indicio de pertenecer a una esfera social específica. Muchos psicólogos señalan la relación del orgullo con el nacionalismo y el sentimiento patriótico, lo que puede ser uno de los factores que provocan los fenómenos de marginalización o racismo (Anderson, 1995; Sullivan, 2015). La emoción de orgullo y vergüenza experimentadas por miembros de una comunidad son dos mecanismos básicos de control social. La primera es el resultado de respetar las normas impuestas por la comunidad, la segunda el resultado de romperlas.

El orgullo y la humillación

La tensión entre orgullo y vergüenza que aparece por primera vez en la discusión crítica en torno al debut de Gombrowicz (*Memorias de los tiempos de inmadurez*) se hará presente a lo largo de toda su obra. A la vez, ésta evocará la oposición entre lo racional y lo no-racional. Esto se refleja también en los propios cuentos (la mayoría de éstos fueron escritos años después y no fueron incluidos en la antología debut del autor).

El cuento "Del diario privado de Hieronim Ponizalski" fue publicado por primera vez en el periódico en 1934, un año después de la publicación de la antología debut de Gombrowicz. En la versión impresa, sólo fue lanzado en las obras dispersas del autor, publicadas en Polonia como *Varia*. La temática del recibimiento poco favorable por parte de la crítica se repetirá a lo largo del volumen, al igual que en el primer capítulo de *Ferdydurke*. A la vez estará trabajando con la temática más amplia que es la relación entre superioridad e inferioridad, entre el orgullo y la vergüenza. La trama empieza con la descripción de una ofensa realizada por el personaje principal (quien carga con el significativo apellido Ponzalski, que deriva del verbo polaco *ponizac*, en español: humillar), como resultado del rechazo de los editores a su columna periodística cuasi filosófica:

Hoy me enteré de que mi columna periodística "Hombre-animal" fue rechazada. Se refirieron a ella como un pensamiento correcto, pero una idea equivocada. Puede que haya dolido un poco. ¡Una columna en el periódico me

rechaza a mí! Embarazado de dolor, di a luz lágrimas. ¿Pero no sabía yo que lo escribí mal? ¿No me deprimía cada una de sus palabras? (Gombrowicz, 2003, p. 302)

El orgullo también coincide con la experiencia inmediata de la vergüenza, causada por la conciencia de las imperfecciones del texto de uno mismo. La historia de Ponizalski le sirve a Gombrowicz como excusa para hacer consideraciones dedicadas al mismo proceso creativo. El narrador esquematiza las especificidades de la relación entre el aburrimiento y el orgullo en el proceso de escritura.

> Si la función de la escritura debe ser una tarea, las cuales causan aburrimiento, entonces preferiría partir mi pluma. Si no puedo usar mi vida pública para nada, entonces no hay nada más que hacer que retirarme. Yo sé que no voy a ser reducido y no permitiré que me reduzcan (Gombrowicz, 2003, p. 303).

El orgullo en la narrativa de Gombrowicz es una estrategia de autodefensa en contra de la apropiación por parte del Otro:

> A pesar de que todas las categorías se desintegran en polvo cuando un hombre se libera a sí mismo de su rango en una larga y solitaria caminata. Sólo por si acaso, declaro que soy un garabateador, que estoy escribiendo para mi propio placer y manía, tanto como una vaca ruge (Gombrowicz, 2003, p. 303).

La estrategia de Ponizalski es evidenciar lo absurdo del proceso creativo con orgullo. La liberación de las convenciones vigentes atrae una fuerza motriz que le permite a la comunidad establecerse con el lector. La historia del personaje principal está situada entre la superioridad y la inferioridad, el orgullo y la vergüenza. La humillación aquí resulta ser una exaltación intelectual; la categoría de la superioridad, en cambio, es una forma vacía que fácilmente puede ser deconstruida por el lector.

La prosa de Gombrowicz expone casi todos los aspectos semánticos, psicológicos y sociales relacionados al orgullo. Se vuelve sujeta a la crítica, sujeta tanto a la evaluación racional como emocional. Es una categoría conectada tanto con el proceso de pensamiento sobre la comunidad y las interacciones interpersonales como con la Forma como una herramienta de regulación constante. La sensación de orgullo jamás existe en el aislamiento -su "forro" más frecuente

será por un lado la vergüenza y por el otro el engreimiento. También estará arraigado en el concepto de Gombrowicz con las relaciones interpersonales- un duelo llevado a cabo en páginas de críticas o un intercambio público de cartas con su amigo Bruno Schulz, conocido como "un duelo para la esposa del doctor de la calle Wilzca". De hecho, el diálogo de Gombrowicz y Schulz es un micro-tratado dedicado al rol del arte; una cuestión sobre hacer la distinción entre el elitismo y el igualismo. Al mismo tiempo, es un diálogo sobre el funcionamiento de la supremacía y la superioridad[3]. Como Gombrowicz ha comentado en su Diario sobre su relación con el autor de *Las tiendas de color canela*:

> De modo que a veces me comportaba con él con un abominable mezquindad, lo cual podría ser incluso vil, si la vileza de mi tacañería, igual que la nobleza de mi generosidad, no hubieses estado de alguna manera desprovistas de peso. (...) En la virtud y en el pecado, nosotros, los embriones ¡éramos inocentes! (Gombrowicz, 1993, p. 6).

Gombrowicz era particularmente consciente de la delgada línea entre orgullo y orgullo, como señala:

> Dejando a un lado la impaciencia, el orgullo y la rabia que eran consecuencia de mi doloroso exotismo y rigidez entre extraños, ¿cuáles eran las posibilidades de entendimiento entre yo y aquella Argentina intelectual, estetizante y filosofante? A mí me encantaba la oscuridad de Retiro, a ellos, las luces de París (Gombrowicz, 1989, p. 135).

Los mecanismos de los aspectos sociales del orgullo también estarán visibles en Ferdydurke. El concepto de orgullo en la novela de Gombrowicz se refiere, por sobre todo, a la Juventud y a la Forma: es una de las emociones más frecuentes sentidas por Zutka, Walek, Sifón o Polilla. Como una experiencia conectada con la fascinación con la Juventud, el orgullo también reaparece en *Pornografía*, donde los más ancianos llaman a los más jóvenes:

3. Sobre la interpretación del duelo entre Gombrowicz Y Schulz, ver: Fiut A. (1994), *Pojedynek o doktorową z Wilczej*, in: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej, Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci"*, ed. by J. Jarzębski, Kraków.

> Pero se encerraba felicidad —y orgullo— ¡qué orgullo! —y algo más, una especie de aguardiente— en su complicidad con nosotros. Por inspiración nuestra, y seguramente por su propia necesidad de obedecernos, se exponían a tanto peligro —¡y subían a escondidas!— ¡iban a cometer tamaño crimen! ¡Era divino! ¡Era inaudito! Despedía la más fascinadora de las hermosuras terrestres (Gombrowicz, 2003, p. 113).

En *Trans-Atlántico*, las categorías de Orgullo, Sabiduría y Honor están escritas en mayúsculas. Son determinantes grotescos de la forma de Lo Polaco. El concepto de orgullo también reaparece en *Trans-Atlántico* en la forma de prefacios. Observemos como Gombrowicz lo describe en tres prefacios de diversas ediciones de la novela:

> ¡Aplaquemos nuestra actitud hacia Polonia! ¡Desátense un poco! Levántense de sus rodillas. Para revelar, legalizar este segundo polo de sentimiento, qué fuerza al individuo a defenderse contra la nación, contra la violencia colectiva. Obtener libertad contra la forma Polaca, es lo más importante (Gombrowicz, 2002, p. 7).

> Vean que maravillosamente y con qué liviandad él, su hijo, se eleva con las alas de la divina diversión infantil, su mirada de caída, ¡cómo escapó su derrota! Y vean qué valientemente, qué enérgicamente, yo, Gombrowicz, enfrento la comicidad que nos pisotea y sentado a pelo yo, el jinete, en el caballo de la risa, ¡proclamo nuestro orgullo! (Gombrowicz, 2002, p. 126).

> La novela y el drama que aquí aparecen -en mi primer libro publicado en polaco desde los tiempos de Ferdydurke- no reclaman su reconocimiento. Son dos criaturas orgullosas y feroces. Estoy fingiendo vestirlas con el impermeable de un orgullo pasado de moda, no porque sea impertinente y no pueda referirme a mí mismo y mis obras con una severidad adecuada y el escepticismo indispensable, sino porque pienso que el orgullo se ha convertido en necesario para la literatura. (Gombrowicz, 1953, p. 136)

En este primer fragmento Gombrowicz presenta al orgullo como uno de

los elementos de la forma polaca. El segundo fragmento, que definitivamente es humorístico, parodia uno de los principales símbolos de la forma polaca –*husaria*- en un modo grotesco y lleno de risa. En el tercer prefacio, escrito intencionalmente para los lectores argentinos, podemos notar el conocido proyecto de postulados para polacos del *Diario*. Lo polaco, basado hasta el momento en el amor por "el propio subdesarrollo", se convierte en una actitud basada en libertad y en liberación interna. La agudeza de la lucha contra la disminución interna se convierte (no sin un escepticismo nacionalista) en un sobrio orgullo entendido como un elemento necesario para la existencia de la literatura polaca. En *Testamento* Gombrowicz construye una respuesta a las provocativas declaraciones de Dominique de Roux. Se vuelve cierto tipo de credo, una descripción de auto-conciencia literaria:

> R: Esto también ha estado en usted por un largo tiempo. Su orgullo…
> G: ¿Orgullo? ¿Yo soy orgulloso? Es es el más natural derecho de autodefensa. ¡Menudo orgullo allí! Es simplemente una broma. Este concepto, el cual yo llamaría "aséptico-aristocrático", según el cual el artista-monje no puede "descender", debe fingir que estos juicios no pueden tocarlo. El orgullo es el concepto que yo llamaría aristocrático y socialista, según el cual el artista tiene el derecho e incluso el deber de enfrentar a la gente, pero sólo como maestro, guía "un ser elevado". ¿Sabe qué está en el origen de esta imposibilidad para abandonar el pedestal? El hecho de que el artista no tiene permitido admitir que lucha con su propia superioridad con los pares. Él canta (Gombrowicz, 2007, p. 113).

Gombrowicz busca sacar a la literatura del pomposo "pedestal del Arte". El escritor también expone en el pasaje anterior la oposición entre el arte del alto modernismo y el arte popular, atacando al concepto de la superioridad modernista del artista. El orgullo es una experiencia altamente modernista, que en la cosmovisión de Gombrowicz expresa en simultáneo la irónica distancia y libertad.

DIARIO **Y LA COMUNIDAD**

Las investigaciones contemporáneas sobre el orgullo se basan mayormente en la re-evaluación de las ideas actuales sobre el concepto los lazos nacionales, étnicos o emocionales-afectivos que conectan a los miembros de un grupo social

particular (Rosenwein, 2004). Estudios particularmente "afectivos" postulan un retorno a enfatizar la importancia de la comunidad y el subestimado rol de las emociones al darle forma a la nación. Las fuentes del pensamiento orientado a la comunidad pueden ser buscadas por ejemplo en los trabajos de Benedict Anderson (1995) y en su concepción de "comunidades imaginarias". La búsqueda por los orígenes psicológicos de los nacionalismos evoca preguntas sobre las fuentes históricas del pensamiento nacionalista. Una nación independiente, a veces definida como restringida, y una comunidad soberana crean una imagen de comunidad "cifrada" en las mentes de sus miembros. Las imágenes nacionales resultan estar sorpresivamente relacionadas a creencias religiosas; pueden estar caracterizadas por el subjetivismo, la irracionalidad y un fuerte carácter emocional. Los detalles de hacer preguntas en torno al concepto de "comunidad afectiva" fueron recientemente descritos por Ryszard Nycz (2012), que ha escritos sobre los dos polos de la disputa sobre la identidad, que se expande entre la "utopía de la no pertenencia" y "el mito doméstico". Lo polaco añade a esa oposición su propia experiencia de "crisol cultural". La comunidad construida por Gombrowicz en *Diario* ser basará en la conciencia constante de la oposición entre público y privado, y el sentimiento de orgullo será uno de sus pilares fundamentales:

> Quería simplemente que el polaco dejara de ser exclusivamente el producto de la vida colectiva y de estar "hecho para" la vida colectiva. Quería completarlo. legalizar su segundo polo, el polo de la vida individual y extenderlo entre estos dos polos. quería situarlo entre Polonia y su propia existencia, más dialéctica y más antinómica, consciente de su contradicción interior y capaz de aprovecharla para su desarrollo (Gombrowicz, 1989, p. 134)

En el tercer volumen de su diario, el autor describe la escena de su participación en el congreso PEN Internacional en 1962:

> Allí, apartado en otro sillón, Madariaga, a su lado Silone, más lejos,al fondo, tres damas con Robbe-Grillet, en un cuarto sillón, Cassou, Butor, en un rincón, escribe una carta… Y yo en mi sillón, yo que no conozco a Madariaga, que debería conocer a Silone, porque si se llegara a saber que no conozco ni a Madariaga ni a Silone… ¿No debería pedir a Weidlé que me presente a Robbe-Grillet? ¡Qué

> tormento! ¡Mi orgullo aúlla como un perro! Siento pánico y náuseas, porque me asalta y se apodera de mí aquello que yo tantas veces había despreciado; yo, un solitario orgulloso, enterrado vivo desde hace 23 años en Argentina. ¡Oh, estar demostrando con la vida entera que a uno no le importan los honores, mofarse de esta mondanité, ser incorrupto e inaccesible… para, de pronto, en la constelación de estos cinco sillones, experimentar una admiración de lo más pequeñoburgués y sentir en sí Í impulso que clama por ser admitido en esta sociedad, por ser uno de ellos! (Gombrowicz, 1993, pp. 56).

Como Jerzy Jarzebski comenta acertadamente sobre este pasaje "Este es Gombrowicz, el provincial con todas sus contradicciones internas". La experiencia del orgullo está fuertemente relacionada con la experiencia de lo polaco. También está conectada con diferentes experiencias emocionales -tortura, vergüenza y escándalo, un "aullido animal" del ego que debe defenderse a sí mismo contra la presión externa-. La función de la literatura es expresar la suavizada experiencia del orgullo:

> En la literatura, ese tipo de modestia no puede ser útil para nada. El orgullo, la soberbia, la ambición no pueden ser eliminados de la escritura porque es su motor. Deben ser expuestas. Es así como pueden ser civilizadas (Gombrowicz, 1993, p. 335).

Una perspectiva comparativa interesante de las experiencias de orgullo polacas y argentinas es presentada por Gombrowicz en *Wandering Through Argentina*. El orgullo argentino, al igual que el polaco, está basado en contrastes entre, por un lado, la luminosidad y gracia de la belleza física y, por el otro, la pasividad y la impotencia. La actitud hacia la nación se expresa a través del cuerpo: el argentino, hermoso, pero repetible, y el polaco, sinigual y fascinante. La cultura noble polaca también es contrastada con la cultura burguesa argentina (ver Kobyłecka-Piwońska, 2018). Se trata de una cultura fundada sobre una disputa por el lenguaje y la identidad. La fuente del orgullo en la literatura es, entre otras, la tradición gauchesca, una literatura que aclama las hazañas de antiguos "bárbaros"; por otro lado hay una visible fascinación por la cultura europea. Como ha dicho Borges, la identidad argentina puede ser entendida como un bricolaje, una forma moderna de discontinuidad cultural. Como ha

señalado Gombrowicz:

> Al fondo de dulzura, el foco se esconde, y la suavidad resulta ser dura y a veces despiadada. Existe un vago presentimiento de que el imperio argentino será un poder algún día, que estará sobrecargado de poder, lucha y responsabilidad - y que este sueño de gran poder vive en todos ellos contra su buena naturaleza provincial. Esto los hace sentir vivos hoy a nivel global, los hace difíciles de impresionar, difíciles de alterar y difíciles de asustar. El coraje polaco es dramático y romántico, el coraje argentino es tranquilo y sobrio porque deriva de la realidad, es una expresión de la fuerza que vive en este país (Gombrowicz, 2002).

En una de sus cartas a su hermana Irena, Gombrowicz describe la relación entre el orgullo y la fe de un modo sorprendente:

> Incluso puedo decir que cuando pienso en tu vida o en tu personalidad, simplemente como se desarrolló, me adentro en categorías de fe y esto es porque siento la necesidad especial de (tachado orgullo) que crea fe, esta necesidad que recae sobre su propia fuente.

Tachar el concepto de orgullo en un registro escrito puede ser interpretado como una señal de construcción en el exceso del lenguaje que trata de omitir la vergüenza (que se en categorías nacionales y religiosas, entre otras). Eliminar "la necesidad de orgullo" de una oración parece sintomático. Interpretando este gesto en la clave de la filosofía de Jaques Derrida, donde la supresión es un desafío al fuerte estatus del concepto ontológico, uno puede hablar de la experiencia del orgullo en Gombrowicz como un cuestionamiento continuo a la posibilidad y al sentido de la existencia. Esa sensación se convierte en un pista: una metáfora tanto para la simultánea presencia y ausencia como para el testimonio de la existencia de un autor que no puede esconderse del todo detrás de su texto. El sujeto de los textos de Gombrowicz se caracteriza por una gran conciencia de su propia emocionalidad y vulnerabilidad/debilidad que, creada y revelada de un modo decisivo o enmascarada bajo la ironía, constituye la esencia de su funcionamiento en el espacio de la literatura. Lo afectivo, entonces, es para Gombrowicz tanto una fuerza viva del proceso creativo como la estrategia de

enmascaramiento.

Referencias Bibliográficas

Gombrowicz W. (1988). Diary. Vol. 1. Evanston, USA: Northwestern Un. Press.

Gombrowicz W. (1989). Diary. Vol. 2. Evanston, USA: Northwestern Un. Press

Gombrowicz W. (1993). Diary. Vol. 3. Evanston, USA: Northwestern Un. Press

Gombrowicz W. (2009). Pornography. (transl. by Danuta Borchardt). New York, USA: Grove Press.

Gombrowicz W. (2008). Trans-Atlantyk (transl. by Carolyn French & Nina Karsov). New Haven, USA: Yale University Press.

Gombrowicz W. (2007). A Kind of Testament. Illinois, USA: Champaign : Dalkey Archive Press.

Gombrowicz W. (2003). Varia, vol. I, II, III. Kraków, Poland.

Gombrowicz, W. (2002). Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie. Kraków, Poland: Literackie.

Anderson B. (2006). Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London, England: Verso

Błoński J. (2003). Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu. Kraków, Poland: TAiWPN Universitas.

Dauksza A. (2017). Afektywny modernizm. Współczesna literatura polska w perspektywie relacyjnej. Warszawa, Poland: Instytut Badań Literackich PAN.

Jarzębski J. (2001). Podglądanie Gombrowicza. Kraków, Poland: Wydawnictwo Literackie, WL.

Jeleński K. (1981). Zbiegi okoliczności. Kraków, Poland: Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu

Kobyłecka-Piwońska E. (2017). Spojrzenia z zewnątrz. Witold Gombrowicz w literaturze argentyńskiej (1970–2017). Łódź–Kraków, Poland: Universitas.

Lewis M. y Haviland-Jones J. (1993). Handbook of emotions. New York, USA: Guilford Press.

Nycz R. (2014). Afektywne manifesty. Teksty Drugie (nº1/2014).

Nycz R. (2012). Poetyka doświadczenia. Teoria-nowoczesność-literatura. Warszawa, Poland: Instytut Badań Literackich PAN.

Rosenwein B. (2015). Generations of Feeling: A History of Emotions. Chicago,

USA: Cambridge University Press.

Sullivan, G. (2007). A critical psychology of pride. Recuperado de https://www.academia.edu/303209/A_critical_psychology_of_pride (último acceso16 Noviembre 2018)

Warkocki B. (2017). Pamiętnik afektów z okresu dojrzewania. Gombrowicz – queer – Sedgwick. Warszawa, Poland: Nowa Humanistyka.

Nicolás Hochman

Gombrowicz, su diario oficial, el diario secreto, la identidad, el principio de incertidumbre, su mujer y su amante

Mi objetivo con este artículo es problematizar una serie de cuestiones en torno a la cuestión identitaria en Gombrowicz. Más precisamente, lo que me moviliza es una pregunta puntual: ¿quién es Gombrowicz? No me inetersa dar una respuesta biograficista, ni contestarla centrándome en todo lo que ya se dijo y escribió sobre él, que es mucho y muy variado, sino problematizando esto desde otro lugar, triangulando al Gombrowicz de sus obras de ficción, al Gombrowicz de sus textos autobiográficos y al Gombrowicz atravesado por los otros. Para esto, voy a partir de nueve premisas, todas categóricas e igualmente discutibles.

Premisa 1: Gombrowicz miente todo todo el tiempo.

Tengo que hacer una aclaración preliminar: cuando hablo de mentir no estoy intentando hacer una metáfora o alguna maniobra semántica. Cuando digo que Gombrowicz miente intento decir que Gombrowicz realmente miente. No me preocupa en absoluto el juicio moral que se pueda hacer sobre esto, sino que me interesa ocuparme de esas mentiras para ver en qué consisten, cómo están hechas, para qué la usa, y cómo. Porque creo que esas mentiras son constitutivas de muchas de las cosas que Gombrowicz hizo después.

Hay veces en las que Gombrowicz hace explícita sus mentiras. Tres ejemplos del *Diario*:

> *… estoy impregnado de mentira hasta la médula.* (2005, p. 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.* (2005, p. 307)

> *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…* (2005, p. 122)

Podríamos pensar que es parte del juego, y estaría bien que así fuera. Pero en general Gombrowicz no avisa, no le pide al lector que esté atento, cosa que es válida también.

Particulamente hay una mentira que a mí me gusta mucho pensarla como inaugural, que me parece muy importante en todo lo que vino después. Y es que Gombrowicz siempre dijo que tuvo que quedarse en Argentina porque, antes de que el Chrobry zarpara de vuelta Hitler invadió Polonia y se cerraron las fronteras. Y resulta que no, que Gombrowicz alteró unos días las fechas. Que en realidad subió al barco con las valijas, se arrepintió, bajó, el barco se fue el 28 de agosto, y la guerra empezó el 1 de septiembre. Son cuatro días, casi nada. Pero la diferencia entre presentar las cosas de una manera y otra son muy significativas.

¿Por qué Gombrowicz dice entonces lo contrario (algo que se repite hasta el día de hoy para explicar por qué tuvo que quedarse en Argentina, a la fuerza)? ¿Qué ganaba con eso? ¿Por qué no contar cualquier otra versión? No lo sabemos, pero podemos hacer conjeturas. Pau Freixa dice:

> si tenemos en cuenta sus ideas sobre el exilio como estado de libertad y desligamiento nacional ideal para el artista, no tendría que extrañar la sospecha de una voluntad diferente a la declarada tanto por el autor, como por sus apasionados críticos, detractores o favorables. De hecho, la idea de un exilio voluntario antes de empezar una guerra que se preveía cruenta parece la salida más acorde con unas premisas intelectuales que ciertamente aspiraban a no alejarse de la realidad empírica. El Gombrowicz más coherente con las propias ideas, un artista e intelectual extraordinariamente dotado y un joven asmático, no se habría expuesto –como tampoco lo hizo más tarde con la irrupción del comunismo en Polonia– a una más que probable pérdida de libertad personal, quién sabe si acompañada de la de la propia vida. (Freixa, 2016, pp. 42-43)

Premisa 2: Gombrowicz es un especialista en deformar los géneros.

Sabemos que la identidad, que no es una sola ni homogénea, es una construcción compleja y mutante. Y sabemos, además, que en el caso de los escritores de ficción esto adquiere un matiz aún más hondo, porque al poner en escena a personajes se enreda aún más el asunto. Si es habitual suponer que los personajes de ficción tienen rasgos y retazos biográficos de sus autores ("Madame Bovary soy yo"), no es menos cierto que muchas veces los escritores terminan tomando características que primero pertenecieron a sus creaciones.

Con Gombrowicz eso pasa a menudo. En primer lugar, porque sus ficciones muchas veces se parecen notoriamente a su propia vida. Hay obras que toman hechos vividos por él, y que son recreados para dar paso a historias más o menos verosímiles. *Trans-Atlántico*, seguramente el caso paradigmático, habla de su llegada a la Argentina, de personajes probablemente reales, de situaciones grotescas pero no por eso imposibles. Y, por otro lado, el *Diario* es presentado como una vitrina de la vida de Gombrowicz, algo que hay que relativizar. El hecho de que Gombrowicz escribiera el *Diario* a pedido de Jerzy Giedroyc para ser publicado en la revista *Kultura* anula cualquier pretensión de analizarlo como una obra "íntima" o espontánea.

Es decir: hay veces en las que sus novelas hablan de él más que el *Diario*, y momentos en que el *Diario* juega con la ficción más que sus novelas.

Silvana Mandolessi dice que muchas veces en sus novelas podemos encontrar una estructura de duplicación de sí mismo. Ella hace notar que generalmente el protagonista va acompañado por otro personaje, que de hecho es que suele ser más dominante en la escena, el que le da un sentido a la trama y comprende qué está pasando. Este personaje es, en definitiva, más importante que aquel otro que se llama Gombrowicz, o Witold. En *Trans-Atlántico*, por ejemplo, aparece Gonzalo (también llamado "el Puto") que actúa exactamente igual a como Gombrowicz describe que lo hace él mismo en el *Diario*. Se pregunta Mandolessi, entonces:

> ¿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 donde está uno y otro, la singularidad del "yo" se pierde, su estabilidad desaparece (Mandolessi, 2016, p. 315).

En su novela *Engaño* Philip Roth hace que un alter ego suyo, llamado Philip Roth, tenga un diálogo con su amante (ex alumna suya), en el que podemos leer lo siguiente:

> Recuerdo que los alumnos leían la *Carta al padre* y explicaban que *La metamorfosis* y *El proceso* derivaban de la relación de Kafka con su padre. Tú replicabas con voz cansada que no, que era todo lo contrario: la idea que Kafka tenía de la relación con su padre derivaba de esas obras y, tras haberles corregido así, lanzabas tu golpe definitivo: "Cuando un novelista que vale el pan que come llega a los treinta y seis años, ya no traduce su experiencia en una fábula, sino que impone su fábula a la experiencia" (Roth, 2009, p. 114).

En esa novela, más adelante, Philip Roth discute con su mujer. Ella está enojada porque leyó el manuscrito, donde el Philip Roth protagonista tiene una aventura, y no entiende que necesidad tiene su marido de publicar eso para que lo lean miles de personas. Le pregunta si es verdad que tiene una aventura, y él le responde que no, que es ficción. Ella se enoja más, y le dice que en ese caso hubiera sido mejor que el protagonista tuviera el nombre de Nathan Zuckerman, que es el alte ego que Roth usó toda su vida. La respuesta es hermosa: "Escribo ficción y me dicen que es autobiografía… y viceversa, de modo que si soy tan obtuso y ellos tan listos, dejémosles decidir lo que es verdadero o ficticio" (Roth, 2009, p. 170).

¿Hay un Gombrowicz sujeto que condiciona el devenir de sus personajes a partir de sus vivencias? Evidentemente sí. ¿Hay un Gombrowicz escritor que condiciona lo que hace el Gombrowicz sujeto, día a día, en "la vida real"? Pareciera que sí. De algún modo sería imposible que no fuera así, de la misma manera en que todos nosotros estamos condicionados por nuestros propios relatos, por los

relatos que otros hacen de nosotros y, finalmente, por el funcionamiento del inconsciente, que hace tambalear todas las posiciones firmemente consolidadas. Lo más interesante en este caso, sin embargo, es el juego de mamushkas en el que Gombrowicz nos y se introduce, a veces explícitamente y a veces con juegos mucho más camuflados.

Marcos Urdapilleta me hizo notar que Gombrowicz prácticamente repite un párrafo en dos obras diferentes. El primero dice:

> Un buen día me paseaba por la popa cuando descubrí ante mí, en el puente, un ojo humano. El puente estaba desierto; el único presente, el timonel, masticaba chicle; el sol tropical inundaba el navío, creando en el puente una red oblicua de sombras del cordelaje y del mástil mayor. Le pregunté al timonel.
> ¿De quién es este ojo?
> Se alzó de hombros.
> No sabría decirle, *sir.*
> –¿Cree usted que alguien lo ha perdido o que se lo han sacado a alguien?
> No he visto nada, *sir.* Está ahí desde la mañana. Me hubiera gustado recogerlo y guardarlo en una caja, pero no puedo abandonar el timón.
> Bajo cubierta –le dije– hay otro ojo. Pero distinto. De otro hombre. Le recomiendo, Barnes, que cuando le releven recoja ambos.
> A sus órdenes, *sir.*
> Reanudé el paseo interrumpido, preguntándome si debía informar del incidente al capitán y a Smith, que apareció en ese momento por la escalera posterior.
> En el puente hay un ojo humano.
> Demostró de inmediato un vivo interés (2014, pp. 169-170).

En el segundo párrafo, muy similar, encontramos esto otro:

> … de pronto miro y veo algo en una tabla de cubierta, algo pequeño. Un ojo humano. No había nadie, solo al pie de la escalera que conducía a la cubierta superior, un marinero masticando chicle. Le pregunté:
> –¿De quién es este ojo?

> Se encogió de hombros.
> –No lo sé, sir.
> –¿Lo habrá perdido o se lo habrán sacado?
> –No he visto nada, sir. Está aquí desde esta mañana. Lo habría recogido y guardado en una cajita, pero no me está permitido alejarme de la escalera.
> Yo ya iba a reanudar mi marcha hacia el camarote, cuando apareció un oficial en la escalera de la escotilla.
> –Aquí en la cubierta hay un ojo humano.
> Demostró un vivo interés (2005, pp. 681-682).

El primer texto pertenece al cuento "Acerca de lo que ocurrió a bordo de la goleta *Bambury*", que formó parte de *Memorias del tiempo de la inmadurez* (traducido por Sergio Pitol). Es un texto de 1931 en el que Gombrowicz narra las peripecias de un hombre que, agobiado por una enfermedad, decide hacer un largo viaje en barco. En el mismo cuento aparece también un fragmento que cité en parte antes, y que años después de escrito él va a mencionar como algo premonitorio:

> ¡Bajo el hermoso cielo de Argentina, los sentidos gozan gracias a una niña! ¡Vamos, muchachos, cantemos! El canto es la mejor medicina para curar la nostalgia, y de nostalgia sufrimos todos –e inició un canto en voz baja, sofocado, semejante a un lamento–. Bajo el hermoso cielo de la Argentina… (2014, p. 156).

Es decir: se trata de un cuento por lo menos curioso por la anticipación de ocho años a un destino que en aquel momento no imaginaba siquiera como posible. El segundo fragmento, tan parecido, fue escrito en Berlín en 1963 para el *Diario* (traducido por Bożena Zaboklicka y Francesc Miravitlles) y hace referencia a las anécdotas que Gombrowicz describe acerca del viaje en el *Federico*, el barco que lo llevó desde Buenos Aires hasta Europa nuevamente.

Gombrowicz era un autor que conocía prácticamente de memoria su obra, lo que vuelve poco probable la chance de que no recordara si ya había publicado o no esa historia (¿real, ficticia?). ¿Por qué la duplicación? ¿Era un juego? ¿Se reía de sus lectores? ¿Suponía que nadie se iba a dar cuenta? ¿Sabía que otros autores, como Borges, hacían lo mismo? ¿Pensaba que alguien iba a percibirlo

y luego, qué? ¿O quizás, simplemente, tenía la necesidad de volver a contar lo mismo, algo más de treinta años después, de regreso en el viejo continente?

Premisa 3: No hay que creerle demasiado a Kronos. Primer argumento.

Si bien *Kronos* y el *Diario* tienen dos formatos diferentes, dos registros narrativos muy dispares y por momentos da la sensación de que uno es público y otro es privado, no hay que confundirse. Gombrowicz escribió el *Diario* sabiendo que lo que dijera iba a ser publicado de manera más o menos inmediata, y con *Kronos* no es muy distinto. Estaba seguro de que algún día eso iba a terminar editándose.

Kronos fue publicado cuarenta y cuatro años después de su muerte. Según Rita Gombrowicz esto se debió a varios motivos. En primer lugar, al impacto que el libro podría tener a nivel mundial, considerando que la condena moral podía ser muy fuerte, como efectivamente ocurrió. En segundo lugar, a las implicancias íntimas del asunto: *Kronos* es un libro donde, entre otras cosas, Gombrowicz describe su vida sexual con bastantes detalles. Tercero, a que Rita quería averiguar quiénes eran todas esas personas que su marido citaba, y que ella desconocía. Y cuarto, e igualmente importante, a que la letra del manuscrito es por momentos prácticamente ilegible.

Si es cierto que Gombrowicz le dijo a Rita que si la casa se prendía fuego agarrara esa carpeta que decía *Kronos* antes de salir corriendo, no debería haber demasiadas dudas al respecto de si Gombrowicz estaba pensando ese texto como algo público o privado. Gombrowicz está al borde de ser Kafka diciéndole a Max Brod que haga desaparecer sus manuscruitos cuando muera. Nadie le dice eso a un amigo editor, como nadie se lo dice a su esposa treinta años más joven.

Una de las cosas más interesantes que leí sobre *Kronos* la dijo Dominika Świtkowska:

> … 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… (Świtkowska, 2016, p. 106).

Świtkowska propone una lectura de *Kronos* siguiendo a Pierre Lejeune, que hace hincapié en el carácter retrospectivo de la narración en prosa, en el que los personajes presentan su destino individual y la historia de su personalidad. *Kronos* permitiría sumergirse en el pacto autobiográfico entre autor y lector, donde no hay tanto lugar para "el placer de la lectura" y sí para el riesgo personal que implica un encuentro con la verdad del Otro. La vehemencia en las reacciones de los lectores (inmediatamente trivializada) hacia el libro quedaría en parte explicada por esto. Pero también hay que tener en cuenta que no fue de mucha ayuda para ellos 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" (Świtkowska, 2016, p. 107).

Premisa 4: No hay que creerle demasiado a Kronos. Segundo argumento.

Si Gombrowicz fabula en el *Diario*, teniendo la certeza de esa lectura más o menos inmediata, y de la potencial confrontación que hagan sus lectores (que en general, imagino, estaban bastante atentos a qué barbaridad dijera), ¿por qué no lo haría acá también? Hay que tener muy en cuenta al propio Gombrowicz, cuando dice:

> ¿La sinceridad?
> Como escritor, es lo que yo más temo. En la literatura, la sinceridad no conduce a nada. He aquí otra de las antinomias dinámicas del arte: cuanto más artificiales somos, más probabilidades tenemos de llegar a la franqueza; el artificio permite al artista el acercamiento a las verdades vergonzosas. En cuanto al *Diario*… ¿Ha visto usted nunca un "diario" que fuese "sincero"? El "diario sincero" es precisamente el más mendaz, pues la franqueza no es de este mundo. Y a fin de cuentas, ¡la sinceridad, qué fastidio! ¡No es nada fascinante!

> Entonces, ¿qué? Era preciso, sin embargo, que mi *Diario* fuese sincero, y, sin embargo, no podía ser sincero. ¿Cómo salir de este círculo? La palabra humana posee la particularidad consoladora de que se halla próxima a la sinceridad, no en lo que confiesa, sino en lo que pretende, en lo que persigue.
>
> Había, pues, que evitar que el *Diario* tuviese un carácter de confesión, era preciso presentarme en él "en acción", en mi deseo de imponerme al lector de cierta manera, en mi voluntad de crearme a vista y ciencia de la gente. "Así quiero ser para ustedes", y no: "Así soy" (1970, pp. 129-130).

Son afirmaciones que suenan no solamente racionales, sino además muy verosímiles. Pero si eso es lo que ocurre con el *Diario*, nuevamente, ¿por qué su posición al esbozar *Kronos* sería otra?

Premisa 5: No hay que creerle demasiado a Kronos. Tercer argumento.

No hay manera de que el paso del tiempo no deforme la memoria, y que entonces la frontera entre el recuerdo de lo que ocurrió y la imaginación de lo que pudo haber ocurrido se vuelva porosa. Y, si esa frontera entre los hechos y la invención no está bien delimitada, ¿cuál sería el sentido biográfico de un texto como *Kronos*? Hay una frase de *Recuerdos de Polonia* que ma parece muy representativa de todo esto: "*… si no me equivoco (ya que a menudo me hago un lío con las fechas)…*" (1984, p. 201).

Hay que pensar que las anotaciones de Kronos comienza a hacerlas a partir de 1953, o quizás a fines de 1952. Es decir que la mayor parte de su vida es escrita en retrospectiva. Esos años casi cincuenta años quedan no solamente supeditados a las fragilidades de la memoria (de la suya o de la de sus padres, porque nadie recuerda sus primeros años), sino también a la construcción tardía que se hace de los momentos, las percepciones y demás. Si bien los recuerdos más sólidos aparecen en el período de entreguerras, surgen todo el tiempo dudas referidas a su ubicación temporal, con frases como "¿acaso entonces…?", "¿acaso en aquel tiempo?" (2013: 18), "probablemente", "No me acuerdo… No me acuerdo…" (2013: 18), "tal vez", "tal vez (…), pero no me acuerdo", "no me acuerdo

bien" (2013: 24). Świtkowska cree que las anotaciones más tardías de *Kronos* muestran nuevamente señales de impotencia ante lo falible de la memoria, en contraste con el período de 1952-1966, donde la desmemoria es referida casi únicamente a efemérides, pero donde los hechos principales no son puestos en duda. Y saca esta conclusión:

> 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 (Świtkowska, 2016, p. 113).

Premisa 6: Las novelas, el Diario y Kronos son fundamentales para entender y explicar quién es Gombrowicz.

Aunque Gombrowicz mienta, exagere, oculte, tergiverse e invente, la biografía se cuela siempre. Las mentiras, la exageración, el ocultamiento, la tergiversacion y la invención son de hecho parte fundamental de cualquier historia de vida. En el caso de Gombrowicz, todo eso está de algún modo profesionalizado, sistematizado, organizado con bastante premeditación y sentido práctico.

Gombrowicz no solo sabía que sería leído, sino que tenía una 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. Sin embargo, como dice María Laura de Arriba, probablemente el primer destinatario del *Diario* fuera el mismo Gombrowicz. Ella analiza diferentes diarios de escritores y hace notar que muchas veces los diarios aparecen como monólogos interiores o soliloquios. Ejemplo:

> 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 (2010, p. 31).

Encontramos ahí un "yo" que no existe como tal, pero que a la vez no puede ser dejado de lado. No es un pensamiento azaroso en la obra de Gombrowicz, sino que se inserta en una búsqueda teórica y práctica de largo alcance, en la que discutía no solamente con literatos, periodistas y lectores, sino también con epistemólogos que hacen hincapié en la muerte del autor. Por ejemplo, cuando Gombrowicz toma distancia de algunos 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 episteme. ¿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 (2010, pp. 30-31).

Cecilia Pardo utiliza una palabra muy interesante para pensar el "yo" en el *Diario*: simulacro. Un simulacro que tendría que ver con una voluntad subjetiva (la voluntad de poder como objetivo del acto) y también con la imposición brutal que tiene la palabra sobre el narrador. Pardo entiende ese desafío como una búsqueda inacabda (por la misma naturaleza del proyecto escritural):

> 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 (Pardo, 2016, p. 98).

Para Blas Matamoro, en cambio, la escritura de Gombrowicz tendría como objetivo ahondar en los pliegues de la autencidad, escapándose de los rótulos y la moral. Lo paradójico, afirma, es que precisamente en esa búsqueda de llegar a ser genuino, de buscar lo propio, se halla en lo ajeno (Matamoro, 1989, p.7), algo que se puede relacionar muy bien con estas ideas de César Aira:

> 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. (…) 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 (Aira, 2004, pp. 9-13).

Pardo tiene la hipótesis de que Gombrowicz vive la vida como si fuera una actuación, en la que representa varios papeles sin que uno sea más verdadero que los demás. La vida como representación, como una configuración de prácticas discursivas de las que toma distancia permanentemente, como una manera de poner en evidencia la distancia insalvable entre sujeto y objeto. En este sentido, podemos pensar en Gombrowicz como alguien que siempre necesitaba de público y que hacía énfasis en la mirada del otro para poder ubicarse a sí mismo (generalmente, en contra, del otro lado, en disidencia). De ahí a pensar en la importacia de las poses los gestos y las fachas en su obra, hay un paso muy pequeño. Por último, Pardo agrega:

> 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 auto-referencial 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 (Pardo, 2016, pp. 103-104).

Premisa 7: Hay que convivir con el principio de incertidumbre.

Lo que Heisenbeg descubrió es que si queremos medir la temperatura del agua tenemos que ponerle un termómetro. Y que el termómetro, por más tibio que esté, modifica la temperatura del agua en cuanto ingresa en ella. Y que entonces lo que estamos midiendo no es lo que queremos medir, si nos ponemos muy detallistas. Heisenberg *embarró la cancha*, porque si uno sigue ese camino no hay manera de hacer afirmaciones que sean demasiado verdaderas.

Premisa 8: Hay que pensar en Heisenberg cuando hablamos de identidad.

Con esto quiero decir dos cosas. La primer es que no hay manera de que Gombrowicz pudiera hablar de Gombrowicz sin perturbar la narración de sí mismo. No hay manera de que Gombrowicz no interfiriera en su relato.

La segunda es que nosotros, los que lo leemos, los que lo investigamos, los que lo diseccionamos, también somos el termómetro que modifica la temperatura del agua, cincuenta años después.

Premisa 9: No hay que olvidarse nunca de que Gombrowicz busca provocar.

La provocación es probablemente el rasgo más característico de Gombrowicz durante toda su vida. Provoca a su familia, a sus amigos, al campo literario, a la prensa, a los pollíticos, a los intelectuales, a los artistas, a cualquiera que se ponga enfrente suyo. En especial, a sus lectores. En este sentido, me pregunto si los lectores a los que Gombrowicz escribía existían en ese momento. Tal vez no, y por eso necesitaba crearlos. La idea no es nueva. Probablemente se remonte a Rabelais, y quizás antes también, pero queda expuesta con mucha crudeza en la novela ¿Qué hacer?, publicada por el ruso Nikolai Chernishevski en 1863:

> … hay en ti, público, cierto número de personas –número bastante considerable ya– a las que yo respeto. Contigo, con la inmensa mayoría, soy insolente, pero hasta ahora he hablado siempre con esta mayoría y solo con ella. Con las personas a quienes acabo de aludir hablaría humildemente, cohibido incluso. Pero con ellas no necesitaría explicarme. Tengo una gran estima por sus opiniones, mas sé de antemano que están a mi favor. Los buenos y fuertes, los honrados y capaces, comenzasteis a surgir recientemente, pero ya no sois pocos, y vuestro número aumenta con rapidez. Si vosotros constituyerais el público, no habría ya necesidad de que yo escribiese; si no existierais todavía, yo no podría escribir aún.

> Pero vosotros no constituís todavía el público y ya existís dentro de este. Por consiguiente, todavía tengo la necesidad y puedo hacerlo ya (Chernishevski, s/d, pp. 17-18).

"Inventar lectores" habría tenido para Gombrowicz una doble acepción. Por un lado, estando situado en Argentina, la obviedad de enfrentarse a un público que todo lo ignoraba de él, un extranjero sin fama americana. Por otro lado, es probable que sus lectores no estuvieran tampoco en Polonia, ni en Francia, ni en ninguna otra parte, y no solamente porque su obra todavía no se había dado a conocer de manera masiva, sino porque sus temas, su estilo, sus búsquedas literarias resultaron vanguardistas, en el sentido rupturista del término. El lugar desde el que Gombrowicz escribió y sostuvo su producción fue innovador, y por eso mismo incómodo y necesitado de crear un público propio, prácticamente *ex nihilo*.

Para Tomás Abraham:

> Existe un punto en que la labor literaria toca una zona de extrema realidad. Un escritor escribe y recién luego y sin seguridad podrá tener lectores. Esto hace que escribir sea por lo general una tarea incierta. Un escritor polaco fuera de Polonia tiene lectores potenciales entre los emigrados de su propia nacionalidad, más aún si en su lugar de origen todo ha sido barrido. Fuera de su país es un desconocido, un escritor polaco en su propio país pierde sus lectores en la medida en que ha perdido su tiempo y espacio, y en la misma medida en que sus lectores potenciales también han perdido el control de sus vidas (Abraham, 2004, p. 14)

Conclusión

Gombrowicz miente y deforma los géneros todo el tiempo. Lo hace cuando escribe ficción, pero también el *Diario*, y Kronos. Y, de esas mentiras y deformaciones, no solo construye una obra, sino además el personaje que termina siendo él mismo. Es decir: construye su biografía. No hay novedad en esto: lo hacemos todos, permanentemente. Pero lo interesante en este caso es analizar a Gombrowicz en su doble función: como rata de laboratorio, y como científico que

estudia a la rata del laboratorio.

De un modo u otro, todos los autores mienten. A veces con alevosía, a veces con sutileza, siempre cuando utilizan el lenguaje, que no es otra cosa que una metáfora siempre no-toda, siempre incompleta, siempre significando otra cosa que la que se quiere significar. Si Gombrowicz miente o no, en definitiva, no es algo que importe demasiado. Lo hace (con más alevosía que sutileza), es cierto, pero esas mentiras funcionan en su caso como una construcción retrospectiva. Una construcción necesaria, seguramente imposible sin las distorsiones, las manipulaciones fácticas, los datos erróneos. 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.

Referencias Bibliográficas

Abraham, T. (2004). *Fricciones*. Buenos Aires: Sudamericana.

Aira, C.(2004). "Prólogo". En: Gómez, Juan Carlos. *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*. Buenos Aires: Interzona.

Chernishevski, N. (s/d). ¿Qué hacer? Moscú: Editorial sin nombre.

Freixa, P. (2016). "Gombrowicz como personaje de ficción en la literatura argentina", en Hochman (2016). 153-164.

Gombrowicz, W. (1970). *Lo humano en busca de lo humano*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Gombrowicz, W. (1984). *Recuerdos de Polonia*. Barcelona: Vestal.

Gombrowicz, W. (2005). *Diario*. Barcelona: Seix Barral.

Gombrowicz, W. (2010) *Autobiografía sucinta. Correspondencia*. Buenos Aires: Página 12-Anagrama.

Gombrowicz, W. (2013). *Kronos*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie.

Gombrowicz, W. (2014). *Ferdydurke*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Hochman, N. (editor) (2016). *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*.

Buenos Aires: Heterónimos.

Mandolessi, S. (2016). “Gombrowicz y el monstruo”, en Hochman (2016). 312-321.

Matamoro, B. (1989). “La Argentina de Gombrowicz”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 469/470. 271-279.

Pardo, C. (2016). “El acaso de las formas: estrategias enunciativas para la construcción de una identidad en *Diario argentino* de Gombrowicz”, en Hochman (2016). 97-105.

Roth, P. (2009). *Engaño*. Buenos Aires: Seix Barral.

Świtkowska, D. (2016). “La poética de la melancolía en *Krono*s de Witold Gombrowicz”, en Hochman (2016). 106-118.

Carlos Huerga

Witold Gombrowicz: el Diario y la fusión de géneros

I. Introducción:

Witold Gombrowicz (1904-1969) es un caso atípico de la literatura occidental. Se trata de un escritor polaco que vivió en Argentina durante casi veinticinco años (de 1939 a 1963), siendo al principio un autor marginal y periférico, aunque alcanzando hacia el final de su vida un mayor reconocimiento global. La traducción al español en 1947 de su gran obra, Ferdydurke, posibilitó que su trabajo fuera conocido en Hispanoamérica. En 1958 se editó la traducción de Ferdydurke al francés, basada en la versión argentina, logrando una mayor recepción de su obra a nivel internacional. Previamente, en 1933, había publicado en Polonia el libro de relatos Memorias del periodo de la inmadurez (posteriormente reeditado como Bakakaï).

En 1953 apareció Trans-Atlántico. Ese mismo año comenzó a colaborar con la revista polaca Kultura , y fue apareciendo su diario a lo largo de distintos números, lo que le permitió mantener una regularidad en sus publicaciones además de ser leído por cierta intelectualidad polaca. Un año después apareció el primer volumen de su Diario en polaco. Poco a poco, su recepción se fue extendiendo por Francia y el resto de Europa. En 1960 salió a la luz su novela Pornografía. En 1963 regresó al viejo continente gracias a una beca, y tras pasar unos días en Alemania, se instaló en Francia, donde comenzó a obtener cierto éxito y a ganar premios y reconocimiento. Sin embargo, su salud empeoraba y murió en 1969.

Respecto al Diario, hubo una aproximación de su edición completa en 1968 al aparecer en Editorial Sudamericana un texto con el título Diario argentino, traducido por Sergio Pitol, que incluía parte de su diario -pero solo de sus años en Argentina-. Ya en los años 80 aparece el Diario editado en varios volúmenes en Alianza, pero hay que esperar hasta 2005, cuando la editorial Seix Barral publica una edición íntegra y en un solo tomo que comprende de 1953 hasta

1969, año de su muerte.

El Diario es un texto extenso e híbrido donde Gombrowicz juega con su identidad, experimenta con ideas narrativas que luego desarrollará en sus novelas y alberga géneros diversos como relato, poesía o ensayo. Asimismo, esta obra es un pretexto para generar reflexiones sobre la escritura y el arte no exentas de polémica, lo que promueve los debates intelectuales. Es por ello que esta obra va más allá del espacio de lo íntimo y busca un interés literario similar al de la novela.

Son numerosos los escritores hispanoamericanos que han destacado el Diario gombrowicziano como uno de los más significativos del siglo XX. Entre los distintos autores, destaca Ricardo Piglia, quien en distintas ocasiones ha reconocido su devoción por esta obra, así como su influencia. Otros novelistas como Juan José Saer, Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño, Sergio Pitol o Alan Pauls han reiterado su admiración por dicha obra.

De una manera evidente, el Diario es un testimonio de las preocupaciones y disquisiciones del propio autor, pero también un pretexto para la polémica, un espacio donde plasmar sus controvertidas y provocadoras reflexiones y una base sobre la que defender su poética irreverente, así como un testimonio para refrendar su "Forma" frente a los críticos que no entendieron sus dos primeras obras de ficción. No olvidemos que uno de los rasgos más importantes de esta obra es que fue encargada por entregas y el autor escribía con la intención de saber que sería publicado y leído por cierta intelectualidad polaca. En ella, podemos comprobar el carácter indómito del polaco, un ejemplo de esa personalidad genuina en constante tensión con su tradición: "Mi postura ante Polonia es resultado de mi postura ante la forma; deseo rehuir Polonia, igual que rehúyo la forma; deseo elevarme por encima de Polonia, como me elevo por encima del estilo; mi tarea en ambos casos es la misma" (2005: 63-64). El autor de Bakakaï mantuvo durante todo su largo exilio una relación ambigua con Polonia, algo que refleja de manera explícita en su Diario.

Por otro lado, esta obra contiene distintos tratamientos textuales que potencian su carácter heterogéneo: desde el ensayo a la poesía, pasando por el género epistolar, la narración ficcional y hasta la boutade o broma, además del dietario y las crónicas. Como veremos a continuación, el Diario es un laboratorio "para experimentar sus hipótesis" (Piglia, 200, p. 28).

II. El diario como laboratorio de la escritura

Catalogar el género diarístico siempre ha sido tarea difícil. La crítica Nora Catelli afirma que hay distintos ""géneros" íntimos o menores" dentro del relato en prosa en el cual se identifican narrador, personaje y autor, entre los que incluye la memoria, la biografía, el diario o el ensayo (1991, p. 59), algo que Gombrowicz parece aglutinar en su diario.

Philippe Lejeune (1994) incluye al diario dentro de las formas autobiográficas y lo identifica como:

> Una identidad de nombre entre el autor (tal como figura, en su nombre, en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla. Este es un criterio muy simple que define, al mismo tiempo que la autobiografía, a todos los demás géneros de la literatura íntima (diario, autorretrato, ensayo) (p. 61).

Otra definición de este género que muestra su incómoda clasificación pertenece a Álvaro Luque (2016), quien habla del diario como "forma indomable" y destaca cierta indefinición desde sus comienzos en el S. XIX (p. 273). También señala que la crítica ha dedicado escasa atención a esta modalidad autobiográfica. Asimismo, destaca dos posturas en los debates teóricos sobre el diario desde los años 70, la de Philippe Lejeune y la de Paul de Man. Este último considera el diario como "ficcional una vez que el Yo pasa a la página" (Luque, p. 279). De manera que, como apunta Luque: "Se asume desde el principio que, si se pretende definir el diario como una forma literaria, este deberá ser leído desde las mismas coordenadas" (p. 286).

Obviando las consideraciones que hablan del diario íntimo en su forma original y no lo relacionan con lo literario , aquí lo entendemos como una forma textual que parte de lo autobiográfico y se abre a lo ficcional al estar narrado desde un "yo" que se identifica como personaje y autor, pero que puede participar del juego ficcional que se asume en un texto literario y como tal se va a leer. Parte de ese juego ficcional viene resumido por Lejeune (1994): "Una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad, sino cuando dice que la dice" (p. 42).

Si analizamos el Diario de Gombrowicz, comprobaremos que hay un tratamiento de literatura "íntima" a la vez que se da una identificación entre narrador y autor (no siempre, pues en ocasiones Gombrowicz opta por la

distanciación y el juego de identidad con un narrador en tercera persona), lo que puede contribuir a la creación de un personaje más que a exponerse frente a un espejo y hablar de sí mismo. A pesar de ello, Gombrowicz juega al despiste y en numerosas ocasiones la ironía y hasta la parodia del diario íntimo asoman por sus páginas: "Lunes Yo. Martes Yo. Miércoles Yo. Jueves Yo" (2005, p. 19).

Son muchos los que han destacado la rareza e importancia del Diario. El escritor Alan Pauls (1996) lo incluyó en una antología sobre el género, junto a Franz Kafka, Cesare Pavese o Bertold Brecht y afirma del polaco que "inaugura una dimensión de modernidad que parece relegar a sus colegas a una suerte de prehistoria del género" (p. 245).

Pauls también resalta el carácter deformador del libro:

> Es un diario de comediante o de bufón, lleno de vistosas entradas a escena, de gestos y de alardes exhibicionistas, tan físico que parece menos destinado a expresar nada que a ocupar un espacio a codazos. Y al mismo tiempo, con toda su majestuosa insinceridad, con la infatigable energía que invierte en construir, deformar y restablecer la propia imagen" (1996, pp. 244-245).

Un ejemplo de cómo el autor de Pornografía evidencia sus diarios como un terreno susceptible de ser deformado o parodiado, es cuando ironiza sobre la falta de experiencias en una entrada de 1954:

> VIII
>
> Una tragedia. Anduve bajo la lluvia con el sombrero calado hasta las cejas, el cuello del abrigo levantado, las manos en los bolsillos.
> Luego volví a casa.
> Salí de nuevo para comprar algo de comer.
> Y comí (Gombrowicz, 2005, p. 110).

En esta línea, podemos plantearnos hasta qué punto es la falta de experiencias uno de los motores de la escritura del Diario, así como este libro supone una excusa para reconstruir sus experiencias, lo que recuerda a lo expuesto por Walter Benjamin en su texto "El narrador".

Otro de los intereses del libro es su capacidad para suscitar debates

y duelos intelectuales. Para Saer (1997), en el Diario de Gombrowicz esas "alusiones personales, cuando no son meras descripciones de hechos cotidianos sin importancia, aparecen ya transformadas en problemas, en ejemplos de un debate intelectual" (p. 30).

Gombrowicz utiliza este espacio para abordar temas literarios y filosóficos desde la polémica y la reflexión, como puede apreciarse en algunos fragmentos de cartas con otros autores, caso de Czeslaw Milosz o la inclusión en el corpus del ensayo "Contra los poetas", donde desgrana su visión provocativa e irreverente de la poesía y arremete contra "el exceso de poesía" De hecho, el ensayo "Contra los poetas" ha sido publicado de manera independiente en formato libro, dado el carácter propiamente ensayístico que tiene. En numerosas ocasiones Gombrowicz refleja cómo algunas entradas son contestaciones a otros escritores con los que establece duelos intelectuales: "Giedroyc me ha pedido que conteste el artículo "Ventajas y desventajas del exilio" de Cioran" (p. 68).

Ricardo Piglia ha reconocido en diversas ocasiones su especial interés por el Diario de Gombrowicz y ha destacado su originalidad. Su inclinación por esta obra no solo responde a una manera de leerla como un documento o testimonio autobiográfico, sino también como un laboratorio de ideas que permite la experimentación y recoge bocetos que después el autor desarrollará en sus novelas, algo similar a lo que ocurre con el diario pigliano . El propio Piglia (2007) remarca el contenido y la estructura heterogénea de los textos y señala que Gombrowicz "envía sus artículos bajo la forma de un Diario" (p. 28), es decir, asigna un tratamiento ensayístico a los escritos del polaco. Silvana Mandolessi (2007), quien ha dedicado numerosos trabajos a Gombrowicz, ha señalado a propósito del Diario: "Es por muchos críticos considerado su obra cumbre, precisamente por lo que tiene de paradójico, por la manera en que atenta contra las reglas del género". Cierto es que la crítica y el ensayo están muy presentes en Gombrowicz. El autor de Cosmos vierte sus críticas tanto hacia poetas y narradores como a críticos, algo que se evidencia en los prólogos de sus novelas y en distintas partes del Diario:

> Toda esa crítica no era otra cosa que un balbuceo a veces grotesco e imbécil, a veces inteligente, sobre el arte, aunque siempre con distinción, florituras, emperifollado [...] Ante todo se guardaban mucho de no asomar las narices fuera de la literatura, ni siquiera soñaban en confrontar la poesía, la prosa o la crítica con la realidad:

> sabían que eso habría provocado una tromba de aire que les barrería (Gombrowicz, 2005, p. 241).

Un ejemplo palpable que refuerza la idea del diario como núcleo de sus preocupaciones y problemáticas que después desarrollará en su narrativa lo encontramos en Trans-Atlántico, en el pasaje donde el escritor local entabla un duelo con Witold, el protagonista, en una escena exagerada y teñida de humor, donde ambos personajes intentan demostrar a su adversario quién tiene razón, replicándose el uno al otro en una discusión absurda:

> -Han hablado de la mantequilla mantequillosa… Desde luego, la idea es interesante…, sí, una idea muy interesante… ¡Lástima que no sea nueva, porque ya Sartorio la expresó en sus Églogas!
>
> […]
>
> -¿Qué diablos me importa saber lo que dijo Sartorio cuando soy yo quien Habla?
>
> […]
>
> -Dicen que qué importa saber lo que dijo Sartorio cuando uno es quien habla. La idea no es nada mala. Podría servirse con una salsita de alcaparras; el problema es que ya Madame de Lespinasse dijo algo parecido en una de sus Cartas (Gombrowicz, 2003, pp. 57- 58).

Además, encontramos en el Diario algunos fragmentos que parecen dialogar con otros de Ferdydurke o Trans-Atlántico donde se habla de la cultura polaca y su afán por alejarse del nacionalismo: “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 espíritu”“ (2005, p. 165). El propio Gombrowicz refuerza su visión en el “Prólogo a la primera edición castellana”, donde reconoce que la mayoría de los críticos polacos denostaron su primera publicación Memorias del periodo de la inmadurez, y explica su intención poética y ética con Ferdydurke:

> Pero lo que quería conseguir a toda costa era una mayor libertad de palabra en este campo de la cultura, donde el escritor malo no puede decir nada porque es malo y el bueno tampoco puede decir algo porque es bueno -esclavo de su nivel y de su estilo- […] 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 (2001, pp. 19-20).

En esta línea, otro rasgo que realza la idea de "laboratorio" del Diario es la inclusión de fragmentos donde Gombrowicz también narra episodios autobiográficos ya incluidos en Trans-Atlántico: "Como es sabido, llegué a Buenos Aires en el barco Chrobry una semana antes del estallido de la guerra" (2005, p. 191). El comienzo de la novela contiene prácticamente la misma frase: "Me siento en la necesidad de comunicarle a mi Familia, a mis parientes y amigos, el comienzo de mis aventuras. […] El veintiuno de agosto de 1939 llegué a bordo del Chrobry a Buenos Aires" (2003, p. 13). Esto confirma algo que señalábamos más arriba, que la obra de Gombrowicz dialoga consigo misma y apenas hay distinción entre la ficción y lo autobiográfico, fundiendo experiencias "ficcionalizadas" tanto en su Diario como en sus novelas.

En otros momentos asistimos a entradas donde se aprecia una clara ambigüedad narrativa y se pone en cuestión la credibilidad del narrador, y en ocasiones se da una alternancia entre la primera persona y la tercera, como una forma de desdoblamiento para poder asumir un mayor alejamiento, e incluso sinceridad: "Gombrowicz consideraba que unas circunstancias excepcionalmente adversas le obligaban a este tipo de puesta en escena de su drama personal en el Diario" (2005, p. 536. En cursiva en el original). También podemos considerar este hecho como "un intento de transformar una forma autobiográfica en una obra de arte en que el misterio del propio "yo" y las propias vivencias son tratados como objetos de literatura" (Zaboklicka, 2005, p. 9), lo que lo acerca a los tratamientos propiamente autoficcionales.

Bajo estos postulados, entendemos que el Diario participa de cierta ficcionalidad, además de una ambigüedad genérica que facilita una mayor flexibilidad a la hora de leer y recibir ambos textos más allá de su etiqueta de "diario íntimo". En esta línea, Gombrowicz afirma: "Escribo este diario con desgana. Su insincera sinceridad me fatiga. ¿Para quién escribo? Si es para mí mismo, ¿por qué lo mando a la imprenta? Y si es para el lector, ¿por qué hago como si hablara conmigo mismo?" (2005, p. 61). El polaco cuestiona, no sin ironía, los límites de la intimidad, así como la sinceridad que muchos consideran que conlleva el género diarístico, por lo que también está discutiendo la finalidad del diario, ya que se pregunta por los dos destinatarios principales del género: el propio autor y el público.

III. Figuraciones del "yo" y (auto)ficción

Hay varios antecedentes que aluden al Diario como una obra heterogénea que además contiene un interés novelístico, desde Juan José Saer hasta Roberto Frías. Este último, se pregunta si es también una novela y señala que en este género "todo vale" (2005).

Tanto el Diario como sus novelas participan de experiencias autobiográficas y se da una distancia que cuestiona la identidad, recurriendo al humor y a cierta caricaturización del narrador-autor, a la manera de la autoficción. Esta escritura confesional participa de cierta ironía, sobre todo en el Diario, aunque también es un elemento fundamental en sus novelas. Entre algunos rasgos que se suelen añadir al tratamiento de la autoficción o "figuraciones del yo" , destacan el autocomentario, la parodia, e incluso, como ya hemos señalado, las variaciones del punto de vista del narrador por medio de la ambivalencia entre la primera persona y la tercera. Al final, hay una búsqueda de la verdad por medio de esos juegos de identidad. En esa línea, la escritura experimental del Diario se erige como germen de lo que después desarrollará en sus novelas. El personaje "Witold", otras veces llamado "Gombrowicz" está ya deformado en su obra diarística desde el tratamiento de la distanciación del narrador o los pasajes donde, como ya hemos señalado, aparecen escenas que después leeremos en sus novelas, como su llegada a Argentina a bordo del Chrobry.

Como destaca Philippe Gasparini (2012), es común en los textos autobiográficos operar "según dos principios: la fragmentación y la heterogeneidad" (p. 191), algo que observamos en el Diario. Asimismo, nos parece acertada la denominación que emplea Casas de "narración paradójica" (2012, p. 33) para aclarar cómo se "infringen las convenciones genéricas" en la autoficción, algo que el propio autor de Ferdydurke lleva a cabo en sus novelas, pero también en su Diario.

Son varios los autores que han relacionado a Gombrowicz con la autoficción, desde Vincent Colonna (1989) hasta más recientemente Pau Freixa (2014). Sin embargo, cabría preguntarse hasta qué punto el polaco experimentó tratamientos autoficciones en el Diario, pues encontramos a lo largo de sus páginas que el carácter irónico que adopta el narrador es similar a lo expuesto por Pozuelo Yvancos (2010) al denominar "figuración del yo", al marcar una "distancia con respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada,

figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma" (p. 29). De hecho, el ensayista español destaca que este tipo de narración le parece una de las más renovadoras en la narrativa contemporánea. En ella, hay una construcción del yo reflexivo, que también es propio del ensayo y que indudablemente encontramos en Gombrowicz.

Las fronteras entre el diario íntimo y la novela autobiográfica, e incluso la autoficción, quedan desdibujadas. Una de las conclusiones de esta fusión es que estos fragmentos reflejan que la materia diarística, propiciada por las experiencias vitales (pero también por la falta de ellas) sirven para después configurar narraciones ficticias.

En este sentido, el legado que ha dejado el autor polaco es notable y encontramos a numerosos escritores hispánicos que han asimilado una intención paródica y lúdica perteneciente a su Diario. Desde Enrique Vila-Matas, quien ha mezclado en sus novelas tratamientos diarísticos, ensayo y autoficción, hasta Sergio Pitol, que además de haber traducido al autor polaco, ha publicado obras que funden la autobiografía, la novela y la opinión intelectual como en su Trilogía de la Memoria. Otros narradores como Ricardo Piglia, Juan José Saer, César Aira, Roberto Bolaño o Alan Pauls, han aludido en distintas ocasiones a la importancia del Diario y a la influencia que este libro ha tenido en ellos.

En todo caso, la obra gombrowicziana supone un importante legado a día de hoy, especialmente el Diario, pues gracias a su fusión de géneros y capacidad innovadora abre nuevos caminos por los que transita parte de la narrativa hispánica actual.

Referencias Bibliográficas

Alberca, M. (2007). El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva.

Casas, A. (ed): (2012). La autoficción. Reflexiones teóricas. Madrid: Arco Libros.

Catelli, N. (1991). El espacio autobiográfico. Barcelona: Lumen.

Colonna, V. (1989). L"autofiction, essai sur la fictionalization de soi en littérature (tesis doctoral). Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). (Recuperado en https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document).

Freixa, P. (2014). Witold Gombrowicz: un precursor de las literaturas del yo, Clarín, 8 de agosto (recuperado en: https://www.clarin.com/rn/literatura/

ficcion/Witold-Gombrowicz_0_SklM8q5qDXe.html).

Frías, R. (2005) Diario 1953-1969, de Witold Gombrowicz. Letras Libres. [recuperado en https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/diario-1953-1969-witold-gombrowicz]

Gasparini, Ph. (2012). La autonarración. En Casas, A. (ed): (2012). La autoficción. Reflexiones teóricas (pp. 177-209). Madrid: Arco Libros.

Gombrowicz, W. (1974). Bakakaï, Barcelona: Barral Editores.

Gombrowicz, W. (2001). Ferdydurke, Barcelona: Seix Barral.

Gombrowicz, W. (2003). Trans-Atlántico. Barcelona: Seix Barral.

Gombrowicz, W. (2005): Diario (1953-1969). Barcelona: Seix Barral.

Gombrowicz, W. (2008): Pornografía. Barcelona: Seix Barral.

Huerga, C. (2010). Witold Gombrowicz: un polaco en la literatura argentina, en Espéculo, núm. 44. (Recuperado en https://webs.ucm.es/info/especulo/numero44.witoldo.html).

Huerga, C. (2017). Silvana Mandolessi. Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina, en Revista Iberoamericana, nº 258, pp. 240-242.

Huerga, C. (2018). Huellas de Witold Gombrowicz en la narrativa hispánica: Virgilio Piñera y Ricardo Piglia. Tesis doctoral, UAM.

Kundera, M. (1987). El arte de la novela. Barcelona: Tusquets.

Lejeune, P. (1994). El pacto autobiográfico. Madrid: Megazul.

Luque, Á. (2016). El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. Castilla. Estudios de Literatura, Vol. 7, pp. 273-306.

Mandolessi, S. (2007). Heterotopía y literatura nacional en Diario argentino de Witold Gombrowicz, Ciberletras, 18, Diciembre.

(Recuperado en http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v18/mandolessi.html).

Pauls, A. (1996). Cómo se escribe el diario íntimo. Buenos Aires: El Ateneo.

Pauls, A. (2017). Diario, de Witold Gombrowicz. Télam Cultura. [Recuperado en http://www.telam.com.ar/notas/201709/199863-el-libro-de-la-semana-x-alan-pauls-diario-de-witold-gombrowicz.html].

Piglia, R. (2007). El escritor como lector, en Corral, Rose (ed.), Entre ficción reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia. México, D. F.: El colegio de México, pp. 17-31.

Pozuelo Yvancos, J.M. (2010), Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid.

Pitol, S.

Saer, J.J. (1997). El concepto de ficción. Buenos Aires: Ariel.

Zaboklicka, B. (2005): Presentación, en Ferdydurke. Barcelona: Seix Barral, pp. 7-10.

Ezequiel Gusmeroti

El día en que Gombrowicz dejó de ser un marginal. Witold Gombrowicz y el teatro oficial de Buenos Aires (1972-2018)

Introducción

Witold Gombrowicz arribó a la Argentina, según un pequeño artículo publicado en el diario *La Nación*, el día 21 de agosto 1939. Otras fuentes, sin embargo, sostienen que su llegada no fue el 20 sino el 21 de ese mismo mes. Cuando Gombrowicz llega a la Argentina, la Segunda Guerra está por estallar. El campo literario argentino que lo recibe se le vuelve hostil. El polaco recién llegado resultará, muchas veces, sobre todo por sus preferencias estéticas e ideológicas, insoportable para los escritores consagrados dentro del medio local. Es posible que ese lugar de *outsider*, que ocupará Gombrowicz desde entonces en el campo intelectual argentino, se deba especialmente a la permanente búsqueda de una expresión genuina, como dice Gasparini, "…una suerte de poética de la primera persona que (…) no significó una ingenuidad sino un problema estético y ético a resolver en cada uno de sus textos y que dio forma a su procacidad juzgada intolerable o mero producto (…) de un gratuito acto de arrogancia o egocentrismo" (2006, p. 23). Para Gombrowicz, esta es una preocupación intrínseca al arte del escritor; para el autor de *Ferdydurke*, "Escribir no significa sino la lucha del artista contra los demás por resaltar su propia superioridad" (2006, p. 18).

Así, el escritor polaco contrastará fuertemente con el medio local argentino, chocará con los intelectuales consagrados y sentirá especial atracción por la belleza joven y "baja", como él mismo dice en el *Diario*, "próxima al suelo", imposible de encontrar en las capas medias y altas de la sociedad porteña. Dice Gombrowicz sobre la población criolla:

> Aquí únicamente el vulgo es distinguido. Sólo el pueblo es aristócrata.

> únicamente la juventud es infalible. Es un país al revés, donde el pillo vendedor de una revista literaria tiene más estilo que todos los colaboradores de esa revista, donde los salones –plutocráticos o intelectuales- espantan por su insipidez, donde al límite de la treintena ocurre la catástrofe, la total transformación de la juventud en una madurez por lo general poco interesante. Argentina, junto con toda América, es joven porque muere joven. Pero su juventud es también, a pesar de todo, inefectiva (...) Es un país, pues, donde no se realiza la poesía, pero donde con fuerza inmensa se siente su presencia detrás del telón, terriblemente silenciosa (2006, pp. 23-24).

Desde entonces, Gombrowicz será un "desubicado" dentro de la literatura nacional. El choque cultural más fuerte, sin duda, es el que lo distinguirá, al mismo tiempo que lo separará radicalmente, del grupo de la revista *Sur*, centro del campo intelectual argentino:

> ...¿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... Lo que les reprocho es no haber elaborado una relación con la cultura mundial más acorde con su realidad, realidad argentina. El arte es ante todo un problema de amor; si queremos conocer la verdadera posición del artista debemos preguntar: ¿de qué está enamorado? Para mí era evidente que ellos no estaban enamorados de nada o de nadie y si lo estaban era de Londres, París, Nueva York, o, en fin, de un folclore bastante esquemático e inocuo. Pero ninguna chispa auténtica brotaba entre ellos de esa masa oscura de belleza "inferior". De no ser así, si hubiesen captado la poesía junto a la cual pasaban con las narices sumergidas entre libros, ¿acaso toda la inspiración de este pueblo no habría tomado otra dirección? (2006, pp. 46-48).

Gombrowicz incursionó en el género narrativo, con cuatro novelas (*Ferdydurke, Trans-Atlántico, La seducción* y *Cosmos*) y un libro de relatos (*Bakakai*); en el género dramático, con tres piezas escritas (*Ivonne, princesa de*

Borgoña, El casamiento y *Opereta*); y en el género autobiográfico, con la escritura de su *Diario,* en el que deja testimonio de su estadía en la Argentina.

Witold Gombrowicz se quedará casi 24 años en el país, desde el 21 de agosto de 1939 hasta el 8 de abril de 1963, año en el que dejará definitivamente Buenos Aires, y se irá para ya nunca volver. Tampoco volverá jamás a su Polonia natal. Se irá primero a Alemania, y luego, a Francia, para instalarse definitivamente en Vence, donde residirá hasta el final de su vida.

Witoldo, como lo llamaban sus amigos latinoamericanos, muere de insuficiencia respiratoria, el día 24 de julio, de 1969.

El estilo gombrowicziano: hacia una poética de la inmadurez

Como sostiene Germán L. García, los textos de Gombrowicz responden siempre a una misma lógica, y sus cuentos, novelas y piezas dramáticas, parecen no ser otra cosa que variaciones de esta lógica común que los entrelaza. Según García, "Esto es lo que le permite declarar [a Gombrowicz] que ha escrito un solo libro que repite, una y otra vez, porque no es seguro que llegue a entenderse" (1992, p. 19).

El universo que atraviesa la poética gombrowicziana no deja de producir polaridades que se interconectan, y se construyen de manera dialéctica, es decir, se necesitan mutuamente, una no puede ser pensada sin la otra, funcionan como las dos caras de una moneda: maduro/inmaduro o viejo/joven; aristócrata/ popular; rico/pobre; culto/inculto; hombre/mujer; etc.

En las novelas y en los cuentos de Gombrowicz, los narradores (casi siempre protagonistas de sus historias), a menudo, están en tránsito; de alguna manera, viajan, y en su trayecto, si algo se evidencia claramente, es su tedio. En palabras de Germán L. García,

> En Witold Gombrowicz (…) la causalidad no se opone al sujeto, la causalidad lo supone y en un mismo movimiento lo supera. El sujeto tiene la libertad de ser llevado más allá de sí, la libertad de perderse en las consecuencias de la repetición de ese primer azar que desencadena una serie y la lanza al encuentro con la otra serie desencadenada por otro azar (1992, p. 67).

Los personajes suelen habitar un espacio que los agobia y al mismo tiempo los expulsa, de alguna manera; escapan hacia el vacío; muchas veces, incluso, se ven encerrados allí, asfixiados, vagando perdidos hasta encontrase frente a lo desconocido o imprevisto.

El mismo Witold Gombrowicz piensa en su *Diario* la construcción de este universo poético que construye en sus obras, siempre más cerca de la lógica patafísica que de la lógica del realismo decimonónico:

> El escritor puede, si quiere, describir la realidad tal como la ve o como se la imagina, entonces nacen obras realistas (…) pero puede utilizar también otro método que consiste en descomponer la realidad en sus partes elementales para luego, al igual que se construye un edificio de ladrillos, emplear esas partes para edificar un nuevo mundo o mundillo… como dicen los físicos: diferente pero adecuado (2006, p. 106).

Según Arthur Sandauer, "(…) el estilo personal del hombre –sus tics, sus manías, sus extravagancias- constituye un inapreciable comentario de su obra" (1972: 12). Así, en el caso de Gombrowicz, y al decir de Sandauer, toda su obra no es más que "(…) una gran confesión que revela una verdad total y despiadada acerca de sí mismo" (1972, p. 12). Sin embargo, para el crítico polaco,

> Todas sus confesiones son parciales, dejan siempre abierta una salida de emergencia, que permita remediar las consecuencias prácticas de una desmedida sinceridad (…) cada vez que, en cualquiera de sus obras, escritas casi siempre en primera persona, aparece un tema escabroso, entra en escena, en lugar del narrador, su *doble* (1972, p. 12)

De este modo, la responsabilidad de las acciones recae siempre en este *doble*, alejando así todo tipo de sospecha de la persona del autor. Gombrowicz, en su *Diario*, escribe:

> … en mi horizonte visual aparece de repente un ser semejante (…)

> me siento completado de una manera milagrosa, al mismo tiempo que dolorosamente desdoblado (…) Me vuelvo ilimitado, imprevisto ante mí mismo, multiplicado en todas mis posibilidades (citado por Sandauer, 1972, pp. 28-29).

En este mismo sentido, en el prefacio a *El casamiento*, leemos: "El individuo se halla dominado por lo que se crea "entre» los hombres y no hay para él otra divinidad que la que nace de los hombres".

En palabras de Sandauer, "Gombrowicz no se limita a afirmar que un hombre deforma a otro hombre", sino que, como el mismo Witold Gombrowicz afirma, estudia las vías concretas mediante las cuales, "… uniéndose entre sí, los hombres se imponen mutuamente tal o cual manera de ser, de hablar, de actuar… Cada uno deforma a los demás siendo al mismo tiempo deformado por ellos" (prefacio a *El casamiento*).

Según Sandauer, no existe para Gombrowicz un "yo" extrasocial; así,

> (…) el hombre se halla totalmente empapado por la Forma, cualquier cosa que haga la hace "para los otros", su lucha por la autenticidad es una lucha sin esperanzas, y nos encontramos allí frente a una antinomia, insoluble al menos por el momento. En fin, la Forma es un concepto infinitamente más amplio que la simple conveniencia: los hombres "se ponen de acuerdo" los unos con los otros en combinaciones que se renuevan sin cesar y el sentido que ellos adquieren –como un tono en el interior de una melodía- depende de la situación (…) Ser adulto es poseer la Forma, encerrarse y fijarse en ella, "ser" simplemente; no ser adulto, es ser únicamente en el devenir. En realidad, sólo se puede "ser" en la muerte; mientras vivimos cambiamos. Por una parte, pues, tendemos a la madurez, queremos "ser", pero por la otra, puesto que "ser" es detenerse y en consecuencia morir, deseamos permanecer en la inmadurez. De donde se deduce que toda madurez lleva en ella un germen de inautenticidad (Sandauer, 1972, pp. 30-31)

Sin embargo, en Gombrowicz, aunque no se planteé explícitamente, el hombre se manifiesta instintivamente en contra de la Forma; como afirma

Ricardo Cano Gaviria,

> … Forma y distancia hacia la Forma, madurez e inmadurez, nunca son los continentes de un contenido prefijado, y es este vaivén entre significante y significado el que, al descolgarse de un nivel a otro, hace que el sentido de su obra –una verdadera "máquina literaria"- no sea interpretable en términos literales y analógicos, sino homológicos e itinerantes (1972, p. 95).

Si algo se manifiesta de forma evidente en la obra de Witold Gombrowicz es la destotalización de la realidad; este proceso, el cual el sujeto se halla perdido intentando poner sentido al cúmulo de fragmentos que constituyen, ahora, *su* verdad, produce el vagabundeo de los héroes gombrowiczianos, a través de lo extraño, de lo inmaduro, de lo deforme y esperpéntico, que es como se muestra el caos de lo no conocido frente a la totalización instintiva que persiguen los hombres que, paradójicamente, quieren escapar de la forma formándose y siendo, a la vez, formados por ella.

En este sentido, Cano Gaviria sostiene:

> Ciertamente, Gombrowicz nos enseña que es imposible toda totalidad propiamente dicha, toda totalidad que no sea una coherencia mutante que refracta una misma realidad bajo coloridos siempre diferentes, y es justamente la conciencia de esta imposibilidad -convertida, ella misma, en instrumento narrativo- la que da crédito de la profunda unidad de su obra –unidad no de una construcción inmóvil, prefijada, sino de un universo que remite constantemente a sí mismo, en un perpetuo acercarse a la Forma y distanciarse de ella. Sería difícil encontrar otro autor cuya obra –no solo literaria…- se vea tan sometida, y al mismo tiempo permanezca tan fiel, al proyecto de una dualidad (la Forma y la distancia hacia la Forma) que no se puede definir sino plantear en la problematicidad de sus términos (1972, p. 96).

Y luego, concluye:

> Sólo en la medida en que el novelista se distancie de la Forma, la realidad puede hablar en sus novelas; las cuales se construirán entonces sobre el trayecto de estas "decepciones de sentido"; es por esto mismo que Sartre ha dicho en alguna parte que, "máquinas infernales", las novelas de Gombrowicz "se destruyen en el acto mismo de su construcción" (...) Añadamos que es este "autodestruirse" lo que, dando crédito de la autonomía de la novela, la convierte no en imitación de un modelo real, sino en "modelo real" ella misma; la novela funciona primero como estructura, como "máquina", y luego como Mito -rito de iniciación, inmolación, aventura erótica, etc. Pero lo que su autonomía muestra de novedoso (...) es la imagen de una literatura concebida como *praxis*. "Un artista moderno está obligado *a mostrar sus cartas* -escribe Pierre Daix- porque, para él, la creación no puede estar separada de sus procesos reales" (1972, pp. 101-102).

Es al mismo tiempo Forma y resistencia a la Forma lo que configura la poética de Witold Gombrowicz, generando una particular maquinaria que produce en sus textos un sentido en suspenso, siempre más acá o más allá del texto. Así, la Forma, que es siempre, al mismo tiempo, resistencia hacia la Forma, impide toda construcción de sentido, toda verdad, toda totalidad.

Witold Gombrowicz construirá una obra que no dejará de problematizar las mismas obsesiones a través de un *yo* pensado para ser, al mismo tiempo, voz del sujeto empírico y del sujeto construido *en* y *por* la ficción. Gombrowicz escritor (sujeto empírico) 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* obra, y que corre paralela a una autobiografía ficcionalizada, que es *su Diario*. Así, la contradicción, la altivez, el histrionismo, el grotesco, que atraviesan al sujeto empírico (Witold Gombrowicz), se traslucen en la voz del sujeto construido *en* y *por* la ficción. Finalmente, es el mismo Gombrowicz quien, en su *Diario*, manifiesta que "No debemos dejar de ver al hombre tras la obra. Es preciso descubrir en el libro (...) el fruto de una experiencia vivida" (*Diario*, citado por Sandauer, 1972, p. 43).

Gombrowicz y el teatro oficial en Argentina

De la mano de Jorge Lavelli, Witold Gombrowicz ingresa al teatro oficial de Buenos Aires

Pese a haber vivido en Argentina 24 años, Gombrowicz jamás obtuvo en vida un reconocimiento por parte del campo intelectual local; en este sentido, siempre fue un *outsider*. Tuvo distintos trabajos que nada tienen que ver con el arte y la escritura (entre ellos, fue empleado del Banco Polaco desde 1947 hasta 1955), y, acosado por el asma, tuvo que deambular por el interior del país (se establece en Tandil, en Santiago del Estero y en Córdoba, entre otros lugares), en busca de un clima que le permitiera respirar -en todo sentido. Recién en 1963, regresa a Europa, becado por la Fundación Ford, y su obra alcanza, por fin, el merecido reconocimiento europeo. También en el año 1963, Jorge Lavelli triunfa en París con la puesta en escena de *El casamiento*, la segunda pieza teatral de Gombrowicz; allí, el director argentino recibe su primer galardón internacional con el Gran Premio del Concurso Nacional de Jóvenes Compañías, un acontecimiento que también sirvió como presentación teatral de un autor hasta entonces apenas descubierto como novelista. En una de las tantas cartas que Gombrowicz le escribe a su gran amigo argentino, Juan Carlos Gómez, también conocido como "Goma" (apodo que el mismo Witoldo le pusiera), transmite la esperanza que le genera dicho acontecimiento: "Bueno, esto es todo, le escribo con velocidad de rayo, tengo que estar en Jasmin con Banach y Lavelli, se prepara la representación del Casamiento[1]". A comienzos de la década del "70, Lavelli es considerado según la crítica porteña "experto en Gombrowicz", y, sin duda, el más grande difusor del teatro de Witoldo en el mundo.

Muchas son las críticas de la época que hacen alusión al desconocimiento que el medio local tenía de la obra de Gombrowicz -pese a haber vivido tantos años en el país y haber escrito en suelo argentino buena parte de su obra fundamental. En el año 1972, invitado especialmente por el intendente Saturnino Moreno Ruiz, Jorge Lavelli –ya consagrado en Europa, y establecido en Francia-, regresa a Buenos Aires para que, con él, el teatro de Witoldo logre ingresar al circuito oficial. Esta vez, la obra con la que deslumbra al público local es *Yvonne, princesa*

1. Esta carta Gombrowicz la envía a Buenos Aires desde París, y está fechada el 28 de abril de 1963. Véase: Gombrowicz, Witold (1999: 22-23).

de Borgoña. Estas son algunas críticas que grafican la euforia provocada por el teatro de Lavelli -más que por el de Gombrowicz, claro-:

> … el teatro de Lavelli, más que el de Gombrowicz todavía, es un teatro con mayúsculas, de ese que el público local había ya casi olvidado a fuerza de presenciar una frustración de buenas intenciones tras otra[2].
>
> … el resultado es brillante. Lo triste es que para montar tan noble acontecimiento hizo falta que Lavelli volviera a Buenos Aires (…) y que Gombrowicz, solidario exiliado polaco de un cuarto de siglo en esta Argetina que amó y añoró como pocos, recién ahora pueda encontrar el auspicio que le fue rehusado. Como diría Rilke, "la fama, ese malentendido"[3].

Este drama continúa la lógica ubuesca iniciada por Jarry hacia fines del siglo XIX y prefigura el esquema funcional (sobre todo en lo que respecta a los personajes) de *El casamiento*. A lo largo de la obra se suceden elementos claramente absurdos, como por ejemplo el Chambelán cambiando los muebles de lugar sin explicación lógica aparente, o el rey, que se calza la corona para ordenar a la reina que prepare corvina para el banquete final.

Lavelli nos presenta una corte estereotipada en una puesta deslumbrante, con un carácter fuertemente expresionista, atemporal y aespacial. Yvonne es un ser casi espectral, y se convierte para los otros en un espejo: al despreciarla, cada uno de los integrantes de la corte comienza a padecer sus propias lacras. El tono que Lavelli elige para presentar este entrecruzamiento de pasiones es el de la parodia, esa zona fronteriza donde la ficción hace converger el patetismo, la comicidad y la tragedia.

Gombrowicz fusiona en sus obras la risa y el llanto: la tragedia se revela mediante una comicidad sórdida, y en su comedia, siempre sobrevuela un regusto trágico inminente. *Yvonne…* es, al mismo tiempo, tragedia de la culpa colectiva y tragedia individual -que defiende su derecho singular a ser diferente de los otros-. Yvonne, con su mutismo casi absoluto, provoca en la familia real -y en su entorno- remordimientos, sentimientos de culpabilidad, que todos proyectan en

---

2. "Un ángel espantoso", Análisis, Nº 589, 30 de junio al 6 de julio de 1972.

3. Emilio A. Stevanovitch, Siete Días, 17 de julio de 1972.

la *fea* muchacha. En resumen, tal como el mismo Gombrowicz la definió, Yvonne "solo es un espejo ante el cual se tiene miedo".

De la mano de Lavelli, Gombrowicz logra instalarse no solamente en el teatro oficial de Buenos Aires, sino también en la discusión cultural argentina de comienzos de la década del "70.

El Casamiento **dirigido por Laura Yusem**

Habrá que esperar nueve años más para que el teatro de Gombrowicz vuelva a la cartelera oficial, ya que es recién en 1981 que el Teatro San Martín vuelve a interesarse por la dramaturgia del autor de *Yvonne...* Esta vez, de la mano de Laura Yusem, y todavía en los últimos años de la sangrienta dictadura militar (1976-1983), es el turno de *El casamiento*, que se estrena con gran recepción de público, y genera un enorme interés en el campo cultural porteño.

El casamiento, dirigido por Laura Yusem, se estrenó en Buenos Aires el día 16 de octubre de 1981, 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 Rússovich, fue realizada por Néstor Tirri.

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 Benedit 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 la venta de los mismos. 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 25 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 (2006, pp. 55- 56)

En el prefacio a la primera edición en español de *Ferdydurke*[4], Gombrowicz escribe:

> Esta traducción fue efectuada por mí y *sólo de lejos se parece al texto originario. El lenguaje de Ferdydurke ofrece dificultades muy grandes*

4. La primera traducción de *Ferdydurke* en lengua extranjera se llevó a cabo en Buenos Aires, durante la larga estadía de Gombrowicz en Argentina. La novela fue publicada en castellano por la editorial Argos, en 1947, con prefacio de su autor.

> *para el traductor. Yo no domino bastante el castellano. Ni siquiera existe un vocabulario castellano-polaco*[5]. En esas condiciones la tarea resultó tan ardua, como, digamos, oscura y fue llevada a cabo a ciegas –sólo gracias a la noble y eficaz ayuda de varios hijos de este continente, conmovidos por la parálisis idiomática de un pobre extranjero.

Así, *El casamiento* 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*. Esto recuerda Alejandro Rússovich sobre aquella experiencia:

> 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*[6]. Trabajábamos hasta la madrugada, y al final yo bostezaba, muerto de sueño, con enojo o bromas de su parte (2003, pp. 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 circunscribe 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 sólo en un traspaso lexical, de la versión polaca a la versión en español, sino que, en rigor, parece ser más una re-creación

5. La *cursiva* es nuestra.

6. La *cursiva* es nuestra.

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), re-escritos, 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[7].

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[8].

Yusem asumió un fuerte compromiso estético y 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 sólo 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.

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,

---

7. Véase: Gusmeroti, Ezequiel ("Gombrowicz por Yusem: *El casamiento* en el Teatro San Martín", 2016b).

8. "*El casamiento*, en la Sala Martín Coronado. Laura Yusem dirigirá una pieza de Witold Gombrowicz", Clarín, 16/10/1981:18

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.

Gombrowicz en el siglo XXI

Luego de esta última experiencia, el teatro de Gombrowicz, por alguna razón incomprensible, vuelve por varios años a las sombras del silencio y al desinterés más absoluto. Con el nuevo siglo, el que transitamos, el XXI, el teatro de Witold Gombrowicz renace de las cenizas, sumamente revitalizado, despertando un gran interés no solo en el teatro oficial sino, especialmente, en el circuito independiente, donde no paran de aparecer adaptaciones y transposiciones de casi todos sus textos (cuentos, novelas, piezas dramáticas, *Diario*, etc.).

En este nuevo contexto, en el año 2004, el músico argentino Oscar Strasnoy compone la obra *Geschichte/La Historia*, basada en textos de Witold Gombrowicz, que continúa una obra anterior, *Opereta*, una pieza que Strasnoy ya había compuesto dos años atrás sobre la pieza homónima del escritor polaco, última obra que éste escribió para el teatro. *Geschichte/La Historia* es una coproducción de Akademie Schloss Solitude, Musik der Jahrhunderte y la Opera de Lille. Se trata de la ópera a capella, sin orquesta, para seis voces, interpretada por el Neue Vocalsolisten, un excepcional conjunto de cámara que llegó desde Stuttgart especialmente para estrenarla en el Centro de Experimentación del Teatro Colón. La régie y la adaptación del texto corresponden al director de escena búlgaro Galin Stoev, realizador de numerosas producciones para el Teatro Nacional de Sofía, el Festival de Berlín y el Teatro Nacional de Macedonia.

En el año 2009, en el Teatro Nacional Cervantes, Adrián Blanco estrena la reescritura teatral de la novela *Trans-Atlántico*, obra que dos años después participó en el IX Festival Internacional Gombrowicz en Polonia, llevándose los premios al Mejor espectáculo, Primer premio en Actuación (Gustavo Manzanal) y en Dirección (Adrián Blanco). *Trans-Atlántico*, en manos de Blanco, retoma no sólo la estructura narrativa de la novela en su nivel fabular, sino que recrea en escena los recursos expresivos y estéticos de la narrativa de Gombrowicz. A diferencia de las anteriores puestas en el teatro oficial, esta vez no se trata de una

obra inspirada en un texto dramático del autor polaco, sino en uno de sus textos narrativos; y, además, sigue muy de cerca su desarrollo argumental y su estilo. Mientras que en la novela aparecen una enorme cantidad de personajes, en la obra se reducen sólo a once. Explica Blanco en una entrevista que "como en la novela son quinientos mil personajes, tuvimos que ver cómo resumir esa reunión en la que algunos están a favor de él, los más en contra y otros independientes"[9].

Así, la fábula se recrea a partir de situaciones generadas por once personajes, entre los que hallamos a Gombrowicz, Gonzalo, Tomasz, Ignacy, Horacio, Cieciszowski, Podsrocky, el Ministro, el Barón, Pickal y Ciunkala, que son los personajes centrales de la novela. A su vez, los mismos actores representan otros personajes genéricos que interactúan con algunos de los personajes principales que entran en escena, como por ejemplo, los polacos de la Casa Polaca, los hombres que intervienen en la cabalgata que organiza el Ministro, los literatos que participan del duelo entre Gombrowicz y el Hombre de negro, su contrincante.

La mayor parte del texto dramático dialoga íntimamente con la novela, pero se utilizan fragmentos literales del *Diario* en las circunstancias en que la pieza se vuelve una obra fuertemente de tesis, es decir, en aquellos momentos en los que el personaje Gombrowicz actúa como portavoz directo de las ideas y principios centrales de la filosofía personal del autor empírico Witold Gombrowicz, sobre todo cuando se detonan los conflictos centrales de la fábula. Este cruce de fronteras entre textos ficcionales y textos que operan dentro de un orden de lo real genera un borramiento entre la figura del personaje y la persona que, justamente, es el que permite generar un nuevo espacio de construcción de la figura del autor[10].

En este punto, es importante mencionar que en 2014, del 7 al 10 de agosto, en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, celebrando los 75 años de la llegada del autor de *Ferdydurke* a la Argentina (en 1939), se realizó el I Congreso Internacional Witold Gombrowicz, donde se reunieron más de 60 especialistas de América, Europa y Asia, provenientes de distintos ámbitos de la cultura y el arte, para generar un espacio de divulgación y debate sobre toda obra del gran autor polaco.

Finalmente, en 2018, y otra vez en el Teatro San Martín, se estrenó una nueva versión de *El Casamiento*, esta vez con dirección del polaco Michal Znaniecki, quien ha seguido para su puesta argentina la traducción al español que en 1948 hizo el mismo Gombrowicz con su amigo, Alejandro Rússovich. En

9. Gari, Facundo, "Le gustaba jugar con la ambigüedad", en *Página/12* del 13/11/2009.

10. Véase: Cerrillo, Mariana ("*Trans-Atlántico: Gombrowicz de la novela al teatro*", 2016).

esta oportunidad, el elenco estuvo conformado por Luis Ziembrowski, Roberto Carnaghi, Laura Novoa, Nacho Gadano, Federico Liss, Emma Rivera, Gabo Correa, Tomás Rivera Villatte y Luis Almeida. Esta nueva versión se construyó alrededor de una estructura circular. *El casamiento* de Znaniecki comienza y termina igual: Enrique llega de la guerra en un estado de fuerte conmoción, con una máscara antigás. Y termina, claro, con la muerte de Pepe y la no consumación del casamiento con María que, en simultáneo, proyectan las pantallas de los televisores que son parte de la escenografía, y que se encuentran dispuestos en el escenario que sube y baja desde el comienzo del espectáculo. Y tal como vemos a Enrique al comienzo, así también se la ve a María en el final, en un estado de fuerte conmoción, con la misma máscara antigás, siendo atropellada por los personajes que pasan a su lado, por sobre ella, hasta tomarla por el cuello y sacarla de escena para que todo termine. Las luces se apagan, y los aplausos comienzan a llenar la sala Martín Coronado, primero tímidamente y, luego de la confusión general, con mayor énfasis, celebrando un espectáculo complejo e inteligente. En la sala todo es confusión, angustia y se ve salir al público con un extraño regusto amargo. ¡Gombrowicz ha vuelto, por fin, a entrar al San Martín!

Con un gran trabajo escenográfico de Damián Malvacio, la puesta de Znaniecki, mientras acontece el drama, proyecta, en dos columnas dispuestas a los extremos del escenario, el texto escrito por Gombrowicz (y, como decíamos antes, traducido por Gombrowicz y Rússovich en suelo argentino, en 1948). Hay en el espectáculo una clara intención de hacer del espectador un lector. Como en el cine de Godard, donde en medio de la acción el texto aparece de pronto, inesperadamente, como comentario, como cita; como en el teatro de Brecht que, en busca del distanciamiento, el texto irrumpe mediante pancartas; en esta misma dirección parece ir Znaniecki cuando introduce el texto que los personajes dicen (aunque no necesariamente en el mismo orden en el que lo dicen) proyectado en las columnas, también lo hace como cita, como pancarta, como comentario, como distracción, como texto que interpela al espectador que, de pronto, se descubre espectador-lector.

La puesta de Znaniecki es impecable: el vestuario, las actuaciones, la música, la escenografía (el escenario movible, que sube, trayendo y sacando de escena a personajes que vienen de un más allá inclasificable; con muchas pantallas de televisión tapadas por telas de araña, una enorme cruz de madera en el centro del escenario: todo es inquietante, desubicado, extraño).

La cámara es otro recurso fundamental de esta puesta (porque todo debe ser proyectado, todo debe estar mediado por la imagen: todo es imagen en el mundo

contemporáneo). María la usa para filmar a Pepe, quien debe confesarle a Enrique que se quitará la vida para que el lenguaje le confiera posibilidad al capricho del mismo Enrique quien, desde que el borracho tomó la flor del sexo de María con Pepe detrás de ella, sosteniendo a su vez la flor con su mano sobre el sexo de María, no puede tolerar el runrún que esa escena ha generado en los demás, que se ríen de él, que hacen que él sienta que Pepe debe morir para imponerse como rey. Y el lenguaje que le da posibilidad de existencia al capricho de Enrique en esta versión de Znaniecki (versión bien contemporánea) es escrito pero sobre todo icónico: no hay muerte que valga si no se la televisa.

Znaniecki ha logrado, como Gombrowicz tantas veces, incomodar al espectador-lector. Esta nueva versión de *El casamiento*, que ha permitido que Gombrowicz ingrese una vez más al teatro oficial de Buenos Aires, ha hecho que la Forma, lo establecido, lo predecible trastabille, se vuelva frágil. La inmadurez de un "marginal" se las ha ingeniado una vez más para colarse donde se supone "no corresponde".

Referencias Bibliográficas

Bauzá, H. F. (2000), "Witold Gombrowicz y *El* casamiento". En: AA. VV, Pellettieri, Osvaldo (Ed.), *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.

Cerrillo, M. (2016), "Trans-Atlántico: Gombrowicz de la novela al teatro". En: Hochman, Nicolás (Comp.), *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*, 1ª ed., Heterónimos, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Di Paola, J. (2000), "Apéndice: "Witoldo, el escritor tábano"". En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, vol. 11 La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé.

Dubatti, J. (2007), *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

_____, (2010), *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica,* Buenos Aires: Atuel.

Finzi, A. (2007), *Repertorio de técnicas de adaptación dramatúrgica de un relato literario: Estudio de "Vuelo Nocturno" de Antoine de Saint- Exupéry*. Córdoba, Argentina: Ediciones el Apuntador.

García, G. L. (1992), *Gombrowicz. El estilo y la heráldica*. Buenos Aires: Atuel.

Gasparini, P. (2007), *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Gombrowicz, W. (1948), *El casamiento*, Traducción: Witold Gombrowicz y Alejandro Rússovich. Buenos Aires: Editorial EAM.

Gombrowicz, W. (1972), *Yvonne, princesa de Borgoña*, Traducción: Jorge Lavelli y Roberto Daniel Scheuer, Talía-Aquarius, Buenos Aires.

Gombrowicz, W. (1972), *Yvonne, princesa de Borgoña* (texto de la puesta en escena. Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires), inédito.

Gombrowicz, W. (1973), *El matrimonio / Opereta*, Traducción: Javier Fernández de Castro. Barcelona: Barral Editores.

Gombrowicz, W. (1981), *El casamiento* (texto de la puesta en escena. Adaptación de Néstor Tirri sobre la traducción de Gombrowicz y Rússovich. Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires), inédito.

Gombrowicz, W. (1999), *Cartas a un amigo argentino*, 1ª ed. Buenos Aires: Emecé.

Gombrowicz, W. (2004), *Ferdydurke*. Buenos Aires: Editorial Seix Barral.

Gombrowicz, W. (2006), *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Gombrowicz, W. (2002), *El matrimonio / Opereta*, Traducción: Javier Fernández de Castro, Editora Nacional, Madrid.

Gusmeroti, E. (2010), "*El casamiento* de Gombrowicz: *entre* el goce de la Inmadurez y el predominio inevitable de la Forma. La puesta de Laura Yusem en el Teatro Municipal General San Martín (Temporada 1981)", *Anuario de Investigaciones* - Publicación Anual - N° 1, ISSN: 1853-8452, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Gusmeroti, E. (2016ª), "Escrituras múltiples, lecturas productivas: adaptaciones, transposiciones, versiones y traducciones en el teatro latinoamericano actual", *Concurso de ensayos sobre teatro CELCIT – 40 aniversario*, Buenos Aires: INTeatro editorial.

Gusmeroti, E. (2016b), "Gombrowicz por Yusem: *El casamiento* en el Teatro San Martín". En: Hochman, Nicolás (Comp.), *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*, 1ª ed., Heterónimos, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Rússovich, A. (2000), "Gombrowicz en el relato argentino" en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, vol. 11 La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé.

Rússovich, A. (2003), "Gombrowicz y el teatro", en AA. VV., *La Escalera*, Facultad de Arte – U.N.C.P.B.A., N° 13.

Sandauer, A. (1972). "Gombrowicz, el hombre y el escritor", *Sobre Gombrowicz*.

Barcelona: Editorial Anagrama.

Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (1997), *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Departamento de Artes. Facultad de Filosofía y Letras. Oficina de Publicaciones del CBC. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Estela CASTRONUOVO

El teatro de Witold Gombrowicz: "Sacate la careta"

Autor de una obra eminentemente narrativa, fraguada en sus célebres novelas, Witold Gombrowicz también transitó la forma dramática, tal como muestran sus tres piezas teatrales, a saber: *Yvonne, princesa de Borgoña* (1938), *El casamiento* (1947) y *Opereta* (1966). A ellas se agrega un texto inconcluso que es, en realidad, un borrador para esta última obra.

El teatro de Gombrowicz es una exploración del tema central de su antropología filosófica, el irresoluble conflicto entre la Forma y la Inmadurez, entre autenticidad e inautenticidad. Es, también, una reflexión sobre el destino, entre patético y ridículo, de Polonia y su lugar controvertido en el universo cultural de Europa. Es, finalmente, un enfoque metateatral referido a la decadencia del teatro en Occidente y sus posibilidades de redención (si es que las hay).

Yvonne, princesa de Borgoña (1938), pieza en cuatro actos, inserta la acción en un espacio- tiempo no naturalista, autorreferencial y metafórica, una corte monárquica y sus rituales: sin duda, no hay ámbito en el cual las convenciones, la rigidez de la ceremonia, se manifiesten con mayor claridad. El mismo autor nos dice que, para construir esta pieza, tomó como punto de partida la parodia de las tragedias shakespereanas. Hay varios intertextos de la teatralidad de Shakespeare en sus obras, como veremos en seguida.

Vemos, al comenzar la obra, a los reyes Ignacio y Margarita, a Felipe, el príncipe heredero, y a los cortesanos pasear un domingo (día de fiesta nacional, además) cumpliendo cada uno el papel que le corresponde en este gran escenario del "teatro del mundo". El mundo de la socialidad es, dentro de la cosmovisión gombrowicziana, el imperio de la Forma; dentro de esta categoría, el autor coloca todas las convenciones, normas de convivencia, prejuicios de clase y de género, rituales y ceremoniales colectivos, los cuales rigen la vida de los sujetos humanos configurados como sujetos sociales. La Forma opera represiva y tiránicamente "entre" los seres humanos, imponiendo a cada uno un rol inauténtico y artificial, hecho al gusto de la mirada de los otros. Por esta razón, todos vivimos en la

inautenticidad de los papeles artificiales que estamos constreñidos a representar, y esto nos produce un punzante sufrimiento existencial. Por ello, la tentación de romper con la Forma, de liberarnos de ella, es intensa y constante. Y no hay conciliación ni solución posible para este conflicto: la vida en sociedad, en este punto de la civilización, impone esta dialéctica; la única posibilidad radicaría en romper con una forma para caer en otra, ir "de facha en facha", de máscara en máscara, como dice Gombrowicz en otros textos. Se trata de un imperativo inevitable de la condición humana en este plano, vivimos desgarrados por la tensión entre la máscara y el rostro, la Forma y la Inmadurez, la autenticidad y la inautenticidad, la Sabiduría y la Tontería, para citar los términos centrales del léxico gombrowicziano. El tópico del teatro en el teatro es el principio constructivo central en las tres piezas de Gombrowicz; todos nos construimos a la medida de la mirada de los demás, sobre la base de la imitación y el remedo, en un dispositivo simiesco: uno hace un gesto, dice una palabra, y el otro los repite en espejo, y así se va construyendo el vínculo social. Así opera la forma, por remedo simétrico: los sujetos humanos imponen máscaras, formas de ser, actitudes a los otros, asignándoles roles ficticios. Las deformaciones son mutuas y simétricas. Y no existe un "afuera" de este operativo perverso y tragicómico, dado que este mecanismo opera de manera supra-individual, autónoma, independientemente de los designios individuales de las personas.

Los cortesanos en *Yvonne...*, son muy conscientes de este imperativo; así Cipriano, el amigo de Felipe, dice:

> "Vamos a cumplir nuestro deber… Tenemos que funcionar… ¡Somos jóvenes! ¡Somos hombres! ¡Somos hombres jóvenes! ¡Funcionemos por tanto como hombres jóvenes!¡Procuremos trabajo a los curas para que ellos también puedan funcionar! ¡Es una cuestión de división del trabajo!" Pero Felipe se rebela: "¡Oh, no! ¡Cómo? ¿Siempre lo mismo? ¿Otra vez? ¿Siempre igual?" (Gombrowicz, 2018, p. 17).

Felipe, como otros protagonistas de Gombrowicz, es un personaje hamletiano; hay mucho hamletismo en las piezas del autor, quien siempre reconoció su admiración por las obras de William Shakespeare. Las parejas Felipe – Cirilo en *Yvonne...*, y Enrique - Pepe, en *El casamiento*, claramente dialogan paródicamente con el dúo Hamlet-Horacio de la monumental pieza de Shakespeare. Como su antecedente intertextual, Felipe está atormentado por

una secreta insatisfacción y un descontento que lo impulsan a liberarse de los imperativos de su mundo. Como Hamlet, Felipe está desgarrado entre la Forma y la Inmadurez de lo amorfo, entre la seriedad y la tontería, entre la sensatez y la locura. Es en esta tensión donde opera la dimensión trágica del personaje.

En medio del paseo dominical, entra Yvonne acompañada por sus dos tías, y el rechazo que provoca estalla inmediatamente. Yvonne es más que fea: es a – morfa, está fuera de la Forma, es devenir puro, y por esa razón genera reacciones de agresividad, irritación y burla en los cortesanos: en un ámbito como una corte monárquica, espacio de los rituales y ceremonias altamente rígidos y codificados, quien no está configurado por la Forma es el extraño, el *out – sider*. Yvonne es el ID, aquello no configurado por el Logos, por el Discurso; en la antropología gombrowicziana, el lenguaje es la primera y más importante configuración de la Forma, la máscara por autonomasia; observemos que Yvonne casi no habla durante toda la pieza, sólo pronuncia unas pocas frases, es a-discursiva y a – lógica. Yvonne es impenetrable e inasimilable para quienes funcionan dentro de la Forma, genera repulsión y fascinación a la vez: todos se esfuerzan por interpretarla, por "leerla". Yvonne remite, según el modo de la alegoría, al núcleo oscuro, dionisíaco, primigenio y prediscursivo de lo real, eso que es repetidamente enmascarado y reprimido por la cultura, espacio de la Forma.

Felipe queda fascinado y obsesionado con ella: "Existen personas que parecen creadas para sacar de quicio, para irritar, excitar y enloquecer a los demás. Existen personas así y cada uno tiene la suya". Como condensación de lo a – morfo, Yvonne, con su sola presencia, instala la broma, la farsa y el *oxímoron*, esa eterna transgresión contra la lógica formal que rige en lo cotidiano: Felipe dice: "Me irrita tanto, ¡qué me casaré con ella!" Y todo para hacerle un chiste a la corte. Además, le urge imponerle a la a-morfa Yvonne una forma, un rol en ese mundo: el de princesa y esposa; dice de ella que es un monstruo al que hay que doblegar.

Yvonne es llevada a palacio e, inmediatamente, comienza a funcionar como un personaje catalizador que saca a la luz los impulsos, pulsiones, secretos perversos e inconfesados de todos: los pecados de juventud del rey, los poemas ocultos de la reina, los secretos cosméticos de las damas de la corte. Promueve la caída de las máscaras y la puesta en cuestión de los mandatos y convenciones sociales. Felipe se pregunta por qué sólo se puede amar a una mujer bella, dónde está escrita esa ley, por qué no puede gustarle una mujer fea. Y concluye: "¿Dónde está la ley a la que debería someterme como un objeto inanimado y

no como un hombre libre?" Yvonne instala, además del oxímoron, la inversión grotesca de los códigos: intentando enseñarle a hacer la reverencia, toda la corte acaba por hacerle la reverencia a ella. También instala la tautología, esa otra ofensa contra la lógica, el círculo vicioso, le dice el Príncipe: "¿Por qué tiene usted miedo? Porque es tímida. ¿Y por qué es tímida? Porque tiene un poco de miedo" Cirilo había sentenciado: "Es un sistema cerrado y hermético" Felipe hasta se atreve a hablar de "círculo místico", no olvidemos que Yahvé es el que dijo: "Yo soy el que soy". Yvonne es el *mysterium tremendum* de lo sagrado, eso que el Logos no puede desentrañar.

Con ella todo es posible, agredirla, tirarla al piso, humillarla de todas las maneras: liberar las pulsiones más profundas reprimidas por las normas sociales.

El efecto subversivo de Yvonne es total y por eso debe morir. Felipe rompe el compromiso con ella y se va a los brazos de la bella Isabel, como corresponde. Los reyes traman la muerte grotesca de Yvonne: se atraganta con una espina de corvina en el banquete real. La pieza termina con el homenaje fúnebre a Yvonne, todos de rodillas ante su cadáver: también como corresponde, un ritual solemne reinstala la Forma.

Gombrowicz escribió *El casamiento* en Argentina, en polaco, la pieza fue luego traducida al español por Alejandro Rússovich y el mismo Gombrowicz.[2]

La didascalia inicial dice: "Un paisaje abrumador, desesperante", en un claro procedimiento expresionista que opera la subjetivización de la espacio-temporalidad: todo puede interpretarse como una pesadilla de Enrique, el protagonista, quien retorna a su casa natal luego de la guerra en la que combatió, y la encuentra sumida en la degradación y la depravación, a sus padres transformados en ancianos escleróticos y a su antigua prometida María devenida en sirvienta y prostituta. Vemos también aquí la parodia de las tragedias shakespereanas en muchos momentos; Enrique también es un personaje hamletiano, oscila continuamente entre la Sabiduría y la Estupidez, entre la Forma y lo amorfo, entre la artificialidad y la autenticidad. Como Hamlet, pero también como Segismundo, descree de su misión; en realidad, Enrique "no se la cree", siempre sale de su rol: en sus apartes y sus monólogos, de clara procedencia shakespereana y calderoniana, denuncia la falsedad impostada y retórica de sus actuaciones y declamaciones, la construcción ficticia de la Forma. El teatro en el teatro, la representación dentro de la representación, la teatralería, es fundamental principio constructivo en toda la pieza. Las acciones y declaraciones son continuamente desmentidas por los procedimientos de farsa. Hay un dentro

y un afuera de la "representación", los personajes entran y salen de sus roles, o transitan varios roles a la vez. Toda realidad es construcción ilusoria desde la mala fe y la inautenticidad; Enrique, a pesar de no creérsela, apuesta a la Forma y a la ceremonia, porque un mecanismo poderoso lo constriñe desde afuera. Los registros de la pieza oscilan continuamente entre lo ridículo y lo patético, según el modo del grotesco escénico.

Gombrowicz construye para esta obra uno de sus célebres idiolectos inventados. La pieza está escrita en verso, la sintaxis está dislocada, hay muchas palabras inventadas, que funcionan por su sonoridad más que por su carga semántica. Es muy evidente la estructura rítmico – musical, operística, de la pieza, con efectos de arias individuales y momentos corales, procedimiento que intensifica la artificialidad teatralista y antinaturalista. Sin embargo, es claro el anclaje de la acción en un ámbito "polaco", las referencia a la Polonia natal son claras: la didascalia declara que progresivamente van apareciendo fragmentos de una casa polaca transformada en taberna. Enrique dice: "Algo parecido al comedor de Malonyse", parcial deformación de Maloscyse, el castillo en el cual nació Witold Gombrowicz, en el seno de una familia de la nobleza polaca. El Borracho, el personaje que será antagonista y contrafigura de Enrique, está afectado por el alcoholismo, al que se declara mal nacional polaco.[3]

Enrique se encuentra con Pepe, su compañero de armas; ambos replican en tono de parodia la pareja Hamlet – Horacio; como Horacio, Pepe es muy pragmático, racional, apegado a los datos de lo concreto: se establece entre ellos la misma relación de oposición complementaria que existe entre Hamlet y Horacio en la pieza de Shakespeare. Pero Pepe invierte la trayectoria del Horacio isabelino: en la pieza shakespereana, Horacio, sosteniendo a Hamlet moribundo en sus brazos, quiere suicidarse, pero el príncipe le ordena que no lo haga, ya que debe relatar, como testigo, la verdad de su historia. En la obra polaca, Pepe, a pedido de Enrique, se suicida durante la ceremonia de casamiento porque las sospechas de que hubo un encuentro sexual entre Pepe y su novia María lo debilitan en su proyecto de restablecer el orden santo proclamando a María virgen y princesa.

María pertenece al mismo paradigma de Yvonne: es a–morfa, casi no habla durante toda la obra. Todos quieren configurarla, imponerle una forma, un rol: novia, sirvienta, prostituta, princesa, reina, virgen. Es el objeto pasivo de las operaciones de la Forma entendida como opresión y represión. Los tres personajes jóvenes femeninos de este corpus, Yvonne, María y Albertina (de *Opereta*) pertenecen al mismo paradigma: carecen de forma y los otros quieren

encorsetarlas en una. Las tres hablan muy poco, dado que el lenguaje, el Logos, es la más importante y primordial configuración de la Forma, como vimos antes.

El Borracho, contrafigura y oponente de Enrique, es el personaje que opera la caída de la máscara, el que denuncia las falsedades e imposturas de la Forma. Marcado gésticamente por el alcoholismo, remite al dicho: "In vino veritas"; él es Polonia, ese país marginal y pequeño, en el período de entreguerras, pero que pretende ser Francia, o Inglaterra. El mismo Gombrowicz convocaba a reconocer la verdadera situación nacional bajo la máscara[4] . Es también la oscura verdad dionisíaca de lo pulsional que la Forma pretende reprimir y ocultar y que, repetidamente, vuelve por sus fueros. El Borracho es el sacerdote de la "religión inferior", de lo bajo corporal.

El *leit motif* del Borracho es lo "cochino"; lo cochino, opuesto a las ceremonias de la Forma, es uno de los ejes centrales de la pieza; el otro es "Endrique", el apelativo que le aplica el Padre – Rey a Enrique – Príncipe. Lo "cochino" es el arma que el Borracho y los traidores van a esgrimir contra todo intento de restaurar la Forma mediante la ceremonia de la boda real, a través de la cual Enrique tiene la ilusión de restaurar el orden en ese mundo desquiciado y depravado. Pero esta ilusión es intrínsecamente definitoria de nuestra condición en el seno de la vida social: pretendemos, a través de las diferentes configuraciones de la Forma, crear un orden ilusoriamente comprensible y manipulable en un mundo radicalmente incomprensible, imprevisible y oscuramente violento y feroz.

Por esta razón, en su sueño, Enrique eleva a sus padres a la categoría de reyes, y a María a la condición de virgen pura y princesa, pero el Borracho continuamente restaura a María en el rol de sirvienta y prostituta, llamándola "cochina" y "Mariucha", y a los padres en sus papeles de viejos decrépitos y miserables. Enrique persiste en su designio, aunque sabe que todo es una farsa: "Cíñeme la santa espada. Es una farsa, pero igual. Lo importante es casarme con ella … No creas que yo me tomo en serio esta payasada. Por curiosidad más bien lo hago, veré que saldrá de todo esto, quiero divertirme". La constante oscilación entre la seriedad y la broma, entre la Sabiduría y la Tontería, entre lo solemne y lo cochino.

La corporalidad es géstica, tomada del modelo del clown y del payaso circense: así "Toccotocar con el deddo", es el gesto para agredir, humillar o atacar a alguien. Este procedimiento, tomado del modelo circense, remite paródicamente a los códigos de la aristocracia, que prohibían severamente cualquier contacto corporal. Pero el cuerpo se rebela continuamente contra la Forma: en el cuerpo

está siempre la verdad: así, en medio de la ceremonia, al rey le pica una parte del cuerpo y deben rascarlo urgentemente.

Por otro lado, el uso del lenguaje es pragmático: las declaraciones son actos de habla performativos, porque, en el pensamiento gombrowicziano, es el lenguaje, manifestación suprema de la Forma, el que crea la realidad. Son las palabras las que crean las cosas, y no al revés.

En su trayectoria, que es una parodia de la trayectoria del héroe trágico, el antihéroe Enrique sostiene su *agón* filosófico e ideológico con su oponente, el Borracho, bajo la forma del *five o"clock tea*, en el acto II: según el modelo de los *agones* trágicos, se trata de un debate sobre la cuestión de los fundamentos de la legitimidad de todo orden impuesto por la Forma. La escena es operística: Enrique y el borracho ejecutan sus arias, mientras el coro de cortesanos y dignatarios cantan los estribillos. Si la Forma es un producto humano, puede ser abolida y reemplazada por cualquier otra; dice el Borracho: "¿Por qué tanta solemnidad con eso, si es un producto humano como cualquier otro?".

Enrique acusa recibo; de hecho, también en consonancia con la trayectoria del héroe trágico, transita varios procesos de *anagnórisis* a lo largo de la pieza; comprende cómo opera la Forma y descubre que el lenguaje es su primera y más poderosa manifestación: "Las palabras traicioneras se confabulan detrás nuestro; no las pronunciamos, son ellas las que nos pronuncian" Hasta su *anagnórisis* final: "Ya perdí la inocencia. Me quitaron la virginidad … La santidad, la majestad, el poder, el derecho, la moral, el amor, la ridiculez, la tontería, la sabiduría, todo eso se produce de los hombres, como el alcohol de las papas".

Enrique decide darse a sí mismo el casamiento, pero, para eso, Pepe debe morir. Cuando ve el cadáver de Pepe (cadáver verdadero, porque Pepe, el "hombre natural", no era un actor) desiste de la boda, porque ya no tiene ganas. La obra termina, como corresponde, con los rituales ordenadores: la detención de Enrique como reo, y el cortejo fúnebre de Pepe.

Opereta, tal como lo indica el título, adopta la forma de la "vieja opereta vienesa". La obra responde a los principios del grotesco: unir los contrarios, lo trágico y lo ridículo, utilizando una forma ligera, cómica, para referirse a la tragedia de la humanidad reprimida y enmascarada por las falsedades de la Forma. En esta pieza, el tópico gombrowicziano de la Forma adquiere un claro significado socio – político, pues se toma la moda como una de las configuraciones de la Forma, como el dispositivo mediante el cual los de arriba, los ricos, legitiman y reproducen sus privilegios de clase, mientas que los de abajo, los más pobres,

los remedan, imitan sus ropas y sus costumbres, según el mecanismo por el cual opera la Forma: la imitación entre los hombres. La moda, como cárcel del cuerpo, es el tema central de esta pieza. La oposición traje–desnudez, dice el autor, "el sueño de la desnudez del hombre aprisionado en los trajes más terribles y extravagantes".

Según el modelo de la opereta, la obra alterna partes dialogadas y partes cantadas, arias y momentos corales; además, cada personaje tiene un leitmotiv musical que lo caracteriza gésticamente. El protagonista es el conde Charme Himalay, un aristócrata refinado, depravado y aburrido, que quiere conquistar a Albertina, "una chica divina", hija de un tendero. Los personajes están caracterizados según el procedimiento épico – brechtiano del *Gestus*: cualquier elemento del discurso o de la puesta en escena que revele una verdad sobre las relaciones sociales que, en una perspectiva marxista, siempre son de sometimiento y opresión entre explotadores y explotados.[5] Así, Charme habla arrastrando las "erres" a la francesa, mientras que Ladislao, su lacayo, usa un idiolecto popular, de las clases bajas.

El conde Charme sueña con seducir a Albertina, no para desvestirla, sino para vestirla. Ella se asombra: "¡Conde! ¡Tú me vistes, en lugar de desvestirme!" Pero Albertina se queda dormida durante toda la obra y sueña con la desnudez, que es su leitmotiv. Como Yvonne, como María, Albertina es inmadura, a – morfa, infantil. Se rebela contra la Forma: no quiere que la vistan, quiere estar desnuda; el cuerpo siempre se rebela contra la cárcel de la Forma. A esta altura de la civilización, hay un exceso de Forma, de modas, de rituales, de ceremonias. La humanidad perdió el vínculo con el cuerpo natural, con la "natura".[6] Cuando en el baile del acto II, Albertina, convertida en maniquí, aparezca con un sobrecargado vestido de noche, va a repetir: "¡Cómo pesa… desnuda, desnuda!" Es interesante citar aquí el ensayo del filósofo italiano Giorgio Agamben, "Desnudez"; Agamben dice que, para nosotros, sobredeterminados por el cristianismo, la desnudez no es un estado, sino un acontecimiento, pertenece al tiempo y a la historia, no al ser. La desnudez es siempre desnudamiento y puesta al desnudo de un cuerpo que previamente estaba vestido. La desnudez primigenia, originaria, del cuerpo que nunca fue vestido, está irremediablemente perdida para nosotros. "La sagrada desnudez humana, por el traje para siempre mancillada… Nunca llegaremos a conocerte", dice el modisto Fior en el acto III.

Producida la revolución erótica de los de abajo en el acto II, y que consistió simplemente en dejar en cueros a los señores, el acto III presenta la apoteosis

de la desnudez, que es la apoteosis de Albertina, viva y totalmente desnuda en su ataúd. El modisto Fior maldice el traje humano, la máscara que devora los cuerpos: los crímenes horrendos de la Forma, es decir, de las ideologías, el mercado, las ideas morales y religiosas, los prejuicios de clase, de raza, en nombre de los cuales millones fueron masacrados a lo largo de la Historia. Según los requisitos del género, la obra termina en apoteosis y fiesta: "¡Bienvenida, oh, natural, inmortal desnudez, bienvenida!".

En un dispositivo estético – teatral de pregnancia y originalidad extremas, Gombrowicz nos presenta en estas piezas tópicos que eran verdaderas ideas de época de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Ya Pirandello hace denuncias similares en sus grotescos de la máscara y el rostro: el horrendo e íntimo dolor del hombre social constreñido a calzarse una máscara hecha según el gusto de los otros, la cual reprime y oprime su rostro interior. Antonin Artaud, en *El teatro y su doble*, nos habla de la cultura como radicalmente represiva de la fuente de la vida, esa que el verdadero "teatro de la crueldad" debería recuperar, justamente para reivindicar el teatro. Y, un poco antes, Friedrich Nietzche nos alerta acerca de la radical impostura del lenguaje y sus metáforas desgastadas.

Witold Gombrowicz: un artista entrañable para nosotros los argentinos, siempre muy cerca de nuestras obsesiones y nuestros fantasmas.

Notas

1. Las citas de las piezas se toman de la edición del teatro completo, Editorial El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2018.

2. Esta es la traducción según la cual se cita *El casamiento* en este trabajo.

3. "La Polonia (de entreguerras), escribe Gombrowicz en su Diario…, se revelaba como un Estado débil en el plano económico y militar (…) víctima de un anacronismo permanente en el plano cultural (…) Todo eso engendra una atmósfera de irrealidad, de superchería y de extravagancia… Era la más retrasada de las provincias que, desesperada por su estatuto de provincia, había soñado con igualar a París, con igualar a Londres" (Cf. Sandauer, Arthur, 1972, pp. 20 – 21)

4. Una escena que muestra claramente el *Gestus* social aparece en el acto I, en el cual los señores ordenan a sus criados que les lustren los zapatos; cuando se termina el betún, los sirvientes usan sus lenguas: "Los lacayos limpian abajo

y los señores conversan arriba”

5. La princesa: La desnudez, señores míos, es demagógica, es simplemente socialista… porque, ¿qué pasaría si el pueblo descubriera que nuestro culo es igual al suyo?

Referencias Bibliográficas

Gombrowicz, W. (2018), *Teatro completo.* Buenos Aires: El cuenco de plata.

Sandauer, A. y Cano Gaviria, R. (1972). *Sobre Gombrowicz*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Agamben, G. (2011), *Desnudez.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Liliana B. López

El rey está desnudo. El podermiento según Grombrowicz en Ivonne, princesa de Borgoña y El casamiento

EL REY - (Taciturno) Que vaya desnudo.

Desde las vanguardias históricas hasta la actualidad el teatro ha desnudado la ficcionalidad del poder mediante la farsa, el grotesco y la parodia, entre otros géneros y procedimientos que exhiben sus mecanismos y lo demitifican. En este trabajo no utilizaremos la noción de poder en abstracto sino que daremos cuenta de su particular funcionamiento en la dramaturgia de Witold Gombrowicz, especialmente en las piezas *Ivonne, princesa de Borgoña* y *El casamiento.*

La indagación que inició en la novela *Ferdydurke* tuvo continuidad en la forma teatral, a la que convirtió en un ámbito de experimentación que nos sigue convocando hasta hoy. Luego del desconcierto inicial, parte de la crítica ha interpretado a *Ferdydurke* como un manifiesto a favor de la libertad. No me detendré en las peripecias alrededor de la traducción del polaco al español por ser ya bastante conocidas, pero debo recordar la dificultad de "traducir" algunos términos que no tienen equivalente. No es casualidad que uno de ellos sea "podermiento" y su negación "nopodermiento". En la "Nota sobre la traducción", firmada por "Los Traductores" se ejemplifica precisamente con esta invención lingüística:

> Pondremos un solo ejemplo. La palabra "podermiento" expresa, como es lógico presumir, *condición o estado de poder*. Ahora bien, en la economía propia de *Ferdydurke* soluciones perifrásticas o gramaticalmente correctas de nuestro verbo español "poder" hubieran sido letra muerta. Expresar la palabra polaca *moznosc* a través de frases como "la facultad de poder" o "el poder posible" significaba

> nada menos que anular el íntimo sentido y fuerte poder de evocación que dicha palabra encierra en el texto original. Fue entonces que nos decidimos por el barbarismo y neologísmo salvador. Así nació "podermiento", y tantas y tantas otras palabras que galvanizarán constantemente al culto lector" (2004, pp. 25-26).

Resulta significativo que Gombrowicz haya optado por esta expresión singular, que podemos leer como un índice en el sentido semiótico del término: como una baliza, señala un campo semántico sobre el que se librará la batalla del sentido y del sin sentido.

Ivonne, princesa de Borgoña (1936) fue escrita inmediatamente despúes de *Ferdydurke.* Tiene en común con *El casamiento* (1947) ser ficciones en las que el poder atraviesa y organiza el discurso teatral y sus códigos específicos. Al mismo tiempo que se inscriben en una tradición, rompen con ella al innovar en tópicos, procedimientos y, fundamentalmente, en el uso del lenguaje.

Sin la pretensión de trazar una genealogía exhaustiva, *Ubú rey* (1896) de Alfred Jarry surge como un antecedente directo. En el discurso que precedió al estreno parisino, el autor deslocalizaba la farsa cerrando así: "Y en cuanto a la acción, que va a comenzar, se desarrolla en Polonia, es decir, en Ninguna Parte." [1](1980, p. 25). Padre Ubú, instigado por Madre Ubú, llega al poder por medio de la traición y de la violencia extrema y así lo sostendrá en adelante. El tono de farsa, los personajes caricaturescos y desmesurados reescriben a Macbeth y a Ricardo III.

Aunque mucho más lejana en el tiempo, *La vida es sueño* (1635) de Pedro Calderón de la Barca también sitúa la acción en Polonia; este dato no sería relevante por sí solo, sino fuera porque *El casamiento* presenta evidentes relaciones intertextuales con ella. El acceso al poder no se da sin violencia, lo que constituye una característica extendida del Barroco europeo (cf. Emilio Orozco Díaz, 1969 y José Maravall, 1990).

El ámbito y las funciones de los personajes en ambas piezas teatrales remiten a la tradición folklórica europea del cuento de hadas (*bajka* en polaco, *märchen*, en alemán) del que transgrede algunas de sus reglas características.

1. En otra presentación aparecida en la revista *La Critique* culminaba con esta variante: "Pero menos indiferente resultará en ese lugar de la lejana Cualquier Parte donde, frente a los semblantes de cartón de unos actores que han tenido talento bastante para exhibirse de modo impersonal, un escaso público de inteligentes ha consentido ser polaco durante algunas horas." (1980, p. 28)

De allí que podemos afirmar que se trataría de *anti-märchen*, porque aunque los motivos están presentes, las funciones resultan invertidas.

Ivonne, princesa de Borgoña presenta la estructura del drama clásico, en cinco actos, pero este es el único aspecto formal tradicional. Se ubica en un reino imaginario en el que un Príncipe desea "funcionar con delectación" (1972, p. 13). Comienza leyendo un ambiguo horóscopo[2], que le pronostica "éxito o fracaso", lo que es interpretado positivamente: "Al menos está claro"Todo lo que emprenda durante estas horas estará abocado al éxito o al fracaso..." Bueno, al menos está claro" (1972, p. 14). Igual que Hamlet, el Príncipe sufre de melancolía y atribuye su mal al aburrimiento. La aparición de Ivonne despierta su interés y se le ocurre "una gran broma": casarse con ella.

He aquí una diferencia respecto del cuento de hadas tradicional, en el que el Príncipe se enamora de una joven pobre o fea, que luego se transformará en una bella heredera; Ivonne permanece impasible e inalterada hasta el final. No hay transmutación ni metamorfosis y su fealdad corre pareja con su mutismo -apenas pronunciará unas palabras en toda la obra-. Su silencio será interpretado a conveniencia de lo que los personajes desean o piensan sobre ella. Será completamente cosificada y maltratada hasta el "accidente" que le provoca la muerte. Isa, su "rival" en la elección del príncipe, será el único personaje que no tolera el maltrato al que es sometida.

Sin embargo, Ivonne se resiste ha hacer reverencias, y esta negación será interpretada como un acto de rebeldía por unos y de estupidez, por otros.

En *Ferdydurke* el "podermiento" o su contrario se asocian a una suerte de resistencia. Un claro ejemplo es el Koteckide, el único alumno que en la clase de literatura no puede apreciar a un poeta romántico polaco, Juliusz Slowacki. Su simple negativa (*no puedo*) deriva en un peligroso contagio del resto.

> El sudor bañó la frente del maestro. Sacó de la cartera las fotografías de su mujer y del niño y trató de conmover a Kotecki con ellas, pero éste sólo repetía *no puedo*, y aquel penetrante *no puedo* se multiplicaba, aumentaba, contagiaba; ya desde todos los rincones llegaban murmullos: nosotros tampoco podemos, y un general nopodermiento empezó a amenazar desde todos los lados. El maesro

2. En *La vida es sueño* el encierro de Segismundo se justifica porque un horóscopo vaticinaba que sería un rey despótico. En la modernidad, los horóscopos reemplazan a los vaticinios del oráculo en la tragedia griega.

> se encontró en un terrible callejón sin salida. A cada momento podía sobrevenir el estallido; ¿de qué?, del nopodermiento absoluto (2004, p. 65).

En la lógica cortesana, la reverencia es la afirmación pública del reconocimiento de la superioridad de los monarcas. Aquel que se aparta de la norma, rápidamente se convierte en sospechoso de sedición. Ivonne, sin justificación, integrará esa nómina de personajes que producen profunda irritación en su entorno, como el escribiente Bartebly de la novela de Melville (1853) y su célebre "Preferiría no hacerlo" ("I would prefer not to."). Fuera del campo literario, Carlo Ginsburg en *El queso y los gusanos* (1976) rescató la historia del molinero Mennochio, que se colocó bajo la lupa de la Inquisición con sus ideas anticreacionistas en el siglo XVI.

En *Ivonne...*, el Príncipe planea una boda caprichosa con el objetivo de demostrar al reino que tiene poder mediante actos concretos, porque "Lo importante no es que te llamen príncipe, sino serlo, eso es lo que cuenta" (1972, p. 14). Semejante a Segismundo al hacerse cargo del trono y a Padre Ubú al usurparlo, el Príncipe sobreactúa el ejercicio del poder, lo que conduce a otro de los grandes tópicos que atraviesan la obra de Gombrowicz: la Inmadurez. El maltrato al que somete a Ivonne -que recuerda el de Hamlet a Ofelia- desemboca en desear su muerte. Ante los reparos de sus servidores, alega que "... no es problema, lo está pidiendo a gritos" (1972, p. 38) reinterpretando caprichosamente el silencio de su futura consorte.

Sin embargo, el Príncipe va perdiendo protagonismo a medida que avanza la pieza, y éste es ganado por la pareja del Rey y la Reina. El personaje de Hamlet de la obra homónima aparece desdoblado entre el Príncipe y la Reina; ésta escribe poemas a escondidas -"...mi melancolía desgarrada/ de la que nadie sabe nada."- y los lee en voz alta frente al espejo, espiada por el Rey y el Chambelán (1972, p. 45). El crimen es moneda corriente en esa corte, ya que la Reina esconde un frasquito con veneno para matar a Ivonne y el Rey urde un plan para que la "Pavitonta" se atragante con las espinas del pescado durante el banquete de bodas.

En continuidad con otro de los tópicos vertebradores de *Ferdydurke*, la Forma está presente en varios niveles del texto. La metáfora de Jan Kott (1961) respecto de una parte del teatro de Shakespeare podría replicarse sin dificultades

en el teatro de Gombrowicz. Kott indica que en las crónicas históricas, la Historia no avanza sino que repite sin cesar un mecanismo, un Gran Mecanismo que alterna crímenes y venganzas para obtener el cetro y la corona.

Precisamente en *Ivonne...*, en uno de los agregados de la última versión del texto, el Rey dirá:

> [Ahora le toca a la Pavitonta, y después... Siempre habrá alguien en alguna otra parte... La rueda sigue girando... Si no es éste será áquel, y si no es ésta, aquella otra, y sigue... sin piedad, por todo lo alto... hay que echarle cara, tener sangre fría.] (1972, p. 47).

La figura de la rueda se reitera en varios planos. Por ejemplo, se atribuye la conducta de Ivonne a una suerte de círculo vicioso entre la "sangre perezosa" y la "apatía" (1972, pp. 6-7). La propia Ivonne, en las pocas palabras que pronuncia en toda la obra dirá: "-Es como un círculo. Como un círculo. Cada uno, siempre, todo siempre...siempre igual." A lo que el Príncipe responderá: - [¿Un círculo? ¿Un círculo? ¿Por qué un círculo? Me huele a misticismo.] Aaaah, ya entiendo. Claro, la historia del círculo: ¿por qué es apática? (1972, p. 15).

Circular también es la estructura dramática de la pieza, ya que la muerte de Ivonne retrotrae a la situación inicial. En cuanto a la fábula, que respondería en narrativa a lo que podría haber sido un cuento de hadas (*märchen*) con final feliz termina siendo una versión deformada y grotesca del género: la expectativa generada por Ivonne/ Cenicienta resulta defraudada en este anti-*märchen* teatral donde lo indiscutido es el ejercicio del poder, ante el cual el único gesto posible es la reverencia o la muerte segura[3].

El casamiento se enmarca en una situación confusa entre el sueño y la vigilia del personaje principal, un soldado polaco que luchó en el norte de Francia. Recordemos que el protagonista de *Ferdydurke* expresa una situación semejante: "Me parecía estar soñando, porque sólo en sueños se nos ocurre caer en situación más tonta que todo lo que se pueda imaginar. " (2004, p. 49). También encontramos ecos intertextuales con *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, cuya acción transcurre en Polonia, y cuyo protagonista, Segismundo pasa de la cueva al trono y viceversa sin que medie explicación.

La primera didascalia de *El casamiento* dice así: "Un paisaje abrumador,

3. En la dramaturgia argentina encontramos una parecida conformación del *antimärchen* en *Real envido* de Griselda Gambaro.

desesperante. En las tinieblas algo como fragmentos de una iglesia desfigurada" (1948, p. 15). En pocos instantes, el espacio se va modificando: "aparece un cuarto; el comedor de una estancia polaca, pero como transformada en una taberna" (1948, p. 17). Sin explicación, el comienzo el Acto II lo ubica en el gran salón de un castillo. Recostado en una columna, Enrique murmura: "Adivinar/ El sentido del sueño..." (1948, p. 47). Jean-Pierre Sarrazac destaca este tópico y lo conecta con Hamlet:

> [...] en *El casamiento,* todo el drama -"monodrama polifónico"-, gravita alrededor de Enrique, este soñador que quiere ser el hijo de un rey y tiene la intención de destituir a su padre para que lo coronen rey. Enrique es, en cierto modo, un Hamlet, pero un Hamlet que ya no se plantea la pregunta "ser o no ser". Él *es* y, al mismo tiempo, *no es*. Hamlet estaba indeciso, Enrique es totalmente incierto. Y esta incertidumbre irradia alrededor del personaje y se difunde a lo largo de la obra. Desde las primeras palabras de *El casamiento* nos enfrentamos a este sentimiento palpitante de incertidumbre, de una oscilación entre el sueño y la realidad, -el juego de la opción y de la repetición-variación- que no nos va a dejar hasta el final. Enrique abre la pieza instalando este principio de incertidumbre que está en el corazón del juego de los sueños (2012, p. 173). [4]

También remite al Barroco calderoniano en las actitudes despóticas y caprichosas que asume y principalmente en el lenguaje artificioso que no puede evitar: "Noto que hablo de un modo artificial...no puedo hablar normalmente" (2012, p. 16); o "Perdona que me exprese tan artificialmente, pero estoy en una situación muy artificial" (2012, p. 19). Lo monstruoso acecha constantemente: como el "hipogrifo violento" que inicia la pieza de Calderón, a Enrique se le aparece un monstruo en sus pesadillas y los personajes del mesón -parecido a su antiguo hogar- se animalizan a partir de sus actitudes y gestos, generalmente en cerdos, peces o aves de corral: "...me siento como si estuviese llamando a las gallinas...a las gallinas" (2012, p. 19); "Ah, ah, es como si estuviese pescando peces...peces, con caña". Pepe, su compañero de batalla, resulta un testigo del sueño de Enrique, que se somete a sus opiniones sobre esta deformación de lo

4. La traducción es nuestra.

percibido.

Los taberneros/ padres/ reyes también parecen seguir su voluntad, hasta que su condición monáquica enfrenta voluntades y surge la disputa por el poder. María, parecida a su antigua novia, aquí aparece degradada y humillada. Enrique parece ignorar esta situación y, nuevamente, pretende transformarla mediante el casamiento. Esta palabra se repite en boca de todos, los reinstala en una corte a partir del segundo acto. Las reverencias y los gestos genuflexos se tensionan con el dedo acusador de un borracho, que se agiganta hasta hacerlo desaparecer. La metonimia (el dedo por el borracho) derivará en una guerra de dedos, donde la amenaza es tocarse, como sinónimo de degradación. El alcohol deriva en la borrachera de Enrique, que tiñe toda la escena. La ebriedad se traduce en gestos tiránicos y en el intento de golpe de estado contra el padre, instigado por los otros y en su auto-casamiento: "Yo mando, yo domino y yo mismo me daré a mí mismo…" hasta confundir los pronombres: "…yo sabría cómo se me a ti contigo conmigo yo" (2012, p. 85). En la confusión, el Borracho casó a María con Pepe, aunque en una ceremonia inconclusa.

Enrique, como Segismundo, deviene en déspota brutal y cae en el tópico de "la soledad del poder" en su segundo y extenso monólogo (dirigido a un mueble). Ni siquiera la inexplicable muerte de Pepe lo "despierta" de su mundo deformado, en el que, sin embargo, el poder performativo del lenguaje parece eficaz:

> (A Pepe) … Te diré ahora/ algo bastante inesperado: tendrás que matarte a tí mismo -y solo por la razón de que yo lo ordeno y que a mí se me antoja.
> Pepe: ¡No me digas!
> Enrique: Ya sé que esto es un poco…tonto… ¿Crees que no me avergüenzo? Es horriblemente artificial. Pero yo lo digo solo así… para probar… estaba curioso de oír cómo sonaría eso. ¿Comprendes? Naturalmente, todo esto no es en serio (2012, p. 110).

El juego metateatral (Pepe dirá "Yo no soy actor") deviene en una pesadilla "real" de la que Enrique despierta al ver el cadáver de su amigo, de su compañero de trinchera -de la que quizás nunca salió-.

Utopía que deviene en distopía. Como señala Foucault

> Las utopías son los emplazamientos sin lugar real. Mantienen con

> el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa. Es la sociedad misma perfeccionada o es el reverso de la sociedad, pero, de todas formas, estas utopías son espacios fundamental y esencialmente irreales (2010, p. 69).

El casamiento transforma todos los gestos en muecas, los sueños en pesadillas y los reinos de juguete en campos de batalla. Sin embargo, permanece el artificio del poder, impúdicamente al desnudo.

Referencias Bibliográficas

Calderón de la Barca, P. (2001) *La vida es sueño.* Buenos Aires: Colihue.

Foucault, M. (2010) *El cuerpo utópico. Las heterotopías.* Buenos Aires: Nueva visión.

Gambaro, G. (1997) "Real envido" en *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

García, G. (1992) *Gombrowicz. El estilo y la heráldica.* Buenos Aires: Nueva visión.

Gombrowicz, W. (1948). *El casamiento.* Buenos Aires: Eam.

Gombrowicz, W. (1972). *Ivonne, princesa de Borgoña.* (trad. Jorge Lavelli y Roberto Scheuer) Buenos Aires: Talía.

Gombrowicz, W.(2004). *Ferdydurke.* Buenos Aires: Seix Barral.

Jarry, A. (1980) *Todo Ubú.* Barcelona: Bruguera.

Kott, J. (1961) *Apuntes sobre Shakespeare.* Barcelona: Seix Barral.

Maravall, J. (1990) *La cultura del barroco.* Barcelona, Ariel. (1975) Capítulo 6 "La imagen del mundo y del hombre"

Orozco Díaz, E. (1969); *El Teatro y la teatralidad del Barroco. (Ensayo de introducción al tema).* Barcelona: Planeta.

Saer, J. J. "La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina", en *Punto de vista* . N° 35.(septiembre/noviembre 1989). Buenos Aires. pp. 11-14.

Sarrazac, J. P. (2012) *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès.* Paris: Seuil

Tirri, N. (1981). "*El casamiento* o la experiencia imaginaria", en revista *Teatro*, n° 5, Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín. pp. 46- 49.

Katarzyna Żabicka
Traducción: Augusto Uriel

La tercera fuerza y el mundo fuera de lugar: El casamiento de Witold Gombrowicz y Hamlet de William Shakespeare

La situación histórica que enfrentaron tanto William Shakespeare como Witold Gombrowicz fue complicada no sólo por los cambios políticos, sino también por los ideológicos y espirituales que influyeron en la creación de *Hamlet* y *El Casamiento*[1]. El imaginario social (término acuñado por Charles Taylor) fue erosionado o incluso deconstruido de manera específica. Por supuesto, el grado de tal erosión fue distinto, ya que en la Inglaterra isabelina la base divina de la realidad no fue increpada, en tanto que la obra teatral de Gombrowicz se lleva a cabo en contexto con la nietzscheana «muerte de Dios» mas, a pesar de estas diferencias, el punto de partida parece ser similar. William Shakespeare trató de encontrar el sentido de la existencia humana e intentó llegar a un acuerdo con la muerte de su hijo Hamnet, la supresión del Lord Essex y el cambio social religioso. Él no despreció la pregunta: ¿cuál es realmente la cuestión de Dios en un mundo donde su ley es transformada libremente por aquellos en el poder? Gombrowicz miraba la realidad del desmoronamiento de la posguerra y se preguntó si existía la posibilidad de restablecer el orden en un mundo donde se había reevaluado todo valor.

Estos cambios revolucionarios dieron pie a dos obras teatrales cuyo tema principal es un individuo perdido en un mundo donde la frontera entre el orden social y el caos se ha desvanecido. Los protagonistas se encuentran en un momento crucial, cuando el orden está feneciendo y uno nuevo, al parecer opuesto a los

1. Notas del Traductor: se utiliza el título original de la edición traducida por Gombrowicz y que equivale al término The Wedding usado por la autora. De acuerdo a Żabicka, Wedding (Boda/Casamiento [La ceremonia]) es correcto pero Marriage (Matrimonio) se suele utilizar al traducir Boda (Ślub), por lo que se prioriza el título original de la obra traducida por Gombrowicz al español.

fundamentos del primero, se está creando. El original y extinto sistema de leyes está representado por el Fantasma (en el caso de *Hamlet*) y el padre de Enrique (*El Casamiento*). Un orden patriarcal donde Dios instaura a un hombre como cabeza de familia y de Estado. Esta jerarquía parece ser lo más natural para la realidad. Incluso se puede interpretar el sistema imperante como concepto cristiano de orden mundial. En *Hamlet* nadie quebranta tal concepto, se presume estar en conformidad con la voluntad de Dios. Sin embargo, en *El Matrimonio*[2] hay un Borracho que deniega la posición del rey e incita a la rebelión. En la obra teatral de Gombrowicz, al principio el padre se arrodilla ante su hijo, sólo entonces se contiene y se vuelve hacia Dios, de quien, presuntamente, recibió la insignia de poder. Así podemos ver que se trata de un sistema de gobierno que ha sido distorsionado desde un inicio. Resulta que el rey no fue ungido por un ser divino, sino por Enrique, un hombre. Es, por lo tanto, un orden humano en el cual, el heredero se hará cargo del legado de su padre. Del mismo modo, en *Hamlet* hubo una convicción de que era el descendiente quien debería hacerse cargo del puesto social de su padre. En la obra teatral de Shakespeare, sin embargo, aparentemente lidiamos con un rey que ha recibido una bendición divina y conserva el poder de acuerdo a la voluntad de un ente sobrenatural. Pero ello no es tan evidente en una época en que estamos descubriendo cuán inestable era la situación política en Dinamarca. ¿Fue causada por la mala gestión del viejo Hamlet? Dicho sistema social indicaría que también en tal caso se trata de un poder que fue establecido por la gente sin la participación especial de Dios. Sin lugar a dudas, en ambas obras teatrales hay un orden patriarcal, que «presuntamente» provee paz a los individuos y es considerado como el mejor sistema de poder posible.

Pero hay una perturbación de esta forma de gobierno. El rey-padre es asesinado por un astuto Claudio, que se apropia de la corona e intenta instaurar su propia jerarquía. En este caso, el nuevo rey propagaría la anarquía. Al asesinar a su hermano, mermó el orden previamente establecido e implantó el caos. Incluso dejando de lado el hecho de que quiso establecer su propio sistema, basado sobre los mismos supuestos que el anterior, en última instancia condujo a la disolución de una forma que pudo no haber sido perfecta, pero permitió a los personajes a actuar en realidades difusas. En el caso de *El Casamiento* hay una disrupción política, donde el Borracho intenta derrocar al poder del patriarcado

---

2. Se usa El Matrimonio como equivalente de The Wedding aunque no lo sea, para respetar el uso estilístico y quizá no repetitivo de The Marriage por Żabicka.

al tototoccarlo[3]. También en tal caso, se trata de un intento de establecer el propio orden. En teoría, es el hijo quien ha de tomar el poder, pero éstos serán gobiernos anarquistas no castigados por Dios.

Lo más probable es que en ambas obras teatrales se ansía un nuevo sistema patriarcal. Los eventos tienen lugar en un delicado momento de transición, cuando las previas autoridades fueron cuestionadas (el padre de Hamlet está muerto, los padres de Enrique son encarcelados) y el nuevo orden aún no ha sido aceptado. Esta situación es por ende opuesta a la ley, presuntamente sancionada por Dios. Los antiguos y nuevos sistemas sociales, aunque opuestos entre sí, también parecen depender en gran medida unos de otros, ya que la gente que ha perturbado el orden original nuevamente tiene aspiraciones de transformar su dominio anarquista en un sistema patriarcal. El único elemento variable será la gente en el poder. El ciclo de transformación será obstruido, de modo que cualquier cambio iniciado por Hamlet y Enrique debería suceder luego de que todo fundamento sea deconstruido.

No obstante, el hombre no puede poner en práctica tales cambios por sí mismo. Ambos, Hamlet y Enrique, son incapaces de instaurar un nuevo orden. Inicialmente, Hamlet quiere restaurar el antiguo estado patriarcal asesinando a su tío y convirtiéndose en dirigente. Consecuentemente y aunque él vacila, no está seguro si su empresa tendrá éxito, debido a que el sistema previo ha sido derrocado (en un sentido se puede vincular tal orden con la figura del Fantasma) y como una especie de orden «muerto» que ha perdido la posibilidad de crear e influir la realidad. En este caso, el Fantasma, que ha perdido la facultad de intervenir en la realidad, trata de imponer un cambio mediante su hijo. Pero el joven está, en cierto sentido, también «muerto para el mundo», ya que deviene un representante de la jerarquía derrocada. El viejo rey y Hamlet poseen el mismo patronímico, el cual puede tener un significado simbólico en tal caso. El descendiente del soberano es, en el supuesto original, el continuador de la obra de su predecesor. Uno puede preguntarse, sin embargo, si el Fantasma no es la invención de la mente deprimida de Hamlet. Según el concepto de Freud, una hipótesis puede ser aludida, la cual se refiere a la transferencia de ciertos rasgos personales del príncipe de Dinamarca a su tío. Siguiendo los indicios de estas teorías, es posible suponer que Hamlet lucha consigo mismo en un mundo de sus propias ideas e indagaciones, que ulteriormente tanto Claudio como el

3. Toushhed término usado por el personaje de El Borracho en la edición anglófona y traducida por L. Iribarne.

Fantasma y él mismo son, de hecho, una sola persona.

Enrique se enfrenta al mismo problema que Hamlet. Su padre le pide ayuda, porque la antigua ley ha perdido su poder de acción y es el joven quien se espera actúe. Sin embargo, otra perspectiva de un nuevo orden anarquista se extiende para el protagonista, la cual es la razón de que tomar medidas en nombre del rey no es tan obvio para el príncipe. Enrique también vacila y no está convencido de sus propias facultades. Existen muchas especulaciones que ponen en duda la realidad de los personajes protagonistas de *El Casamiento*. De acuerdo con Danuta Danek, el amigo de Enrique es una manifestación de la personalidad de su yo más joven, un inocente ser incorrupto por la guerra. Su antítesis es el protagonista principal, quien se las ha arreglado para infectar con la absurda y brutal realidad. Los otros personajes aparecen y desaparecen, al igual que las proyecciones mentales que existen en una pesadilla, sólo porque la semi-soñolienta mente de Enrique les permite. En un caso en el que se identifica Enrique con el Borracho, su padre y Pepe (Danek, 1984, p. 728), enfrentaríamos a un mundo lleno de contradicciones donde el individuo trastornado es incapaz de tomar la decisión final.

Siguiendo esta hipótesis, el lector de ambas obras teatrales se enfrentaría a un ejército de dobles, proponiendo una solución distinta para un mundo que está «fuera de lugar». Tal sendero interpretativo nos hace ver a un héroe que no puede definirse a sí mismo en realidades distorsionadas y que lucha contra sí mismo, tratando de posicionarse en un conflicto inconcluso. ¿Qué orden debe ser considerado adecuado?

La única forma de salir de tal sinsentido es a través de intervención externa. En ambas obras teatrales, se propone una solución completamente distinta, que es «revelada» al final de ellas. Esta interferencia proviene del exterior, no desde el distorsionado y dudoso orden de la realidad en Dinamarca, o del espacio onírico de *El Casamiento*. Sin embargo, en el poder a fin de que una intervención tenga lugar, ésta debe ser iniciada. La manera de instaurar otro orden es cometer un auto-sacrificio voluntario o involuntario. Hamlet muere y por medio de su muerte permite el ingreso de Fortimbrás, lo que conduce a una nueva ley. Enrique sacrifica su propio «yo» en la forma de Pepe. Se entrega personalmente al castigo en forma de mutilación, que interpreto como imponer la justicia humana mediante violencia brutal. Sin embargo, se convierte en una ceremonia solemne. Como resultado de dichas actividades una intervención por una desconocida «tercera

fuerza»[1] tiene lugar, la cual no es un orden patriarcal o anarca. Se inicia por un rito sangriento y su posterior sacralización. Surge otro ritual, por medio del cual un nuevo orden se manifiesta. Aunque el hecho de que el comienzo activo de este poder es dirigido por la intención de ciertos actos de los héroes, no hay que olvidar que es algo que proviene del exterior. No puede resistirse la impresión de que el hombre no es el incitador de esta situación, sino mejor dicho un participante involuntario de los eventos que tienen lugar. Ambas víctimas fueron sacrificadas de una manera aparentemente fortuita. Hamlet muere a causa de una espada envenenada, el protagonista deviene víctima de una conspiración, orquestada por sus oponentes. Pepe se suicida, presunta y no realmente lo cual de hecho resulta ser verdad[2], debido a los absurdos reproches hechos por su amigo. Los héroes son por ende sacrificados pero devienen parte del rito involuntariamente. La energía que invocan e interfiere en el mundo, no es por tanto humana de forma alguna.

No se sabe de dónde proviene esta «tercera fuerza», ni lo que representa. Es mejor dicho una premonición de héroes que enfrentaron una tragedia más que un personaje activo real. Pero son estos rituales sangrientos los que libran a la sociedad de los viejos sistemas. Estos eventos drásticos aparecen en forma de rituales como la elevación de los cuerpos de Pepe y Hamlet y la procesión funeraria. Ésta es la tercera inesperada solución que a través de la víctima conduce a una cierta transformación de la realidad. Existe una manifestación de un poder desconocido que hace que la muerte y sus nuevas ceremonias se valoren. Un nuevo ritual fue creado y puede surgir gracias a una *hierofanía*[3]. Es capaz de existir por la separación de una cierta ceremonia u objeto y marcándolo como una manifestación de la divinidad. En el caso de *El Casamiento* y *Hamlet*, uno puede hablar confidentemente de la *cratofanía* más popular, es decir, la emanación del poder[4]. El orden resultante no es una manifestación de un sistema anarca o patriarcal, ya que parece tener una dimensión sobrehumana, sagrada. Esto se consigue mediante un ritual trágico, que sin embargo, posee un valor purificante. El

1. def. Prof. J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.

2. En privado, el príncipe, deseando obtener más poder de acción, ordena a su compañero cometer suicidio, todo los cual se dice es «media/o (en) broma», pero el joven en realidad ha negociado a cambio de su vida.

3. Término referente a la cosmovisión de Mircea Eliade. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Łódź 1993, p. 27.

4. Łukasz en Tischner *Gombrowicza Milczenie o Bogu* se refirió a la teoría de la *hierofanía* de Mircea Eliade, sugiriendo que el héroe de *El Casamiento* estaba intentando producirlo. Ł. Tischner, *Gombrowicza Milczenie o Bogu*, Kraków 2013, p. 261.

mundo debe cambiar porque las propuestas de las antiguas jerarquías han devenido fútiles. Los nuevos sistemas sociales propuestos por la gente son en realidad variaciones de las estructuras políticas previas. La «tercera fuerza» parece existir en completa independencia de las órdenes promovidas por la humanidad, ya que no se origina por ni desde el hombre. También se descarta como intervención del Dios Cristiano, ya que tanto el Fantasma como el padre de Enrique, quienes representan el sistema de la religión Cristiana, pertenecen a un difunto y por ende afónico pasado. Este poder agobia a los personajes vivientes con su ininteligibilidad, porque no tiene relación alguna con el ampliamente comprendido imaginario social.

Los intentos de transformar el sistema cívico son estériles porque el hombre es incapaz de engendrar un nuevo orden. Parece que las posibilidades creativas a disposición de la humanidad se han agotado y por ende ningún sistema propuesto puede fundamentarse con verdades absolutas o anhelar estándares universales. Tanto los sistemas sociopolíticos como los filosófico-religiosos están fuertemente entrelazados dentro del concepto de un imaginario social en el que las esferas públicas junto con las testimoniales conforman el consenso común sobre el cual se basa el funcionamiento de la realidad interpersonal.

Por lo tanto, puede asumirse que la tercera fuerza es la intuición humana del absoluto. El absoluto que aterroriza con el hecho de que es incognoscible, superior al hombre, inefable y de facto inasible. A pesar del hecho de que interviene sólo al final, sólo luego del sacrificio, es un elemento indispensable de ambas obras teatrales. Conduce a una solución del insensato conflicto entre el patriarcado y la anarquía. Esta solución parece ser abrumadora y llena de energía e incluso de violencia. Tal manifestación del poder significa una c*ratofania*, que está representada por los Fortimbrás al frente de sus tropas y por el omnipotente *Deddo*[5], hace del destino ulterior de estos espacios indefinidos, algo ambiguo. La pregunta de qué valor traerá la intervención de esta «tercera fuerza» y si habrá una transformación sacra de las realidades presentadas en las obras teatrales aún sigue abierta.

Referencias Bibliográficas

Gombrowicz, W. (1886), Ślub [en:] Dramaty, Kraków.
Gombrowicz, W., *The Marriage: A play*. Intro. By Jan Kott, trad. L. Iribarne.
Shakespeare, W. (2002), *Hamlet*, Wordsworth Classic.

5. Toushhed. Tototoccar con el Deddo, según el personaje de El Borracho.

Danek, D. (1984), *Oblicze. Gombrowicz i* śmierć, [en:] *Gombrowicz i krytycy*, comp. Z. Łapiński, Kraków.

Eliade, M. (1993), *Traktat o historii religii*, Łódź.

Jarzębski, J. (1982), *Gra w Gombrowicza*, Warszawa.

Kelly, R. A. (2011), *Public Theology and the Modern Social Imaginary*, [en]: „Dialog: A Journal of Theology" no. 2.

Tischner, Ł. (2013), *Gombrowicza milczenie o Bogu*, Kraków.

Alessandra Ghezzani

Witold Gombrowicz, Virgilio Piñera y los "niños terribles" de América contra la idolatría de la grandeza estética

La última obra de Witold Gombrowicz publicada en vida es el panfleto contra la poesía pura y contra el príncipe de los poetas Dante, redactada el 16 de octubre de 1966, y publicada en una edición bilingüe francés/polaco en *Herne,* en 1968. En italiano apareció al año siguiente en la editorial Sugar de Milano, editado por Riccardo Landau. En el momento de su publicación en Italia, la patria del poeta de los poetas, la obra suscitó una gran polémica y críticas muy duras[1]. La más dura se hallaba en el telegrama que Ungaretti envió a Dominique de Roux, que se publicó en *Herne Gombrowicz*, donde se afirmaba que:

> Il libretto su Dante di quel polacco è vergognoso. È un fatto senza senso, idiota, che questa calunnia sia stampata. Ho gettato via e mandato al diavolo questa cretina mostruosità.

Gombrowicz le respondió defendiendo el derecho de poder expresar libremente su opinión:

> Si Dante me aburre" afirma "y si me considero superior a él, lo declaro sin miedo: es mi derecho. [...] De este modo no se imponen las ideas propias como hechos generales, ya no se elige ni se pretende estar en posesión de la verdad absoluta. Se intenta solo decir lo que se siente en serio (Gombrowicz, 1995, p. 20).

---

1. Como, por ejemplo, las críticas de Egidio Mucci, *Dante contestato*, en "Paese sera" (6/4/1969) y la de Alberico Sala, *Scherzo non riuscito, su Dante*, en "Corriere d"informazione" (27/6/1969).

La defensa vehemente del derecho a tener como objetivo el placer de la lectura como supremo principio y de juzgar libremente basándose en él, nos lleva inexorablemente a Borges, suma encarnación de lo que, más o menos jocosamente, se puede imaginar como lo más lejano posible de Gombrowicz y, sin embargo, defensor convencido de este concepto. Además de casi haberlo ignorado durante aquella famosa cena de la que el mismo autor polaco habló en los diarios, y que luego tematizó en su novela *Trans-Atlántico*, al parecer Borges desdeñó su forma visceral de la narración en que se tratan temas y motivos repugnantes relacionados con el hombre y con su experiencia. Aún más difícilmente, quizás, habría podido digerir la búsqueda que orientaba la mirada crítica y creativa del polaco.

"La *Divina Commedia* no me basta" seguía en el discutido panfleto "Es Dante lo que busco pero no lo encontraré, porque el Dante que nos ha trasmitido la Historia es precisamente el autor de la *Divina Commedia.* Estos grandes hombres no son hombres, sino realizaciones" (p. 82). Lo que le interesa a Gombrowicz es el hombre en su difícil relación con los demás y con el mundo que los rodea mientras que Borges, el hombre, o mejor, el autor, lo había sustituido por un Espíritu productor de literatura desde el cual se irradian versiones diferentes de temas ya conocidos en los cuales cada individualidad constituye la parte de un todo. Sin embargo, hay que reconocerles a ambos una fuerza y una osadía de la misma envergadura, aunque esté expresada mediante estilos muy diferentes, al presentar la lectura (y la escritura) como actos de liberación individual, conceptos que ambos defienden, aunque estén anclados en dos concepciones poéticas en las antípodas. El panfleto sobre Dante es básicamente eso: un acto de liberación de la esclavitud y del servilismo hacia los genios del pasado pero, sobre todo, una búsqueda del hombre en la literatura, que se lleva a cabo chocando contra todo lo que se considera "antihumano": poesía pura, academicismo, *pose* académica.

No es necesario ser un dantista o un estudioso italiano, sino que quizás sea suficiente ser un lector medianamente culto, para sentir una cierta incomodidad ante las afirmaciones realizadas en la primera parte del polémico panfleto. Una lectura atenta, que supere el escepticismo inicial consecuencia de la acritud del tono empleado, llevará al lector a comprender que la acusación se dirige, en primer lugar, a la idolatría de la grandeza estética, contra la cual Gombrowicz ya se había pronunciado en 1947 en el famoso discurso pronunciado en la librería Fray Mocho de Buenos Aires, titulado *Contra los poetas*, que envió posteriormente a la redacción de *Sur* junto con un fragmento de la traducción española de

Ferdydurke, cuya dirección, como se sabe, Gombrowicz confió a Virgilio Piñera. La recriminación más importante que el escritor le hacía a Dante era que pretendía resolver con la retórica la agonía de la existencia, encontrar una justificación de la historia en la literatura, como si eso pudiese aliviar al hombre del dolor y de los aspectos negativos del pasado. Estamos sentados en una "gigantesca montaña de cadáveres"[2], afirma Gombrowicz, y las grandes obras deberían dar fe del dolor de los hombres. El hombre real, según él, es aquel que siente dolor y Dante se ha burlado del dolor, de la muerte y del inferno y es impensable, continúa, que la Academia quiera obligar a aceptar sin reservas su visión "antihumana" del Mal. Acuérdense el sarcástico íncipit de su novela *Ferdydurke*: "*En la mitad del camino de mi vida me encontré en una selva oscura*. Y algo peor aun: aquella selva era verde" (Gombrowicz, 1983, p. 15). El Mal, afirma el escritor, se tiene que contar mediante una forma mal construida. El mal que desea el mal (aquí se refiere a los castigos dantescos) no puede realizarse "bien". Rechaza la idea de que la Historia pueda resolverse con la poesía, entendiendo la poesía en su acepción degenerada de artificio. Evidentemente está defendiendo la idea de que es necesario que haya una relación estrecha entre la forma expresiva que se elige para narrar y su idea de mundo impuro, imperfecto, distorsionado, sórdido. El primer objetivo de los escritos de Gombrowicz contra los poetas es el mito de la poesía pura, mito que, en el periodo de entreguerras, ya había recibido un duro golpe pero que todavía no se había erradicado completamente. Alza un grito contra toda religión de la palabra, contra el culto del vate, contra lo sublime de cualquier *pose*, contra cualquier forma de teología poética.

Ahora bien, esta necesidad de disentir es fruto de un contexto histórico literario europeo que se caracteriza, entre otras cosas, por el dualismo pirandelliano vida-forma, que sin duda Gombrowicz tenía presente. No se puede escribir si no se ha recibido una Forma, una interpretación que dar a la realidad, pero por otra parte ¿por qué darle esa interpretación si cada forma aprisiona? Con estas palabras Mazzacurati resumía la intuición con la que Pirandello alcanza uno de los más altos grados de consciencia de toda la primera parte del siglo XX europeo sobre el nivel de complejidad que se ha conseguido mediante la diversidad estética del personaje, del autor con él y del problema de la interpretación (Mazzacurati, 1987, p. 120). La versión que da el autor polaco de este binomio en términos de vivificación y celebración de lo indefinido, de lo indeterminado, de lo sórdido, de

2. Es más que plausible que al formular esa opinión, el escritor tuviese en cuenta las palabras con las que Nietzsche, en el *El ocaso de los ídolos* (1889), define a Dante la hiena que hace poesía sobre las tumbas.

lo abyecto y de lo múltiple desembarca en Argentina en los años 40. Para algunos americanos, entre ellos Piñera y Wilcock[3], por ejemplo, junto con otros "niños terribles de América" como los define el mismo en los *Diarios* (Gombrowicz, 2003, p. 46), eso se traduce en una nueva oportunidad para redefinir polémicamente la cuestión de la representatividad de la realidad en la ficción, en abierta controversia con las estéticas del momento[4].

Uno de los discursos más completos y entusiastas pronunciados por el escritor polaco en relación con la condición de postración del arte de la época se halla en la "Premisa a *Filifor forrado de niño*" de *Ferdydurke*. Aquí afirma que la mayor parte de los escritores del momento padece los condicionamientos del exterior tanto que "se hunden en el infierno de la impotencia". Que estos actúan en nombre de un principio de perfeccionamiento estetizante sin tener en cuenta sus inclinaciones:

> La Forma no es para vosotros algo viviente, humano, algo, diría, práctico y cotidiano, sino un atributo festivo del arte [...] Pero si os preocupaseis menos por el arte y más por vuestras personas, no os callaríais nunca frente a tal terrible violación de la persona; y el poeta en vez de que para otro poeta sus poemas escribiese, se sentiría penetrado y creado desde abajo por fuerzas que hasta ahora pasaba por alto [...] (Gombrowicz, 1983, pp. 58-59).

Su posición es, en primer lugar, una clara desaprobación hacia cualquier tipo de eliminación de lo turbio, de lo ambiguo, de lo obsceno de la literatura. Solo hay poesía en lo prosaico porque para expresar la dura verdad de las cosas

3. El caso de Wilcock es muy paradigmático no solo por la centralidad de algunos temas y de los motivos elegidos (la crueldad, la aberración, la atención focalizada en el cuerpo y en sus partes), sino además por el hecho de que ambos, uno polaco y el otro argentino, trascurrieron la mitad de su vida en Europa y la otra en Argentina, donde emprendieron una colaboración que confluyó en la escritura de algunos textos publicados en *Orígenes* ("Monólogo de Alejandro", 1946, pp. 12) y en *Ciclón* ("La noche de Aix", 1956, p.946). Ambos, además, tratan el tema de la mutilación anatómica como simulacro de la incomunicación (veánse, al respecto, los cuentos *Las partes* y *Los amantes*).

4. Pablo Gasparini llega a hipotizar una "filiatría" de autores entre los que nombra a Perlongher, Copi, Lamborghini. El crítico explica que el término *filiatría*, acuñado por el escritor polaco en su novela *Trans-Atlántico*, se refiere a la actitud de rechazo del "filiátrico", del bastardo, respecto al patrimonio cultural e identitario que le ha transmitido el Padre\Patria (Gasparini, 2006, p. 50).

y dar testimonio de ello es necesario eliminar en el discurso las cautelas del estilo y acoger lo rechazado, lo reprimido, lo censurado. Si narrar tiene sentido es porque se puede, es más, se debe, intentar representar no lo inexpresable de lo bello sino lo inexpresable de lo verdadero. Sobre este punto se podría discutir de manera incluso acalorada. A esto yo podría rebatir afirmando que lo inexpresable de la verdad se puede también alcanzar buscando lo bello. Pero no me interesa emitir un juicio sobre esas declaraciones sino que mi deseo es focalizarme en algunos de los conceptos estéticos que alimentan el acalorado debate que anima el contexto de las letras americanas de la primera mitad del siglo XX, más o menos claramente influenciado por la presencia de Witold Gombrowicz[5]. Si es verdad que el escritor polaco, como sostiene su amigo Schulz, "se había vendido de manera patológica e incurable a las abominaciones y a los fracasos" es cierto también que la suya es una "verdad" que "se alimenta de la pulsión anárquica" (Sanguineti, 1995, 114).

La misma pulsión anárquica está presente en las obras de Virgilio Piñera y en el panfleto polémico "El País del Arte" (*Orígenes* IV, 1947, p. 16), escrito el mismo año de la publicación de la traducción argentina de *Ferdydurke*. Las afirmaciones que contiene este ensayo constituyen un duro ataque contra el mito de la idolatría del Arte:

> ¿Es que nadie percibe que el arte no resiste la simulación? […] Es que —como dice Gombrowicz— alguien puede conmoverse sin conmoverse y decir que comprende sin comprender? ¿Y cuando tales equívocos se producen no debemos pensar que ciertos artistas se arrancan su cara real y propia para ponerse la del Arte? (Piñera, 2015, p. 175).

Piñera describe un proceso de desnaturalización del arte, citando a Gombrowicz, debido precisamente a la adoración que hace al hombre pasivo, ciego, doblegado ante la supremacía del medio artístico mientras que el arte, afirma el cubano, no es adoración sino acción, acto. Dicho proceso de sumisión aleja al hombre de su interioridad más intima, de su ser hombre y al arte de poderlo representar: "El arte sólo es tal en cuanto es el reflejo exacto de nuestro paso por la tierra […] El gran artista es una persona privada", añade el escritor

5. Sobre el tema, veáse también el estudio de Darío Idez, *"Literal". La vanguardia intrigante*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.

cubano, “que pasa a ser pública por el hecho de una universalización. Pero los adoradores, lo misioneros pasan, como consecuencia de su apostolado expreso, de personas públicas a privadas; esto es, se da en ello la precariedad: una progresiva reducción de los elementos vitales [...] No es el Arte quien nos enriquece, sino que somos nosotros quienes lo enriquecemos a él. Teniéndola muy en cuenta, eludiremos soberanamente” concluye el escritor “esa engorrosa, estéril residencia en el País del Arte” (Piñera, 2015, pp. 175-177).

El mismo año, en el número 13 de *Orígenes*, Piñera pública “Notas sobre literatura argentina de hoy”, artículo en el que critica la tendencia generalizada a defenderse de lo impuro, de lo informe y de lo incompleto de la realidad, erigiendo muros de categorías intelectuales. Para expresar la idea recurre al concepto de tantalismo, alusión evidente al mitológico suplicio de Tántalo. En la historia de Tántalo, imposibilitado para gozar de los frutos y de los néctares que lo rodeaban y obligado a desear eternamente poder satisfacer su paladar, es decir, castigado por una especie de ley dantesca del *contrappasso*, por haber dado a sus detractores la carne de su carne, se podría resumir la condición de la generación contemporánea de argentinos. Más que un castigo divino, en este caso, se trata de una condición histórica que los hace temer y escapar de la realidad que los rodea. “El peor enemigo que tiene el americano es la segunda naturaleza que él se crea” (Piñera, 2015, p. 166) afirma Piñera y continúa “el americano está más preocupado por la búsqueda de una fórmula formal del mundo que por la búsqueda de una forma en sí; si se revisan las últimas producciones de la poesía y la literatura en América se verá que las soluciones son puramente técnicas y no espirituales” (Piñera, 2015, pp. 166-167). Palabras que evocan las ideas de Gombrowicz sobre la Forma, así como el binomio arte-vida de matriz pirandelliana, al que ya he aludido. Como expresó su amigo Schulz, el aporte del escritor polaco ha consistido en haber querido que se considerase como dominio específico del hombre real un ámbito ignominioso de contenidos subculturales, imperfectos y rudimentarios. “Este mundo de alcantarillas y desagües, esta inmensa cloaca de cultura es sin embargo una sustancia generadora” afirma Schulz “basura y estiércol revitalizador sobre el que crece cualquier valor y cultura. Aquí está el depósito de violentas tensiones emocionales que han conseguido conectar y concentrar estos contenidos subculturales. Nuestra inmadurez y, quizás, en el fondo, nuestra vitalidad, está unida por miles de nudos, entrelazadas por miles de atavismos con este vestido secundario de las formas, con esta cultura de segunda clase” (Schulz, 1994, p. 116).

El adjetivo tantálico empleado por Piñera hace referencia al hecho de que el hombre de la época y el artista americano intenta eludir cualquier tipo de relación con esta "cultura de segunda clase" y se queda en una condición de sumisión respecto a una segunda naturaleza (ornamental, formal). Borges, concluye Piñera, es tantálico en la medida en que se preocupa demasiado por la experiencia libresca, ocultando con toda probabilidad lo que realmente quería decir[6]. Tampoco en este caso me interesa juzgar la opinión de Piñera sobre Borges, sino reflexionar acerca de las ideas sobre el arte que la motivan y que contribuyen a arrojar luz sobre el peculiar contexto literario en el que se expresan. Si la lección sobre el tantalismo le gustó a Borges, quien pidió a Piñera la nota para publicarla en "Los anales de Buenos Aires" junto con uno de sus cuentos más tantálicos, *Los inmortales*, no se puede decir lo mismo del panfleto polémico enviado por Gombrowicz a "Sur" junto con *Filifor forrado de niño*, ya que, como se sabe, fue completamente ignorado. Son cuestiones de estilo, sí -y quizás no solo eso-, pero que le permiten a Borges reforzar su *pose* aristocrática, acogiendo la critica de Piñera con ironía y rechazando el panfleto polémico de Gombrowicz.

1. El "cuerpo" del texto: el doble y la descomposición de las partes

A pesar de que Piñera tuviese claramente más éxito entre las filas de la élite bonaerense, es evidente que comparte con el escritor polaco el mismo desacuerdo respecto a la actitud estetizante de las corrientes literarias de la época. Se puede decir aún más: el encuentro con Gombrowicz refuerza en el cubano la importancia de ciertas convicciones. Piñera, en efecto, no solo se reconoce en la propuesta del polaco sino que la elige para poner en marcha el proyecto cultural alternativo a *Orígenes* que constituye la revista *Ciclón*, cuyo primer número contenía *Filifor forrado de niño.* Pero la afinidad entre los dos autores va más allá del frente ideológico y se extiende hasta el temático y el formal, en la medida en que ambos optan por lo grotesco. La elección formal y expresiva que se lleva a cabo nace para ambos de la necesidad de alterar el infierno de lo cotidiano y, para ambos, las características de las recíprocas formas de alteración se presentan vinculadas

6. Sobre el tantalismo y sobre la enfermedad que padecen los escritores argentinos de su generación, Piñera se pronuncia también en *Virgilio tal y cual*, "Unión", 10, abril-mayo-junio 1990, pp. 21-35 (*Ensayos* selectos, pp.79).

a la realidad específica de cada uno de ellos. “Estos cuentos míos”, afirmaba el escritor cubano a propósito de sus *Cuentos Fríos* (1956), en una nota titulada “Al lector argentino” que apareció en *Panorama* en 1970,

> que parecen situarse en la irrealidad, que a simple vista tomarían por “fantásticos”, se escribieron partiendo de la realidad más cotidiana, es decir la vida que yo hacía por la época en que los escribí. ¿Qué vida llevaba allá por el año mil novecientos cuarenta y dos? Pues la de un desarraigo, de una paria al que hostigan dos dioses implacables: el Hambre y la Indiferencia de los otros (Piñera, 2015, p. 192).

En Piñera, por lo tanto, la narración trata y exorciza el hambre, la estrechez y la imposibilidad de vivir libremente su homosexualidad -que padeció durante los años de la formación en la Cuba de Batista- mientras que en Gombrowicz, relata el falso, provinciano y anquilosado mundo cultural y social de la aristocracia polaca. Ambos recurren a la ambivalencia entendida como tensión entre binomios opuestos, a la *exageración* y, en ambos, lo grotesco y lo absurdo surgen de un contexto de *crisis* individual, social y de la Naturaleza. La crisis no se afronta con tono elevado o serio sino con una actitud de “extraordinaria” aceptación de las desgracias más increíbles y en Gombrowicz, más que en Piñera, rabelaisiana y jocosa positividad. La distancia de la perspectiva que produce la mirada absurda y grotesca es funcional para conseguir una contemplación “objetiva” de la monstruosidad congénita de la realidad.

No creo exagerar si afirmo que en las obras escritas en el periodo inmediatamente posterior a la relación con el escritor polaco, Piñera hace más elaborado el empleo de algunos temas que son también centrales en la obra de Gombrowicz como, por ejemplo, el tema del doble y de la descomposición de las partes del cuerpo. A dicha relación, y por supuesto a la experiencia de la traducción, creo que se puede también atribuir la elección del autor de probar con el género de novela. *La carne de René* (1952) es la primera novela editada de Piñera[7] y también esta, como *Ferdydurke* (1947), se concentra en antinomias

7. En realidad, como se sabe, Piñera había escrito otra novela de tema tipícamente gombrowicziano titulada *La Banalización*, que quedó inédita, en la cual, recurriendo como de costumbre a lo absurdo y a lo grotesco, y en línea con las ideas sobre el arte que defiende en sus ensayos, plantea la tesis según la cual es necesario banalizar la cultura. Un capítulo de la novela, Piñera lo leyó durante el ciclo de conferencias que dio en

cruciales que tratan sobre la difícil y controvertida relación del individuo con la sociedad eligiendo la forma de la novela de formación parodiada. El escritor polaco se concentra sobre todo en el difícil camino hacia la madurez del individuo del cual describe, mediante el polisémico concepto de Forma, la pérdida progresiva y drástica de autenticidad. En Piñera, son el hambre y la privación de libertad de expresión individual y una condición de anonimato y de transparencia social, que constituyen los grandes yugos sociales. En ambos la respuesta artística asume el significado de acto de liberación individual y en ambos eso implica la respuesta de un fuerte desacuerdo respecto a la literatura aislada del hombre y de sus sufrimientos. Ambos expresan la necesidad de representar el sufrimiento de la existencia y el fuerte vínculo que hay entre el dolor y la narración.

En la premisa a *Filimor forrado de niño*, Gombrowicz elabora una larga lista de carencias y sufrimientos. El sufrimiento principal, el archi-tormento, el archi-padre del dolor, que es el manantial del relato, es el concepto de forma agonizante, presente en la obra en todas sus más diversas expresiones, concepto que nace de un contexto histórico y social bien determinado, como está ilustrado de manera tan significativa en su libro *Una giovinezza in Polonia*[8]. En el centro de todo está el cuerpo, por lo tanto, elaborar la lista de sufrimientos posibles y organizarlos en una jerarquía equivale a "sugerir al lector dónde se encuentran la cabeza, los pies, la nariz y el talón". La metáfora cuerpo-texto o cuerpo-sistema fue ilustrada en la parte introductoria al especular y anterior cuento *Filifor forrado de niño*:

> Mirad: la parte básica del cuerpo, el buen domesticado cuculquillo, está en la base; en el cuculcalao, pues, empieza toda acción; desde el cucailo, como desde el tronco principal, emanan las bifurcaciones de

Buenos Aires en los primeros años de su permanencia en Argentina.

8. "La mia opera abbonda di queste forme morenti, come le scene di un duello più volte ricorrenti, per non parlare dei cerimoniali di corte dell"aristocrazia. Quei radicali cambiamenti di stile nel comportamento della gente rendevano sempre più evidente ai miei occhi il ruolo fondamentale della forma nella vita, l"enorme influenza del gesto e della mimica sulla nostra essenza più intima. Chissà, forse li percepivo con tanta forza perché ero venuto al mondo quando le forme dell"epoca che finiva benché agonizzanti, conservavano ancora una certa vitalità, conservavano ancora un certo mordente … Noi, per esempio, nel nostro baraccone scolastico, continuavamo tutt"ora a scambiarci sonori schiaffoni anche se non si arrivava più al duello. L"offeso era tenuto a "rendere la pariglia" per non perdere l"onore, ma il suo avversario doveva ricambiare a sua volta, poiché vinceva chi colpiva per ultimo: così almeno voleva una legge non scritta" (Gombrowicz, 1998, p. 44).

> partes sueltas, como por ejemplo la del dedo, del pie, de los brazos, ojos, dientes y orejas, y asimismo unas partes se convierten en otras, gracias a sutiles y refinadas transformaciones. Y el rostro humano (comúnmente llamado también facha, jeta o carota) constituye la corona del árbol que con sus partes sueltas se levanta del tronco culeitiano; la facha, pues, concluye el ciclo que originó el buen cucucu (Gombrowicz, 1983, p. 50).

El cuerpo, pues, es el campo de observación de los cambios individuales, de los caminos de crecimiento o involución y su materialidad determina las relaciones sociales. Los intercambios entre hombres ocurren mediante ofensas, placeres o divisiones del cuerpo y sus partes.

Ya en la parte introductoria a *Ferydurke*, por ejemplo, la idea de que cualquier ser superior o de mayor edad sea sensible al encanto de seres inferiores o más jóvenes está expresada mediante la imagen de un joven recostado sobre la espalda de Pepe, que le roba y chupa el alma mientras este, poseído, finge no ser la víctima de un acto violento. El proceso de infantilización del personaje que empieza con la entrada del profesor Pimko es físico. El malestar al ver el profesor que se dispone a leer su manuscrito se traduce en un primer paso hacia una regresión que es física y no mental: "Me revolvía, pues, sobre mi sentar; no sabiendo qué hacer, comencé a mover las piernas, a comerme las uñas..." (Gombrowicz, 1983, p. 20). Así inicia su proceso de encogimiento: "me achiqué, mis piernas se transformaron en unas piernecitas, mis manos en manecitas, mi nariz en naricita, mi obra en obrita y mi cuerpo en cuerpecito... mientras que él se agigantaba y permanecía sentado, contemplando y asimilando mis carillas *in saecula saeculorum, amen*... y sentado [...] ¿Conocéis esa sensación de empequeñecer dentro de alguien?" (*ibidem*). La voz se hace aguda como cuando era un colegial y se da cuenta de que está sentado con su "culito" infantil mientras el profesor empieza a preguntarle los adverbios hasta que, trotando, se dirige a la escuela de Piorkowski, donde entrará a pesar de los llantos y de la resistencia de díscolo. Una vez en la escuela, ante sus ojos se abrirá un escenario de violencia verbal y física autorizada y, a la vez, producto proprio de esa inocencia. Sin embargo, a pesar del malestar, Pepe no puede huir porque es esclavo de su propia imagen, la del niño en el que se ha convertido, obligado por Pimko y, por lo tanto, no tiene voluntad. La cara, metonímica representación de la Forma en

la que estamos aprisionados lleva los signos del sufrido camino de constricción y, a veces, de liberación. Después de la primera entrada en la clase tiene lugar el primer encuentro con la estudiante (un fenómeno muy atractivo pero muy aterrador porque es joven y moderna) "y la facha se me inflaba tal un globo, sin trabas, porque en este mundo ficticio, irreal, no había nada que la pudiese devolver a la norma" (Gombrowicz, 1983, p. 86) confiesa Pepe. Luego tenemos al compañero de clase Sifón, muerto porque fue violado por las orejas por las cuales les habían inyectado las palabras iniciáticas (Gombrowicz, 1983, pp. 86-87). Y además de la cara, o de otras partes de ella, está la pantorrilla, concebida como quintaesencia o metáfora del culto de la modernidad.

En *La Carne de René* el individuo se reduce a una masa de carne y su camino de formación se realiza mediante el sufrimiento físico. No se trata solo de una mera inversión alma-cuerpo sino de una elección clara: la subjetividad se produce donde se sufre la vejación: en el cuerpo. En la novela del escritor cubano, el encuentro del hombre consigo mismo, o quizás podríamos decir el desencuentro, se produce como conclusión de un lento y gradual proceso de soportar castigos físicos capaces de convertirlo en devoto de la religión de la carne. Este es el objetivo que persigue la escuela de Mármolo, en la que no diferentemente de lo que le ocurrió a Pepe, René es arrastrado contra su voluntad como un colegial. Se cumple un rito de iniciación ante los ojos sin piedad del padre, líder de la causa, a través de un sacerdote (el enano Cochón), que marca a los neófitos como vacas y que sigue su propia teología hecha de reglas y recompensas basadas en la convicción de que la carne es la base de la sociedad. Destacan las afinidades entre los dos caminos existenciales, el de Pepe y el de René, marcados por la obligación de ambos de acudir a una escuela que se rige por principios absurdos y moralizantes, que atentan contra la sensibilidad del individuo y en los que se les introduce mediante ritos de iniciación barbaros y violentos. El padre, en la novela de Piñera, tiene una función análoga a la del profesor Pimko en *Ferdydurke*, dispensador de falsos valores y opresor. El padre encarna la institución familiar que, en toda la obra de Piñera, se presenta como una entidad represora y castrante. Mientras que persisten pálpitos de interioridad, de fuerza de voluntad, René resiste ante la imposición, ante la obligación de adecuarse completamente y de sacrificarse a la religión del cuerpo torturado. Recurre también el erotismo que aquí se presenta como la otra cara de la crueldad porque también este es un instrumento para someter al angelical muchacho a los deseos de una sociedad que pretende que se alinee con comportamientos definidos en

una Forma. El placer recibido se compara con el dolor impuesto. Este aspecto emerge gracias a Dalia, la persona que quiere iniciar a René en los placeres de la carne y después, durante el festín orgiástico, en el que el enano intenta inútilmente ablandar la carne de René con la lengua. Sin embargo, a pesar de oponer una extenuante resistencia, el muchacho deberá rendirse y adaptarse al molde para el que ha sido predestinado después de un camino de deconstrucción del "yo" realizado mediante la lucha entre elementos antagonistas. La lucha entre instancias antagonistas (infantilismo y adultez, modernidad y tradición), como sabemos, marca también el proceso de infantilización de *Ferdydurke* y ambos caminos se caracterizan por la manifestación del doble.

De manera a veces explícita y otra implícita, como en el caso de la novela[9], el tema abarca la producción completa del escritor cubano. Solo por poner un ejemplo, porque el tema ofrece realmente mucho material para profundizaciones de una cierta importancia, me gustaría recordar el conocido relato *La Caída*, en el que se narra la inexorable caída en el vacío de dos alpinistas de una montaña a causa de un hecho accidental. El texto es una crónica lúcida e impasible de la desmembración de sus cuerpos, que los convierte en un único ser compuesto por dos entidades diferentes, que se reducen después a una sola parte de ellos, los ojos y la barba, una indispensable, la otra, fútil. Relacionados con el tema del cuerpo mutilado, podríamos citar también los cuentos *Las partes, La cara, El caso Acteón*, donde se encuentran distintas formas de representación del doble[10]. Pero podríamos también extender este razonamiento a la lucha del poeta amigo Ballagas, al que le dedica un conmovedor ensayo (Piñera, 2015, pp. 126-141), en el que el drama de la dicotomía entre persona privada y pública y se ilustra haciendo referencia a la lucha entre el ángel duro y Dios, personificado en las dos gemelas siamesas que se odian porque no pueden separarse: es el tema de una de sus obras teatrales inacabadas. En *La carne de René*, come ya he adelantado, asistimos a la creación de un sistema de abordaje al tema más sofisticado basado en la invención de los *alias*, creados en base a un principio de gradual complejidad

9. Sobre el tema veáse Gabriela Ibieta, "Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera", *Revista Iberoamericana,* LVI, 152-153, julio-diciembre 1990, pp. 975-991.

10. Los cuentos a los que me refiero fueron escritos a mediados de los 40 y después incluidos, junto a otros, en la colección Cuentos fríos, que se publicó en Buenos Aires en 1956. En cuanto se publicaron, como demuestran dos cartas editadas recientemente, Piñera le pidió su opinión a Gombrowicz como prueba de lo mucho que le importaba el juicio del "maestro" y de lo relevante que para su vida había sido haberlo conocido.

y adherencia a la realidad. Durante el proceso de lenta e inevitable conversión a la causa a que se somete el personaje, los *alias* se crean para llevar a cabo una obra de convicción, de conversión, trabajando sobre la imagen de otro yo con la misma imagen, pero fiel a la causa del martirio de la carne. Es emblemática en ese sentido, la presencia reiterada de San Sebastián y el conocido suplicio de las flechas al que le sometieron por haber profesado el culto del cristianismo en la época del emperador Diocleciano. El San Sebastián de Piñera, que está presente tanto en la *Carne de René* como en *Pequeñas maniobras*, la novela siguiente, donde da el nombre al personaje, extrae las flechas de la aljaba para autoinfligirse este castigo corporal. La práctica, pues, se traduce en una auto-liberación. René está representado primero como un Sebastián sometido al martirio de la carne, después materializado en una escultura y, por último, forjado en carne y hueso. La lenta construcción de un "molde", de una Forma físicamente igual a la suya, a la que René terminará adaptándose, decretará el final de su lucha, de su resistencia a doblegarse ante las leyes impuestas y, por lo tanto, determinará su muerte espiritual. Cada vez que aparece un *alias* suyo se produce un paso en la dirección de su reclusión. Hay que subrayar que también en *Ferdydurke*, las expresiones del doble se evidencian en momentos cruciales de la lucha que encarna el personaje contra las imposiciones sociales, culturales, sexuales.

En el primer capítulo ("El Rapto"), Pepe se despierta en una selva verde "verde" de inmadurez, toma consciencia de sí mismo y de su nuevo estado, es decir del hecho de que ha empezado el proceso de infantilización, y en ese preciso momento nota una presencia: es su sosia, agachado y asustado al lado de la estufa. La presencia preludia el proceso que iniciará a continuación, pero es, al mismo tiempo, el espejismo de una forma de sí mismo generada a partir de él y no de los otros. Esta posibilidad crea el motivo de la escritura: "¡Ah, crear la forma propia! ¡Expresarse! ¡Expresar tanto lo que ya 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!" (p. 19). Precisamente en ese momento aparece en la puerta de su casa el profesor Pimko, quien lo llevará a la escuela. La manifestación del doble marca también el final del cap. X "El desenfrentamiento pernal y el nuevo atrapamiento", en el que Pepe trama una broma contra los demás: el profesor, la estudiante, los familiares de ella, cuyo objetivo es quitarles las máscaras y liberarse del enamoramiento de la moderna, que se traduce en un ser prisionero de su estilo:

> la facha se volvía cada vez más espantosa; y cuanto más espantosa era tanto más la madre y la hija se consolidaban en su estilo moderno y tanto más espantosa me hacían la facha. ¡Oh, estilo, instrumento de la tiranía! ¡Maldición! ¡Pero se equivocaron las brujas! Pues llegó el momento en que, accidentalmente, a causa del Juventón (sí, del Juventón) se debilitó el yugo del estilo y yo recuperé un tanto mi poder. Entonces, entero me lancé al ataque. ¡A ella, a ella, sobre el estilo, sobre la hermosura de la moderna colegiala! (Gombrowicz, 1983, p. 90).

El objetivo final es desenmascarar los roles y la estrategia consiste en hacer creer al profesor que la estudiante lo quiere conocer para un encuentro amoroso. Todo ello origina la lucha, el choque, el duelo, que son elementos que caracterizan las relaciones entre los personajes. Pimko, Kopeida, Los Jóvenes, la Estudiante, Pepe e incluso el mendigo al que Pepe obliga a permanecer inmóvil bajo la ventana con un ramito en la boca llenan la escena hasta que todos ellos se convierten en una masa de cuerpos con poder de destrucción, pero también de regeneración, por su fuerza aniquiladora. ¡En aquel momento todo desaparece! No hay nada más, en ese momento, y Pepe tiene la sensación de tener a su lado a su sosia:

> Todo desapareció, ahora ya ni joven, ni viejo, ni moderno, ni anticuado, ni alumno, ni muchacho, ni maduro, ni inmaduro, era nadie, era nulo… Alejarse andando, ir alejándose y no sentir ni un recuerdo. ¡Dulce indiferencia! ¡Sin recuerdo! Cuando murió todo en ti y nadie todavía pudo alumbrarte de nuevo. Oh, vale la pena vivir para la muerte, sólo para saber que todo murió en ti, que ya no hay nada… vacío y ayuno, silencio y limpieza; y cuando estaba alejándome me parecía que no iba solo sino conmigo, al lado mío o dentro de mí o alrededor de mí iba alguien idéntico conmigo, mío —en mí, mío— conmigo, y no había entre nosotros amor, odio, deseos, asco, fealdad, hermosura, risa, partes de cuerpo, ni ningún sentimiento, ningún mecanismo, nada, nada, nada… (Gombrowicz, 1983, p. 119).

La narración se interrumpe con la inserción de *Filimor forrado de niño* para después retomar el hilo de los acontecimientos en la casa de los tíos aristócratas,

última etapa del camino de formación. También en esta última parte, la manifestación del doble marcará un momento crucial del relato. Se manifestará después de que los siervos se rebelen a sus amos. En ese momento: "el pueblo se impuso y empezó a penetrar lentamente, se pobló la oscuridad con partes de cuerpo campesinates. Ambiente pesado como en la oficina del administrador. Patas y manos —no, la plebe no tiene manos—, patas, enorme cantidad de patas macizas, pesadas. El pueblo, animado por la excepcional inmadurez de la escena, perdió el respeto y también deseó fra…ternizar" (Gombrowicz, 1983, p. 167). Pepe empieza a correr y se da cuenta de que se está persiguiendo a sí mismo. Su alter ego niño se materializa en el momento en que se ha roto la barrera social. Pepe se infantiliza y huye.

En la ilustración, aunque sea brevemente, de este tema, he mencionado los relatos de Piñera, en los que el tema del doble se presenta íntimamente ligado al otro gran tema presente en las producciones de ambos escritores, es decir, el tema del todo y de las partes. El Todo es el cuerpo entero, el cuerpo entero el yo, la unidad del mundo; las partes son los miembros, los impulsos y los deseos, las acciones que se multiplican indefinidamente desrealizando la imagen compacta del mundo. Las partes empiezan a moverse independientemente; los tobillos o un dedo se separan del todo, las palabras siguen la separación y la reincorporación de los fragmentos de realidad[11]. El escritor en su lucha contra la Forma para realizar otra Forma, distinta, vuelve a "combinar" la realidad según las asociaciones del deseo, de las seducciones del mundo. La desmembración de las partes con toda su brutalidad se configura como un acto natural de rebelión respecto a la Forma impuesta por el juego social y tematiza de la idea de la multiplicidad de identidades. Esto lo ha explicado bien Mandolessi (2014). La

11. "Os pregunto esto con toda seriedad y con plena responsabilidad por la palabra y con el máximo respeto para todas vuestras partes, sin excepción alguna, pues sé que constituís parte de la Humanidad de la cual yo también soy parte, y que parcialmente participáis en una parte de una parte de algo que a su vez es una parte y de lo cual yo también soy una parte, por lo menos en parte, con todas las demás partículas y partes de partes de partes de partes de partes de partes de partes de partes de partes de partes. ¡Socorro! ¡Oh, malditas partes! ¡Oh, sanguinarias y horripilantes partes, de nuevo me asaltáis, perseguís, ahogáis y atragantáis por todas partes! Basta, entonces. Ya no hay caso. Ya no se puede. ¡Oh!, partes en las cuales quise refugiarme, ¿ahora vosotras contra mí? ¡Basta, basta, basta, dejemos esta parte del libro, pasemos a otra parte y —juro por Dios— en el capítulo que viene ya no habrá partes, no, no las habrá, porque me liberaré de las partes, las echaré afuera y me quedaré adentro (por mi parte al menos) sin partes!" (Gombrowicz, 1983, p. 60).

representación del monstruo que está en nosotros, afirma la estudiosa, es la defensa contra la inutilidad de la caricatura, contra la banalización del "yo". Las partes viven de vida propia y prefiguran la posibilidad de recomponerse dando vida a un todo diferente, inacabado, como inmadura e inacabada es, en la visión de Gombrowicz, Argentina, a la que precisamente, por esta característica de auténtica indefinición atribuye un valor positivo.

El motivo de la desmembración y de la mutilación en su acepción de fragmentación de la identidad, conectada con en el tema del doble, caracteriza también la narrativa del cubano. A ella ya me he referido recordando el cuento *La Caída* pero se podrían citar muchos otros textos. En el cuento de Piñera *Las partes,* por ejemplo, el doble se manifiesta en el personaje de un vecino que se presenta en la puerta del narrador muchas veces. El cuerpo está protegido con una capa. Cuando consigue entrar en su casa, que está separada de la suya solo por un pasillo en cuyo fondo hay un espejo, verá el cuerpo desmembrado y crucificado en la pared con grandes clavos, imagen que evoca la del Cristo y que se repetirá también en *La carne de René*. El vecino le pedirá al amigo que coloque su cabeza en el espacio vacío, y este lo hará: "Y como ya la capa no le sería de ninguna utilidad, me cubrí con ella para salir como un rey por la puerta" (Piñera, 1999, 45). La capa tiene, por lo tanto, una función de zona liminar, metaforiza el pasaje mediante el cual tiene lugar la liberación del personaje del propio *alter ego* descuartizado y crucificado en la pared. En *El caso Acteón* el narrador y su doble se mutilan recíprocamente. El hipotexto lo constituye el mito de Acteón que, recordémoslo, narra cómo este fue trasformado en ciervo por Artemisa después de que la sorprendiera desnuda cuando iba a bañarse[12]. Acteón escapa y es devorado por sus perros. En el cuento de Piñera entre Acteón y sus perros, el limite no está definido, dejando entender que también ellos podrían ser devorados por su dueño. No existen víctimas ni carnífices, vencedores o vencidos o, mejor dicho, la víctima es también carnífice y viceversa y los roles son perfectamente intercambiables, a veces invertidos según el principio de naturaleza rabelaisiana de la subversión de las jerarquías que está presente también en Gombrowicz. Pensemos por ejemplo en el cuento *Filifor forrado de niño*, en el cual el sintetista Filifor y su contrapuesto, el Analista, se persiguen recíprocamente sin criterio porque el orgullo les impide tanto a uno como al otro admitir que no son solo perseguidores, sino también perseguidos. El relato, por otra parte, es uno de los

12. Según algunas fuentes, el castigo sería consecuencia del hecho de que Acteón se jactó de haber sido más hábil que la diosa.

ejemplos más elocuentes de desmembración de las partes.

Se podría, es más, quizás, se debería, continuar ampliando el tema, extendiendo el comentario al motivo del enfrentamiento y del duelo tan presentes en Gombrowicz como hipóstasis de las formas de relación entre las clases sociales y las tipologías humana que en Piñera halla su correspondencia en el motivo del encuentro-desencuentro con el amigo, el vecino, el compañero. Están también presentes los temas de la antropofagia (*El festín de la condesa Kotubay* de Gombrowicz y *La cena* de Piñera) y de la autofagia. En suma, el estudio analítico y comparativo de las dos producciones ofrece realmente numerosas posibilidades y caminos hermenéuticos para profundizar. Las ideas de Gombrowicz, en buena parte recogidas por Piñera, come ya he dicho, son hijas del contexto centroeuropeo marcado por el dualismo pirandelliano Vida-Forma. A este tema está dedicada la novela de Emanuele Liaci, *Il gatto che si mordeva la coda* (2007), donde los personajes de *Il Fu Mattia Pascal* di Pirandello y de *Ferdydurke* viven el mismo drama del conflicto entre persona pública y privada. Pero en Gombrowicz como en Piñera, a los que podríamos añadir Copi, Lamborghini, Perlongher, Wilcock, jóvenes bastardos "filiátricos" americanos, la redefinición del binomio europeo arte y vida se traduce en una oportunidad para volver a pensar su relación con la patria y la tradición. Argentina se convierte así en la encrucijada de existencias laceradas por la marginación, por la migración, por los exilios forzados, voluntarios o impuestos que comparten con irreverente alegría la oportunidad de nuevas patrias y nuevas formas expresivas que les ofrece el país.

Referencias Bibliográficas

Arencibia R. y Lourdes B. (2012). "*Ferdydurke* de Witold Gombrowicz, en la traducción de Virgilio Piñera (1947)". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx1z4, último acceso 15/07/2019.

Amícola, J. (2012). *Estéticas bastardas*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Adsuar Fernández, M. D. (2009). *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera.* Murcia, España: Editum.

Barrandéguy, E. (2004). *Mastronardi-Gombrowicz; una amistad singular*. Buenos Aires, Argentina: Grama.

Bernabé, M., Antonio J. P. y Marcela Z. (Ed.) (2001). *El abrigo del aire.Ensayos sobre literatura cubana.* Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.

Carlos Gómez, J. (2004). *Gombrowicz, a mi este hombre me causa problemas*. Buenos Aires, Argentina: Interzona.

Cataluccio, F. (ed.), 1994. *Witold Gombrowicz*. Milano, Marcos y Marcos.

Ceccherelli, A. (2014). "C"è Ferdydurke e Ferdydurke. Peripezie autotraduttive gombrowicziane", in Chiara Montini (ed.), *La lingua spaesata. Multilinguismo oggi* (Bologna, BUP): 73-85.

Corredera, M. (2007). *La majestuosa catedral del cuerpo*. La Habana, Cuba: Unión.

Cortázar, J. (2008). *Rayuela.* Madrid, España: Cátedra.

Darío Idez, A. (2010). *"Literal". La vanguardia intrigante.* Buenos Aires, Argentina: Prometeo.

Espinosa, C. (2003) 2011. *Virgilio Piñera en persona*. La Habana, Cuba: Unión.

Gatti, G. (2013). "Conexión porteña entre desterrados. La cooperación artística y la complicidad ideológica entre Virgilio Piñera y Witold Gombrowicz en los años del común exilio argentino", *Colidancias* 4: 93-109.

Gasparini, P. (2006). "Patria e filatrías (exilio y transnacionalidad en Gombrowicz, Copi y Perlongher)", *Hispamerica* 105: 45-58.

Gasparini, P. (2007). *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina.* Buenos Aires, Argentino: Viterbo.

Garrandés, A. (1993). *La poética del límite. Sobre la cuentística de Virgilio Piñera*. La Habana, Cuba: Letras cubanas.

Gombrowicz, W. (1983). *Ferydurke.* Buenos Aires, Argentina: Sudamericana. Recuperado de: https://epdf.pub/ferdydurke-spanish-edition.html, último acceso 15-07-2019.

Gombrowicz, W. (1993). *Ferdydurke*. Milán, Italia: Feltrinelli.

Gombrowicz, W. (1995). *Contro i poeti*, tr. di Riccardo Landau e Silvia Meucci. Roma, Italia: Theoria.

Gombrowicz, W. (1998). *Una giovinezza in Polonia*. Milano, Italia: Feltrinelli.

Gombrowicz, W. (1999). *Cartas a un amigo argentino*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Gombrowicz, W. (2003). *Diario argentino*. Buenos Aires, Argentina: Hidalgo.

Gombrowicz, R. (2008). *Gombrowicz en Argentina (1939-1963)*. Buenos Aires, Argentina: El cuenco de Plata.

Hochman, N.(ed.) (2016). *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina.* Buenos

Aires: Heterónimos.

Ibieta, G. (1990). "Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera", *Revista iberoamericana*, LVI, 152-153, Julio-Diciembre: 975-991.

Lezama Lima, J. (1993). *Paradiso.* Madrid, España: Cátedra.

Leyva González, D. (2012). *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco.* La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.

López Parada, E. (1999). *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes.* Madrid-Frankfurt, España-Alemania: Iberoamericana.

Mandolessi, S. (2012). *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina.* Amsterdam-New York, Holanda-Estados Unidos: Rodopi.

Mattini, L. (2008). *Cartas profanas. Novela de correspondencia entre Santucho y Gombrowicz.* Buenos Aires, Argentina: Ediciones Continente.

Mazzacurati, G. (1995). *Pirandello nel romanzo europeo.* Milán, Italia: Il Mulino.

Molinero, R. (ed.) 2002.*Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo* (Puerto Rico, Plaza Mayor).

Osses, J. E. (1978). *Algunos aspectos en la narrativa contemporánea (Frisch, Cortázar, Jens, Gombrowicz).* Santiago de Chile, Chila: Editorial Andrés Bello.

Pariani, L. (2004). *La straduzione.* Milán, Italia: Rizzoli.

Pasolini, P. P. (1972). "La sventura di non conoscere né Freud, né Marx", *Il Tempo*, 24,12.

Piñera, V. (1947). "Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* Buenos Aires, Argos", *Realidad*, I, 3: 469-471.

Piñera, V. (1999). *Cuentos completos.* Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.

Piñera, V. (1952) 2000. *La carne de René.* Barcelona, España: Tusquets.

Piñera, V. (2015). *Ensayos selectos.* Madrid, España: Verbum.

Sábato, E. (1983). "Prefacio" a Witold Gombrowicz", *Ferdydurke* (Buenos Aires, Sudamericana): 1-6. https://epdf.pub/ferdydurke-spanish-edition.html, último acceso 15-07-2019.

Sábato, E. (1979) 1991. *Incontri con Gombrowicz*, in Francesco M. Cataluccio (ed.), *Witold Gombrowicz* (Milano, Marcos y Marcos): 142-145.

Saer, J. J. (2016). *El concepto de ficción.* Barcelona, España: Rayo Verde Editorial.

Sandauer, A. C. G. R. (1972). *Sobre Gombrowicz.* Barcelona, España: Anagrama.

Sanavio, P. (1974). *La forma e il rito.* Marsilio Padova.

Sanguineti, E. (1995). "Poesia e verità" in Witold Gombrowicz, *Contro i poeti*, tr. di Riccardo Landau e Silvia Meucci (Roma, Theoria), pp. 110-115

Sarlo, B. (1998). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Suchanow, K. (2007). "El caso Gombrowicz: la traducción de *Ferdydurke* de 1947", *Hispámerica* 36, 107: 3-13.

Schulz, B. (1994). *Ferdydurke*, in Cataluccio, Franco (ed.) *Witold Gombrowicz* (Milano, Marcos y Marcos), pp. 115-120.

Segre C. (1969). *Caos e cosmo in Gombrowicz*, in *I segni e la critica*. Torino, Italia: Einaudi.

Vila-Matas, E. (2004). "Witold Gombrowicz (1904-1969)", *Letras libres*: 82-86. Recuperado de: https://www.letraslibres.com/mexico-espana/en-seis-horas-y-cuarto-witold-gombrowicz-1904-1969, último acceso 15/07/19.

Žilinskaitė, M. (2015). "¿Qué tal? ¿Virgilio?": apuntes sobre la relación intelectual entre Virgilio Piñera y Witold Gombrowicz", in *Cuadernos Americanos*, 153, 3: 67-85.

Mónica Bueno

Ricardo Piglia lee a Witold Gombrowicz

Nuestra ética y nuestra estética se derivan de las necesidades de nuestra lucha
Bertold Brecht

En un suplemento literario hace unos años leí la entrevista al escritor noruego Karl Ove Knausgård que escribió una obra descomunal y autobiográfica con el polémico título de "Mi lucha" cuyo primer tomo acababa de salir. El escritor cuenta que el libro iba a titularse *Argentina*. Dice: "yo siempre tuve un sueño sobre la Argentina. Toda mi vida. Aunque nunca estuve ahí, para mí la Argentina es la literatura". Más allá del exotismo del noruego, la analogía me pareció disparadora. Si la Argentina es la literatura, la literatura argentina es un territorio construido por sobre otro territorio. Nuestros grandes escritores son entonces extraordinarios arquitectos o ingenieros.

Es el caso de Ricardo Piglia. Su poética tiene una ingeniería precisa de intervención, relectura y colocación de la tradición propia y ajena. Pero además construye un tono, o mejor dicho muchos tonos en esa relación del narrador con la historia que narra. Como una música disonante, a veces apasionada, otras irónica, también elegíaca. Nuestro colega Edgardo Berg lo ha definido con claridad: "En la novela de Piglia nada parece casual y el libro no podrá pasar de mano en mano como un objeto cómodo. Siempre habrá un relato valija que nos lleve a otro lugar, una palabra llave que nos permita abrir alguna puerta"

Carlos Marx afirma en el tercero de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*:

> Si los sentimientos, pasiones, etc. del hombre no son solo determinaciones antropológicas en sentido estricto sino afirmaciones esenciales (naturales) verdaderamente *ontológicas*, y si solo se afirman realmente por el hecho de que su objeto es verdaderamente

> *sensorial* para ellas, se entiende así que la forma de su afirmación no es en absoluto una y la misma, sino más bien la forma diferenciada de la afirmación construye la particularidad de su existencia, de su vida (Marx, 2003).

Más adelante agrega: se trata de "la existencia de objetos esenciales para el hombre, tanto en cuanto objeto del goce como de la actividad" (p.77). Esta idea de "los objetos esenciales" le sirve a Marx para hablar del dinero, la propiedad y Shakespeare. Nos quedamos con esta idea de "objetos esenciales" y la trasladamos a la figura de un hombre que se pone a escribir literatura. ¿Cuáles son los objetos esenciales de un escritor?

La poética de un escritor está marcada por la forma del universo de objetos, por los atributos que el escritor elige para su literatura y por su propia figura. En esa relación particular que Piglia tiene con la tradición sus objetos esenciales revelan su lugar de lector y definen ese territorio particular que es la literatura argentina para nuestro escritor. Witold Gombrowicz es una de las figuras de sus objetos esenciales. El lugar que Piglia le da al escritor polaco tiene que ver con ese modo particular de entender nuestra literatura pero también de entender nuestro país. En el *Diario Argentino*, Gombrowicz señala ese modo particular, irreverente y productivo de ver nuestro paisaje cultural:

> No encontrareis aquí una descripción de la Argentina. Quizá incluso no reconoceréis sus paisajes. El paisaje es aquí un "estado de ánimo". Este diario, a pesar de las apariencias, tiene igual derecho a la existencia que un poema.
> No es la descripción de Argentina sino la de mi vivencia de Argentina. Argentina es tan solo mi aventura nada más. Generalmente se dice de Argentina que no existe o que existe pero no como una realidad o que existe sí pero como algo embrionario, doloroso, desesperado…

Para los historiadores de la cultura, la noción de paisaje debe ser pensada desde el desplazamiento de sustantivo a verbo. Se trata de una operación que "reclama que pensemos al paisaje, no como un objeto para ser visto o como un texto para ser leído sino como un proceso mediante el cual se forman las identidades sociales y subjetivas". Esta noción que Mitchel define en su libro "*Landscape and Power",* nos resulta muy productiva para pensar la relación

entre los dos escritores y la política que cada uno tiene respecto de la literatura argentina, de la Argentina como territorios en los que los dos escritores diseñan sus particulares paisajes.

En diferentes entrevistas y en sus trabajos críticos, Piglia ha sostenido una política de la literatura frente al Estado. Esta política para Piglia implica definitivamente una política de la lengua. Lo ha dicho hasta el cansancio y lo ha llevado a la práctica: no es sólo su preferencia por personajes ubicados en el margen, no es sólo su reiterada fascinación por las locas pitonisas, se trata de un ejercicio que se hace militancia. Interrogado sobre la especificidad de la ficción, Piglia responde "me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción con la verdad" (Piglia, 1993, p. 12) y agrega en los noventa "la Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal" (p. 13). Frente a este lenguaje que enmascara la verdad con la forma de una ficción que nos torna paranoicos, la literatura resulta para el escritor un lugar revulsivo, contraideológico, que en las construcciones ficcionales encierra las formas de lo posible[1]. Para Piglia, la literatura es Scherezade: resiste las leyes del poder. Es en ese punto donde encuentra una colocación particular de Gombrowicz. Así lo define en su famoso ensayo "¿Existe la novela argentina?":

> Es posible imaginar la escena de Transatlántico hablada en francés (y eso no la haría menos "argentina"). O tiene que imaginarse el español de Gombrowicz. ¿Y qué hubiera pasado si Gombrowicz hubiera escrito Transatlántico en español? Quiero decir ¿qué hubiera pasado si Gombrowicz se hubiera hecho el Conrad? (un polaco que, como todos sabemos, cambió de lengua y ayudó a definir el inglés literario moderno). Podemos sospechar los efectos del español de Gombrowicz en la literatura argentina

De esta manera, experiencia y lengua, es una conjunción para Piglia que hace que la literatura argentina "hable", como pedía Roland Barthes, de una manera singular. Esta singularidad define una zona de la literatura que tiene una tradición "extima", fuera de las "literaturas nacionales", donde la marca de la

1. Completamos la cita: "...no hay campo propio de la ficción. De hecho todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad" Cfr. "La lectura de la ficción" en *Crítica y ficción* Buenos Aires: Siglo Veinte.

extraterritorialidad logra la eficacia del relato vedado. Conrad, Kerouac, Nabokov y Beckett definen los atributos de esa zona. De esta manera la singularidad de Gombrowicz para Piglia se funda en la noción de experiencia que implica un mecanismo de sucesivas traducciones que fundan ese borde productivo, irónico y eficaz en un doble movimiento de distancia y cercanía.

Como señalábamos más arriba, la colocación de Piglia como escritor tiene dos indicaciones precisas: su huella de lector de la que ha hecho ejercicio preciso de su escritura, laboratorio de su literatura y, por otra parte, su ética de las acciones que define su posición de izquierda. Una mirada genealógica nos permite encontrar un punto nodal en esta arquitectura literaria. Nos referimos a la revista *Los Libros.* Desde sus inicios en los meses de 1969 que siguieron al Cordobazo,[2] Ricardo Piglia perteneció al Comité Editor, junto con Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Héctor Schmucler su fundador, entre otros, hasta 1975. La revista deja de publicarse poco después del golpe de estado de 1976.[3]

2. Importante movimiento de protesta obrera y estudiantil ocurrido en mayo de 1969 en la ciudad de Córdoba, que dio lugar a una fortísima represión y a violentos enfrentamientos. El episodio, de enorme valor simbólico, fue el inicio una ola de movilización social que se prolongó hasta 1975.

3. *Los Libros*, Nº 1, julio de 1969, p.3. Disponible: http://izquierda.library.cornell.edu/ >> Browse Los Libros Los Libros n. 1, Julio 1969.Patricia Somoza y Elena Vinelli, "Para una historia de *Los Libros"*, prologa la edición facsimilar de los cuatro volúmenes de la Revista *Los Libros*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2011, pp. 9-19. En la introducción a la serie de entrevistas que Patricia Somoza y Elena Vinelli realizaron a los principales protagonistas de *Los libros* y que antecede a la edición fascimilar, las entrevistadoras señalan: " En julio de 1969 empieza a ser editada la revista Los Libros. Fundada y dirigida por Héctor Schmucler, que acababa de llegar a la Argentina luego de estudiar en Francia con Roland Barthes, la revista toma como modelo la publicación francesa La Quinzaine Littéraire. El primer subtítulo de Los Libros, "Un mes de publicaciones en Argentina y el mundo", da cuenta del propósito de la publicación y de la relación con su modelo: como La Quinzaine, pretendía intervenir en el mercado reseñando libros de literatura, antropología, lingüística, comunicación, psicoanálisis, teoría marxista, filosofía, y sostenía un criterio riguroso a la hora de elegir a sus colaboradores, escritores, críticos, investigadores, que posteriormente serían reconocidos como destacadas figuras del campo intelectual argentino. Publicada por la editorial Galerna de Guillermo Schavelzon, la revista comienza a salir mensualmente, aunque con cierta irregularidad, en formato tabloide. En sus siete años de vida y sus cuarenta y cuatro números, fue cambiando de subtítulos, formato, propuesta, dirección, colaboradores y auspiciantes." Más adelante agregan: "Con Sarlo, Altamirano y Piglia al frente de la revista, se inicia un momento radicalmente diferente, que ha sido denominado "la etapa de la partidización": una vuelta de tuerca en relación con la etapa de "politización" demarcada a partir del número 1516. Con la nueva dirección la revista comienza a publicarse bimensualmente y en formato A4." Nos interesa resaltar

En 1969 *es* Germán García quien escribe un artículo en homenaje a Grombrowicz con motivo de su muerte. en la sección «Presencias». Justamente García recuerda la dificultad de Witoldo con el español y la traducción colectiva de *Ferdydurke*. "Ahora nos toca a nosotros mirarnos en Gombrowicz" termina diciendo García.

Ese programa lo llevarán cabo tanto García cuanto Piglia. Para Piglia la lengua es el punto de inflexión del modo de mirar(se) en el escritor polaco.

> "Los espías y los poetas escriben en una lengua cifrada. El más complejo de los sistemas de cifrado trabaja con permutaciones lineales del alfabeto (en lugar de A pone B, en lugar de C pone D). A menudo, sin embargo, estas modificaciones son arbitrarias" (Piglia, 1993)

En esta frase resume su política y nos muestra por qué Piglia encuentra en la literatura del polaco esos objetos esenciales que definen su propia obra.

Para Piglia, la literatura –como la de T. Bernhard o la de Samuel Beckett– "está situada del otro lado de las fronteras, en esa tierra de nadie que es el lugar mismo de la literatura..." Esta frase de Piglia sobre Saer bien puede definir su mirada sobre Gombrowicz y es indicativa del modo en que reconoce los atributos del lugar de la literatura. Ese espacio peculiar tiene para Piglia en la figura de la isla donde cualquier viajero puede arribar en cualquier momento, la marca de "la vida literaria" entendida como la "otra vida". En esa siempre nueva relación entre la vida y la literatura, Piglia dibuja en "una magna ópera" sobre el relato de la experiencia que encuentra sentido en la escritura y que tiene algunos movimientos constitutivos: la tradición, el secreto, el complot, la máquina, el poder político de la ficción, la lengua. Es por eso que encuentra en la vida literaria de Gombrowicz claves de la literatura argentina. Elige, entonces, la escena de la "payada" de *Transatlántico* que lee como un núcleo fundamental de la literatura argentina pero también de la poética del escritor polaco.

Me gusta esta escena: circulan ahí los tonos y las intrigas de la

que este "collage de entrevistas" que Vinelli y Somoza realizaron forma parte de una investigación mayor próxima a publicarse bajo mi dirección y la del Dr. Miguel Taroncher." El sentido de la experiencia en las dictaduras de Brasil y Argentina" es el título de esa investigación financiada por la Secyt de la UNMdP.

> ficción argentina. Los lenguajes extranjeros, la guerra y la pasión de las citas. Son los problemas de la inferioridad cultural los que están puestos en juego y ficcionalizados. Transatlántico es en este sentido una versión ampliada y nacional de Ferdydurke: lo inferior, lo inmaduro y todavía no desarrollado es la tradición polaca, heroica y romántica (Piglia, 2001, p. 72).

Y agrega más adelante "¿Y qué hubiera pasado si Gombrowicz hubiera escrito Transatlántico en español? Quiero decir ¿qué hubiera pasado si Gombrowicz se hubiera hecho el Conrad?" De esta manera, experiencia y lengua se conjugan en un habla que tiene en el escritor polaco, como en Macedonio, Roberto Arlt o Hudson el punto más alto de la literatura argentina.

En 2008, Piglia escribe "La lengua de los desposeídos". Será su conferencia inaugural de la 34° Feria Internacional del Libro y vuelve a Gombrowicz y a la lengua de la literatura. Encuentra en "Contra los poetas" del polaco la zona específica de la lengua de la literatura. Una conferencia del polaco en español, "en ese castellano áspero, de gramática incierta", nos aclara Piglia. La primera nota que Piglia distingue (la conferencia en español) le sirve para mostrar cómo un escritor elige un estado de la lengua y crea, de este modo, una cifra privada, fuera del lugar y propone un tono, diferente, disonante. "El idioma de la desposesión" lo llama e indica un modo de circulación del idioma de los argentinos que tiene que ver con una zona cultural excluida que Gombrowicz, como Arlt, decide reponer literariamente. Piglia nos muestra su política de la lengua: "una crítica al lenguaje estereotipado, cristalizado en la poesía. Una crítica a la sociabilidad implícita en esos lenguajes falsamente cultivados" nos dice. Un atributo de la literatura de Gombrowicz es también un ejercicio de la literatura de Piglia. La inferioridad y la carencia son las condiciones que Gombrowicz pone en evidencia y Piglia reconoce como un programa literario.

La literatura para Piglia es el paisaje de un territorio que se define siempre a partir de la vivencia propia, como marcábamos más arriba. "Un escritor no tiene nada que decir sobre su propia obra, pero tiene mucho que decir sobre la literatura. Mi lista es amplia: Pound, Brecht, Borges, Valéry, Gombrowicz, Auden, Eliot, Calvino, Pasolini", nos dice en la entrada de su *Diario* o, mejor dicho, el Diario de Emilio Renzi. Piglia pone en práctica su conjetura en este ejercicio particular que publica al final de su vida. Otra vez el modelo será Gombrowicz: "El *Diario* de Gombrowicz (como el de Kafka o el de Musil) es un ejemplo de la

lectura de los escritores. *Alguien que no lleva un diario no es capaz de entender un diario correctamente,* escribió Kafka"

"No hay que hablar poéticamente de la poesía". Con esta cita de Gombrowicz se abre *Crítica y ficción* (2000). El libro y la cita ponen en evidencia otro de los objetos esenciales de Piglia; la conversación, la voz y el tono de la literatura. En la conferencia citada anteriormente, Piglia vuelve sobre esta cita y sobre el territorio de la literatura y los atributos que Gombrowicz le otorga. Para Piglia, para Gombrowicz, lo único que define lo poético es la disposición de leer poéticamente. "No hay esencia de los textos ni de los géneros, solo hay modos de leer", señala Piglia y ubica a Gombrowicz en la misma tradición que Borges y Macedonio en la que la figura del lector es el dispositivo único de lo literario.

"Dicen lo que quieren y lo vuelven a decir, pero ni sueñan que a lo largo de los años han usado cerca de siete lenguas para reírse del mismo chiste". (Piglia, 1992, pp. 121-122) En la ficción de "La isla" en L*a ciudad ausente,* Piglia encuentra la forma literaria a la presunción de la literatura como un territorio otro, un paisaje con atributos propios. *La* realidad de la isla, decíamos, es difusa e inestable porque inestable es el lenguaje que la nombra. La distorsión de las lenguas es la distorsión del tiempo y del espacio y la irregularidad de una ciudad que muta y siempre se define por lo que ha dejado de ser. En la isla, esta ciudad ausente es casi como un secreto. Los ritos de los hombres quieren recuperarla y con ella el sentido primero, el sentido de patria.[4] Es en este punto cuando el texto deja ver su dimensión utópica: despierta detrás del desideratum la anticipación de lo que todavía no ha llegado a ser. La imposibilidad lógica se vuelve posibilidad utópica porque muestra los contenidos no aparecidos y también los no decididos. Magia de la literatura de Piglia que diseña ficciones que revelan lo aún no acontecido. Volvamos a Ernst Bloch:

> No hay realismo que merezca tal nombre si prescinde de éste, el más intenso elemento de la realidad en tanto que inacabada. Sólo la utopía socialmente lograda puede dar precisión a aquella pre-apariencia en el arte (Bloch, 1977, p. 122).

4. "Si llega a captarse así y si llega a fundamentar lo suyo, sin enajenación ni alienación, en una democracia real, surgirá en el mundo algo que a todos nos ha brillado ante los ojos en la infancia, pero donde nadie ha estado todavía: patria" Esta afirmación a un tiempo, utópica y poética, no es de la novela de Piglia, pero podría serlo. Se trata de Ernst Bloch que postula su utopía social. *El principio esperanza,* t I II, Madrid: Aguilar, 1977.

Esta pre-aparencia en el arte a la que se refiere Bloch es la que sustenta la política de la ficción que Piglia esgrime. Política de los lenguajes que agrietan, exploran y continuamente redefinen lo real, trabajando el complot dentro de la institución literaria. Un compromiso político es para Piglia un compromiso con la ficción. Si la literatura es un no lugar productivo de todas las posibilidades -las deseadas y las necesarias- el escritor exaspera las formas de buscarlas. "El mejor de los mundos posibles" debe tener un lenguaje; todos los mundos posibles pueden tener todos los lenguajes. La figura de la isla nos parece una condensación de su ingeniería, un efecto de su poética, un diseño perfecto del tono polifónico de su literatura argentina. Ahí vemos también las resonancias de sus lecturas de Brecht, Gramsci y Mao, Gombrowicz, Macedonio y Arlt.

Ricardo Piglia diseña su figura de escritor en el medio de esa alianza que Barthes ha marcado con los términos *ecrivain-écrivant*. El *ecrivain* es "un hombre que absorbe radicalmente el porqué del mundo en un *cómo escribir". "*Los *écrivants*, por su parte, son "hombres transitivos", plantean un fin (dar testimonio, explicar, enseñar) cuya palabra no es más que un medio; para ellos la palabra soporta un hacer, no lo constituye" (Barthes, 1987, p. 177). El *ecrivain/ écrivant* es una figura bifronte, paradójica que hace de su experiencia algo singular y, al mismo tiempo, profundamente humana. Podemos pensar que esa experiencia hecha puro lenguaje es una especie de negociación con un estado de la lengua. La experiencia social con el lenguaje –el estado presente de la lengua- resulta el punto de inflexión de la constitución del estilo de un escritor.

En *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* Piglia define su utopía literaria pero también determina su búsqueda. Para este escritor, "crítica", "ficción" y "teoría" son zonas de su universo que se reclaman y se corresponden; delinean, de esta manera, la relación entre política y literatura. Las tres propuestas: la búsqueda de la verdad como horizonte político, la distancia de la palabra propia y el desplazamiento a la ajena y, finalmente, la lengua privada de la literatura frente a los usos oficiales del lenguaje, son evidentes dispositivos de su poética y dibujan el perfil del "escritor de izquierda". Sus "objetos esenciales" (aquellos que Marx reconoce en la vida de los hombres) son aquellos que lo instalan en el mundo y definen la forma de su vida literaria. Es por eso que vuelve a Brecht una y otra vez porque las dificultades, para Piglia, para Brecht, implican la marca política:

> En “Cinco dificultades para escribir la verdad”, Brecht define algunos de los problemas que yo he tratado de discutir con ustedes. Y los resume en cinco tesis referidas a las posibilidades de trasmitir la verdad. Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla. (Piglia, 2001, p. 17)

Volvamos a las propuestas de Piglia. Roberto Espósito ha historiado en diversos trabajos el dispositivo de la persona como una construcción filosófica y cultural. En su libro *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal,* Espósito concluye*:* “trabajar conceptualmente sobre la tercera persona significa abrir paso a un conjunto de fuerzas que, en vez de aniquilar a la persona, la empujan hacia afuera de sus confines lógicos e incluso gramaticales” (Espósito, 2007, p. 204). La tercera persona es el ejercicio de la lengua más extremo y, como bien señalara Benveniste, más complejo. Si la primera persona implica la configuración del ego, la subjetividad manifiesta, la tercera, en cambio, señala Benveniste “representa de hecho el miembro no marcado de la correlación de persona” (Benveniste, 1976, p. 175).

La literatura habla

Roland Barthes en su *Preparación de la novela,* señala que la novela habla, habla. Se trata de un concepto que parece remitir al ensayo clásico de Heidegger donde muestra como “el habla habla” porque, nos dice el filósofo, “el habla está arraigada en la vecindad más próxima de lo humano”. Heidegger encuentra en la poesía, en la literatura, la descripción de los atributos de lo hablado. No se trata de lenguas, sino del habla del hombre. En ese sentido, la trilogía de Alcoba se afinca en ese espacio donde el cruce de lenguas es el instrumento para la epifanía del habla.

La *Erlebnis* es, entonces, pura *Erfharung* presente. ¿Qué quiere decir lo argentino? Parece necesitar siempre un guión que lo complemente con otro atributo. Piglia lee a Gombrowicz como epifanía de esa zona doble de lo argentino. En el guion se encierra la condición de extimidad que el escritor polaco define con claridad. Un lugar simultáneamente interno-externo, metido en la vida que se hace literatura. “La literatura argentina es porosa en casi todos los aspectos, con varios corpus admitidos, ha

albergado distintos idiomas, no tiene normas impuestas ni instituciones hegemónicas que dicten el gusto. Es una literatura de escritores que se construyen a sí mismos" nos dice Sergio Chejfec en un ensayo donde plantea su condición de hijo de inmigrante y vuelve sobra esa zona doble de nuestra cultura. Es por eso que Piglia vuelve sobre la figura de Gombrowicz siempre ubicada en ese borde productivo. La escena del polaco con el editor Muchnik condensa otro de los objetos esenciales de Piglia.

> Algo de la ética de nuestra literatura está en esa escena. Y algo que nos incumbe a todos nosotros y a nuestra tradición literaria está en la historia de la relación de Gombrowicz con la lengua argentina.

Ricardo Piglia ve en esa escena de Gombrowicz algo del orden de lo inasible, profundamente humano, secreto y visible, al mismo tiempo, que el escritor polaco exhibe en su figura experimentando el mundo. Jacques Ranciére en "El viraje ético de la estética y la política" propone:

> Si queremos salir de la configuración ética de hoy, lo que precisamos es devolver a su diferencia las invenciones de la política y del arte, eso también quiere decir, justamente, recusar el fantasma de sus purezas, quiere decir devolver a esas invenciones de la política y del arte su carácter de cortes siempre ambiguos, precarios y litigiosos. Este trabajo supone en todo caso una condición esencial, que es sustraer las invenciones de la política y del arte toda teología del tiempo, a todo pensamiento de trauma original o de la salvación por venir (Ranciére, 2005, p. 23).

Piglia reconoce esa configuración ética en los gestos de Gombrowicz, los distingue, los hace pensamiento y los lleva a ese paisaje peculiar que es la literatura. Juan Villoro lee eficazmente ese movimiento: "Tardewski, polaco afincado en Argentina, amante de la ironía y el ajedrez, hace pensar en un Gombrowicz con la vocación de derrota de un personaje de Onetti."

Referencias Bibliográficas

Barthes, R. (1980) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces.* Barcelona-Buenos Aires- México: Paidós.

Barthes, R. (1987) *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.

Barthes, R. (1984) *El susurro del lenguaje,* Barcelona- Buenos Aires- México, 31-32.

Berg, E. (2006) "La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia" en Mesa Gancedo, Daniel.(coord.) *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 35

Bloch, E. (1977-1979-1980), *El Principio esperanza*, I-II-III, Aguilar, Madrid, (Traducción de Felipe González).

Carrión, J. (ed) (2008): *El lugar de Piglia: crítica sin ficción,* Candaya, Barcelona.

Gasparini, P. (2007): *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina.* Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

Gombrowicz, R. (2008): *Gombrowicz en Argentina. 1939-1963.* El cuenco de plata, Buenos Aires.

Gombrowicz, W. (2001). *Diario argentino*. Traducción del polaco por Sergio Pitol. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Gombrowicz, W. (2001): *Ferdydurke*. Seix Barral, traducido del polaco por el autor, asesorado por un comité de traducción, Barcelona.

Gombrowicz, W. (2003): *Trans-Atlántico.* Seix Barral, traducido del polaco por Sergio Pitol y Kazimierz Piekarek, Barcelona.

Gombrowicz, W. (2005): *Diario (1953-1969)*. Seix Barral, traducción del polaco por Bozena Zaboklicka y Francesc Miravitlles, Barcelona.

Grzegorczyk, M. (1996) "Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero", en Hispamérica, nº 73, pp. 15-34.

Marx, K.(2003): "Sobre Shakespeare" en Engels, Friedrich y Marx, Karl, *Escritos sobre literatura*, Buenos Aires: Colihue, 77.

Pauls, Alan (1996): "Witold Gombrowicz. El anómalo", en *Cómo se escribe. El diario íntimo.* El Ateneo, Buenos Aires.

Piglia, R. (1969) "Una lectura de *Cosas concretas*". *Los Libros* no 6, Buenos Aires, diciembre.

Piglia, R. (1970) "Nueva narrativa norteamericana". *Los Libros* no 11, Buenos Aires, septiembre.

Piglia, R. (1972) "Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases". *Los Libros* no 25, Buenos Aires, marzo.

Piglia, R. (1993) *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

Piglia, R. (1994) *Cuentos morales*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Piglia, R. (1994) *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana.

Piglia, R. (1994): *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral.

Piglia, R. (1980): *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.

Piglia, R. (1997): "Poéticas de la novela en América Latina" en *Comprar(a)ison, Macedonio Fernández,* Ed. Juan Rígoli, Berlín: Meter Lang,

Piglia, R. y Rozitchner, L. (2001) *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)-MiBuenos Aires querida.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Colección popular Breves

Ranciére, J. (2005) "El viraje ético de la estética y la política" en *Fractal* , Revista trimestral. Santiago de Chile, 11 de abril *file:///C:/Users/User/Desktop/diciembre/%C3%A9tica%20Jacques%20Ranciere.html*

Villoro, J. "La máquina desnuda: sobre Respiración artificial". En http://www.cervantesvirtual.com/ obra-visor/la-maquina-desnuda-sobre-respiracion-artificial—0/html/006cad27-5d1e-43a3-80f5- d40a5abaec30_2.html, s.d., consultada el 2/7/19

Marcela Domine

Los márgenes de Gombrowicz: la novela quemada de Jorge Vilela. Memorias de su recuperación

A Marina Farinetti

Margen del margen: Marlon

Witold Gombrowicz anticipa el rol del escritor marginal que en los ´80 ocuparán Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini o Néstor Perlongher. Lugar marginal no sólo en sentido figurado sino literal; porque escriben desterritorializados, desplazados de sus lugares de origen. También funcionan como escritores marginales por el modo en que se vinculan con el centro del campo literario nacional. Basta recordar la representación que Gombrowicz hace de Borges en su *Diario* para entender que el margen es un modo particular de disputar la centralidad[1]. Esto lo percibe y lo expresa Jorge Vilela, el más marginal de los jóvenes de Tandil, en un texto que produjo a propósito de la ida del Viejo de Argentina:

Y aquí en esta mesa dos cafés con leche en El Querandí a las cuatro

1. Algo extraño le pasaba a Gombrowicz con los escritores: "Los medios literarios de todas las latitudes geográficas están integrados por seres ambiciosos, susceptibles, absortos en su propia grandeza, dispuestos a ofenderse por la cosa más mínima". La saña y la crueldad con las que atacó al grupo de la revista Sur, a Victoria Ocampo, a Bioy Casares, a Borges, son memorables. A González Lanuza, un hombre muy cordial y equilibrado, lo abrumaba con denuestos contra Borges. Hablaba pestes de Borges, a diestra y siniestra, como un perro rabioso lo atacaba in totum, no distinguía lo que era malo de lo que era bueno, todo era mal"o, y el pobre lo aguantaba con paciencia de santo. En Piriápolis le arruinó unas vacaciones, lo iba a visitar todas las tardes a su casa y no paró hasta que armó un verdadero escándalo con los amigos de Lanuza que terminó con una de sus declaraciones funambulescas: "Miren, ya les aguanté bastante esta farsa, debo decirles a todos ustedes que son unos ignorantes". (Juan Carlos Gómez, *Gombrowicz y todo lo demás*, Edición digital www.elortiba.org Buenos Aires, 2008, p. 34).

> y media de la tarde, gente alrededor, y nuevamente centrados en esta mesa, un viejo que sabemos (porque lo sabemos ya sin duda alguna) es el novelista que toda Europa mira desconcertada (Vilela, 1963, p. 37).

Desconcierto, excentricidad y centralidad del personaje retratado, que logra seducir a dos adolescentes contándoles que ganó un torneo de ajedrez, una partida simultánea contra catorce contrincantes, mientras bailaba al ritmo de un disco:

> Y también les interesan a las niñas las historias de ajedrez de Witold; dudan que sea tan grande jugador como dice. Y él se embarca en el recuerdo (porque yo sé que quizá alguna vez pudo ser) y con una voz especial para lolas, les cuenta cómo una vez jugó en Morón catorce simultáneas circulando alegremente entre los contrincantes (sin ningún esfuerzo) puestos en rigurosa fila los catorce tableros. Y el viejo pasaba (ganó las catorce) y hacía su jugada. Y les cuenta que había un disco y él iba de mesa en mesa bailando el cha-cha-cha. (Vilela, 1963, p. 37).

Podría pensarse que el recorrido marginal de Gombrowicz por la geografía nacional, lo coloca en una pequeña ciudad del interior, Tandil, y allí en una deriva –que lo aleja del centro, aunque siempre para buscar alguna centralidad, alguna atención sobre tu tarea de escritor– conoce al grupo de tres jóvenes amigos, Flor de Quilombo, Dipi y Marlon.

Jorge Vilela es Marlon, nombrado así por el Viejo posiblemente por su parecido con el actor estadounidense. También lo define en su *Diario* como el más loco: “Marlon (Jorge Vilela) era entre esos jóvenes que conocí en Tandil, posiblemente el más chiflado. Después comprobé con asombro que su chifladura sabía escribir”. Había nacido en Salto (norte de la provincia de Buenos Aires). También era un sujeto de deriva, un sujeto nómade, porque vivió en distintos lugares (Salto, Tandil, La Plata y Brasil). En Tandil conoció a Gombrowicz con sus amigos Mariano Betelú y Jorge Di Paola. El viejo transformó las vidas de esos jóvenes porque dio una entidad concreta a la tarea de escritor. El momento exacto del encuentro fue narrado de maneras diversas. El propio Vilela lo narra, en el artículo mencionado antes, de esta forma:

> Desde hace tres tardes, está con nosotros un tipo en la mesa, que no tiene nada que ver con nada: se llama Witold Gombrowicz y es polaco (Vilela, 1963, p. 31).

Cuando lo entrevisté, en 2014, Vilela me contó otra versión: que estando en Tandil la noche de navidad perdió el micro que lo llevaría a la cena con su madre y tuvo que quedarse en un banco de plaza. Que, junto a él, en ese banco, estaba sentado Gombrowicz, y pasaron ahí la noche navideña. Si bien repitió esa historia en otras ocasiones, no se la puede confirmar, pero no fue el comienzo de la relación. Con este relato Vilela se coloca como el punto cero del encuentro –ya que sería anterior al que ocurre con Quilombo y Dipi– y forja un paralelismo entre la soledad y el aislamiento del Viejo con el suyo, como puede verse en *La mañana del 10 de enero,* la novela publicada en 2015.

Como afirmaba Gombrowicz, Vilela era el más "chiflado": el más raro, el más marginal, el más excluido. Juan Carlos Gómez, otro de los jóvenes que trataban asiduamente al Viejo, lo cuenta así:

> Junto a Flor de Quilombo y el Asno, Marlon formaba el trío más famoso de Tandil, pero el propio Marlon se definía a sí mismo como el tercero excluido, y no le faltaba razón. Gombrowicz lo excluyó en el puerto de Buenos Aires cuando lo obligó a entregarle a Madame du Plastique la invitación para subir al Federico Costa, la pobre mujer se la había olvidado en casa.
>
> Y la Vaca Sagrada también lo excluyó del elenco de testimonios que había tomado en la Argentina para escribir "Gombrowicz en Argentina", el testimonio de Marlon no figura en este libro. En las cartas que Gombrowicz les escribe a los jóvenes de Tandil, Marlon aparece siempre como el más golpeado, pero lo distingue con afecto cuando a Marlon se le ocurre llamarlo Toldo. (Gómez, 2013).

Refiere a dos hechos del final de la relación entre Marlon y Toldo; que no pudo subir al barco a saludarlo porque Witold lo obligó a que diera su invitación a otra persona y el desinterés[2] que mostró Rita Gombrowicz por el testimonio

2. "Junto a Flor de Quilombo y el Asno, Marlon formaba el trío más famoso de Tandil, pero el propio Marlon se definía a sí mismo como el tercero excluido, y no le faltaba razón. Gombrowicz lo excluyó en el puerto

de Vilela cuando estuvo en Buenos Aires para lo que después sería su libro *Gombrowicz en Argentina*. Gómez manifiesta el maltrato y la humillación que el Viejo le infería:

> (...) Qué boludez es la de ese Marlon pelotudo, pero será posible que al Quilombo nuestro lo llame Mariano... y por qué no Mariano Betelú, así como lo estila el pobre de Magariños que aún al Asno lo denomina Jorge Di Paola. ¿No querés, Marlon, rendirte a la gracia de estos nombres por mí creados y lo único que sabes es repetir "el Rana" hasta el cansancio cuando quieres llamar al Asno? (...) Che, Marlon, pero resulta increíble, no puedes escribir ni siquiera una carta, si parecería que eres como aquel Papa que treinta años estuvo sentado sobre su trono y por fin emitió la Bula Non Possumus. Y, por favor, dímelo ¿por qué eres tan boludo? (Gómez, 2013).

Si bien Gombrowicz se vinculó con "la banda de los tres", como se autodenominaban, Vilela siempre estuvo al margen; nunca penetró en la relación estrecha que había entre Betelú y Di Paola. Fue un *outsider*. "El Viejo quedó en Buenos Aires; yo me aislé en Salto; Dipi y Flor dejaron Tandil por La Plata, por el 11-88" (Vilela, 1963). La novela *La mañana del 10 de enero* narra precisamente los hechos que le acontecen al protagonista en esa casa que había sido la residencia de Flor y Dipi. Todos los integrantes de la banda aparecen ficcionalizados; incluso las cartas salvadoras del Viejo que contenían cheques, cartas perdidas en Buenos Aires y que había que recuperar desesperadamente. En el relato de Vilela a Dipi se lo espera, Mariano va y viene del 11-88, hasta que el personaje queda solo, sin visitas ni cartas. Pero en el relato se anuncia también la muerte de Gombrowicz:

> Y vuelto a casa, en la cocina que ya había sido barrida, tomando vino, leyendo despreocupadamente lo que sucedía en ninguna parte, viese un recuadrito en una foto, su foto: un premio pensé, cuando se dan las

---

de Buenos Aires cuando lo obligó a entregarle a Madame du Plastique la invitación para subir al Federico Costa, la pobre mujer se la había olvidado en casa.

Y la Vaca Sagrada también lo excluyó del elenco de testimonios que había tomado en la Argentina para escribir "Gombrowicz en Argentina", el testimonio de Marlon no figura en este libro. En las cartas que Gombrowicz les escribe a los jóvenes de Tandil, Marlon aparece siempre como el más golpeado, pero lo distingue con afecto cuando a Marlon se le ocurre llamarlo Toldo". (Gómez, 2013: s/nro de pág).

> buenas vienen todas juntas. Pero no: había muerto. Y dejase en la parte delantera del 11-88 un papelito para Mariano que no estaba, un papelito que decía solamente "Ché, murió el Viejo". No había entre nosotros otro viejo sino él. Que tomando el ómnibus, de noche ya, fuese al centro, a los teléfonos públicos y pidiese el número de Dipi en Buenos Aires, que me dijo cuando atendió y reconoció mi voz: "Ya lo sé" (Vilela, 2015, p. 170).

La novela quemada

En febrero de 2013, Néstor Tirri lo entrevistó para el diario La Nación. La entrevista fue también el reencuentro de dos viejos amigos, después de mucho tiempo sin verse:

> En rigor, han pasado veinticinco años desde mi último encuentro con Vilela, en Buenos Aires, y estoy ansioso por hablar con él, indagar acerca del insólito destino de su producción, cifrada no sólo en textos sino también en esculturas de metal, o en bellos (y únicos) paisajes tallados en cuero, a manera de grabados.

Fue la fama de pirómano de novelas lo que precisamente llevó a Tirri a entrevistar a Vilela:

> Me siento raro; he viajado desde Buenos Aires hasta Salto en busca del amigo perdido, el desconcertante escritor que quemó los originales de sus novelas y que se recluyó en un taller de esta diminuta ciudad, donde vive desde hace más de diez años.

En esa charla se reconstruyen los orígenes de Vilela, del que a ciencia cierta se sabía muy poco: que era porteño, que se había mudado a Salto con su familia donde su abuelo tenía una óptica.

Pero como el propio Tirri afirma, la entrevista se propone develar el enigma de la novela perdida:

> Le recuerdo una de sus novelas, de la que asomó una punta en 1968: "¿Cómo se titulaba aquella de la que apareció un anticipo

> en *Primera Plana*, con ilustraciones que mostraban a Gardel?", pregunto. "´Nohaytutía", aunque después tuvo otro título -responde al toque-. El original dio muchas vueltas y lo quisieron publicar dios y maría santísima. Así que el hecho de que haya permanecido inédita... Bueh, ¡es para creer en las mufas!".

Aquí puede rastrearse, entonces, la historia de esa novela. Originalmente tiene el nombre que el protagonista le atribuye a la mujer cuyo amor no es correspondido (*Nohaytutía*). Esa novela había sido enviada a algunas editoriales. Luego toma otro título, *El verano del ´67*. Pero cuando la publicación no se concretó, el autor decidió quemarla. Aparentemente, ya había hecho lo mismo con novelas anteriores. Ese gesto de violencia es en realidad un acto profundamente vanguardista en el que le quita al mercado editorial su poder de decisión sobre el valor de los textos.

También, Tirri recuerda que en algunos textos de la literatura argentina habían quedado rastros de la novela perdida:

> Sin embargo, hay una pista que desconcierta y rompe los esquemas de "las mufas". O tal vez los confirma. Es un párrafo de Bioy Casares, en el que informa que Alberto Manguel protegió un original de esa misma novela (amenazada por la piromanía del autor), que para entonces había cambiado su título por el de " El verano del 67". Hay que barruntar que algún dardo negativo debe haber disparado desde el inconsciente el propio Vilela. Dialogar con él sobre estas cosas es arduo: su silencio acerca de aquellas (insensatas) destrucciones alimentó eso que fue el "mito Marlon", aunque sobreviven evidencias, como las disquisiciones de Bioy y de Manguel sobre él, al igual que la optimista prognosis del mismísimo Borges. Así, con el tiempo, el mito se ha convertido en el "enigma Vilela".

Bioy Casares cuenta en sus memorias que Borges le había hablado de una novela de la que había leído algo y le había interesado. Se refiere a la novela de Vilela. También, que Alberto Manguel, en ese momento director de una editorial, se la había pasado a Bioy como modo de protegerla y le había pedido que no se la diera al autor, que la iba a quemar. La fama de Marlon queda brevemente plasmada en el *mainstream* nacional.

Nohaytutía que pasa a denominarse *El verano del ´67,* recibe finalmente el título *La mañana del 10 de enero*. En ella se tematiza la destrucción de los originales y, siguiendo el modelo arltiano, se fantasea con la destrucción de las editoriales. De esta novela se había perdido todo rastro, pero el autor tenía la costumbre de escribir a máquina con varios carbónicos. Gracias a esto, en 2015 se recuperó una copia en un estado relativamente bueno, pero con partes faltantes que no se pudieron reconstruir.

El título, *La mañana del 10 de enero,* hace referencia a dos hechos acontecidos en enero de 1971: el secuestro del embajador inglés Geoffrey Jackson en Uruguay, y el horrendo accidente automovilístico sufrido por Ignazio Giunti en Buenos Aires. Ambos acontecimientos aparecen registrados mediante la "reproducción" de los discursos periodísticos que informaron esos eventos centrales de enero de 1971. Por eso, la novela queda anclada a la llegada del diario del 10 de enero, y eso explica la razón por la cual los medios gráficos aparecen reproducidos en el texto. El primer hecho pone a funcionar el relato en una clave política, que remite a las acciones que se están desarrollando en esa época: la aparición de las organizaciones armadas populares como efecto, entre otros hechos históricos, de la situación desesperante de explotación y hambre de las clases populares. Es sin duda el hambre uno de los temas centrales que explican por qué el protagonista describe detalladamente lo que consigue comer y beber.

La comida y el hambre van registrando los vaivenes económicos del protagonista que evoca los buenos momentos en los que podía cocinarse carne ("el mamut que se enfría en la heladera") y beber vino (vino blanco "Denia", a veces cerveza marca "Chancho"). Es la decisión de ser escritor, y por lo tanto de negarse a llevar a cabo cualquier otro trabajo, lo que trae como consecuencia la absoluta pobreza y al particular gusto por los "soretes de perro" mezclado a cualquier preparación "culinaria".

> De la guita me olvido. Quizá lo que viene sea una lucha muy seria entre la normalidad y la locura. Me tengo que olvidar del vino (¿una mujer?) porque no habrá. Tendré soretes de perro para el almuerzo (Vilela, 2015, p. 61).
>
> …noté que estaba hastiado de comer todos los días polenta con soretes de perro y ajíes de la quinta. Había bajado diez quilos, mi figura era galana pero tenía hambre atrasada (Vilela, 2015, p. 65).

El tema central del relato es, entonces, la vida cotidiana de un escritor inédito, en La Plata, uno más ("como sucede con los novelistas que uno pega

una patada y aplasta media docena"). El protagonista está decidido a terminar la presente novela y ya proyecta una segunda, que le llevará otros 9 meses escribir. Una novela del verano y otra del invierno. Pero escribir es angustiante cuando no se publica, cuestión que aparece de forma insistente, y que por supuesto marca la diferencia entre el universo del escritor fracasado y el exitoso: sólo se necesita publicar. El protagonista visita a editoriales que parecen acercar ese ansiado cometido, espera respuestas que no llegan y finalmente la publicación no se concreta. Esto también es mencionado en la entrevista de Tirri (2013):

> El interrogante acerca de Marlon (la"incógnita Vilela") pasa por si sus relatos serán publicados alguna vez o si él mismo se instalará en ese difuso parnaso de escritores limítrofes, cuyo mayor atractivo consiste en que sus intuiciones potencialmente geniales no se resuelvan en una obra formalmente consumada. Así, el estigma de las condenas de Gombrowicz a la Madurez y a la Forma continuará vigente en su discípulo.

La pregunta interesante que surge en la novela es qué se hace con los textos que no se publican, ¿tirarlos?, ¿quemarlos? Estas opciones aparecen en el relato: el personaje menciona su "leyenda negra" de, entre otras cosas, ser piromaníaco. Pero otra posibilidad es reconstruirlos, evocarlos, recordarlos a medias o en su totalidad.

En la novela el relato parece por momentos confuso, porque remite a otras historias que aparecen incrustadas. Es el caso de "El señor Sánchez", reconstrucción de un texto anterior como resultado del recuerdo o la memorización. Otro tanto ocurre con el capítulo 5, "Verano del 67" que es también un ejercicio de evocación:

> Al día siguiente comencé a juntar restos y deshechos: carbónicos usados, cartas, apuntes, recortes, hojas; todo lo que había proliferado en la pieza fue metido en una caja grande a la que puse un rótulo: "Verano del 67" (Vilela, 2015, p. 89).

La evocación y la reconstrucción remiten al trabajo con los restos y despojos y, en consecuencia, a una estética de la pérdida. Al mismo tiempo construye un sujeto desafortunado, marcado insistentemente con la mala suerte, la carencia y

la falta. El resultado es una novela armada sobre lo que se tiene, con "lo que hay", que apropia y aprovecha escritos anteriores y que termina poniendo en crisis la misma calificación del texto como novela que resignifica el "relato del pobre". Por eso, en varias ocasiones, al escrito que se va produciendo se le atribuye otra denominación, la de "novento", algo así como la fusión de novela e invento. O podríamos ir más allá y proponer otras alternativas: novela y momento, una novela del obsesivo registro del presente. Como sea, el texto se niega a sí mismo la "buena" calificación de novela; elige salirse de esa definición y ponerse al margen, en otra serie genérica que se aproxima tanto a lo nuevo como a lo monstruoso, a lo que se sale de la forma.

Con respecto a la temporalidad compleja del relato, llama la atención el capítulo 6 de la novela que apenas contiene una frase: "Cuenta una vieja historia que a un australiano le regalaron un bumerán nuevo. Lo que no dice es cómo hizo para deshacerse del viejo" (Vilela, 2015). La temporalidad circular evoca los movimientos del búmeran porque se vuelve a los mismos hechos pero desde la cercanía o la distancia cronológica. El final de la frase que constituye el capítulo plantea el desafío de cómo hacer algo nuevo con lo viejo. La percepción que le queda al lector es que los hechos se repiten, pero no se narran de la misma manera. Esa temporalidad circular aparece anclada a dos hechos que se caracterizan por su repetición: las estaciones y los cumpleaños. Las estaciones garantizan el retorno al verano, tiempo central del proceso de escritura de la novela dentro de la novela:

> Todos salían de vacaciones. Y yo que no me iba a ninguna parte tendría que pasar todo el mes en casa escribiendo lo que entonces ya pensaba iba a ser este relato (Vilela, 2015, p. 49).

Hay varios veranos, varios eneros, y con características similares: la ciudad vacía, la búsqueda de los amigos caminando de una punta a la otra de la ciudad de La Plata, la ausencia. El verano del 71 remite al verano del 62, del 67, y luego a otros anteriores en la infancia del personaje en Salto. Está la novela del verano y también la del invierno, que se escribirá a continuación. Pero el relato llega hasta el final de la escritura de la primera, y expulsa la segunda a una zona de imposibilidad. Además, si no se publica la novela del verano, ¿qué sentido tendrá seguir escribiendo? Con respecto a los cumpleaños, se narra el de Mariano Betelú que cae tres días antes que el del narrador. La importancia de esa fecha es que

ahí conoce a la mujer amada inaccesible. Su nombre es Raquel, y su importancia es central para el relato. Entre otras cosas, porque la novela es la continuación de una carta que el protagonista encuentra en la máquina de escribir de ella y que él continúa hasta convertirla en la novela. Nuevamente aquí puede verse el trabajo con la rememoración porque la carta ya está perdida y la novela es la supuesta reconstrucción de ese relato inicial.

La amada es "Nohaytutía" (así, todo junto, que se distingue del uso de la expresión "no hay tu tía" desperdigada en el resto del texto) ya que Raquel nunca corresponderá a los intereses del narrador. Por el otro lado, empodera a la mujer de la decisión de rechazar, de no admitir al hombre a quien considera no indicado. Hay un vínculo entre ambos personajes, pero el personaje femenino niega cualquier acercamiento amoroso por lo que la relación amorosa funciona no sólo con la no-correspondencia sino además con su ausencia. Ella ha dejado su casa y sus pertenencias como si fuese a regresar pronto, pero en realidad nunca lo hace. En esa ausencia, el protagonista construye la relación apropiándose de lo que es suyo: ingresa por las terrazas a la casa de Raquel, come su comida, bebe su ginebra y duerme en su cama. Aunque el personaje femenino no está en presencia, se sigue el orden de la cita sexual: cena-bebida-cama. Incluso se toma el atrevimiento de continuar una carta que Raquel tiene a medio escribir en su máquina, dirigida al narrador, y completarla.

Esta escena es, como afirmamos antes, fundamental para el surgimiento de la novela que se inicia en la continuación de una carta de Nohaytutía dirigida a él que se vuelve relato y novela:

> Y una tarde, en el plazo que me había fijado, la última "Ynohaytutía" estaba no solamente terminada sino corregida y hasta con prolijas anotaciones para la linotipo, cuerpos, tipos de letras y espacios en blanco, en dos copias y original. Dejé una en la editorial, donde quedé en confirmar mi nueva dirección por carta y vagué por La Plata entre estudiantes que volvían de sus pueblos y empleados que seguían ahorrando el mes de vacaciones que habían tenido (Vilela, 2015, pp. 131-132).

Una amiga que había heredado de sus padres la relación con Marlon, Fue Marina Farinetti, una amiga que había heredado de sus padres la relación con Marlon, quien fomentó mi curiosidad sobre la novela quemada y me permitió

conocer al autor. En algún momento de esas charlas a Vilela empezó a urgirle la publicación de la novela. Estaba muy viejo, pobre, enfermo; tenía puesto un marcapasos que funcionaba mal. Lo habían tenido que internar cuando el aparato dejó de funcionar un par de veces; estaba esperando uno nuevo. En ese contexto pasaron tres cosas importantes: se supo que una amiga lejana de Vilela conservaba un ejemplar (el último) del texto, con Emilio Bernini iniciamos las tratativas con la Biblioteca Nacional para la publicación, que fue aprobada por el mismo Horacio González a quien le había interesado el relato. El otro evento fundamental fue la creación del Congreso Gombrowicz en su primera edición y la invitación que recibió Marlon de Nicolás Hochman para asistir.

Vilela no pudo ir. En los días del congreso estuvo internado en una clínica del centro de la ciudad porteña, muy cerca de donde estaba funcionando el encuentro. Tuvo una cirugía de corazón, de la que se pudo recuperar, y pocos días después de la finalización del congreso volvió a Salto y fue internado por su familia en un hogar de ancianos. A esta segunda internación no sobrevivió. Fue el último de la banda de Tandil.

Los hechos de su biografía respetaron rigurosamente su fama de mala suerte. Previsiblemente, con su novela se cierra la colección de la Biblioteca Nacional, "Los raros".

Referencias bibliográficas

Gómez J. C. (2008), *Gombrowicz y todo lo demás.* Buenos Aires, Argentina: El Ortiva. Recuperado de: http://www.elortiba.org/old/pdf/Gombrowicz,_y_todo_lo_demas.pdf

Gómez J. C. (2013), *Gombrowiczidas*. Buenos Aires, Argentina: El Ortiva. Recuperado de: http://www.elortiba.org/old/gombr2.html

Tirri, N. (22 de febrero de 2013). Gombrowicz tenía muchas caras distintas. *La Nación*.

Vilela, J. (1963). "Vitoldo". *Revista Eco Contemporáneo,* pp. 31-39.

Vilela, J (2015). *La mañana del 10 de enero*. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional.

Anexo

Fotografías: Nicolas Bohler

Fotografías: Nicolas Bohler

Fotografías: Nicolas Bohler

Carolina Maranguello

Saer en Argentina: volver con Gombrowicz

Hacia 1990 la figura de Witold Gombrowicz insiste en las reflexiones de Saer. En el conocido ensayo "La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina", en *El río sin orillas* y en las *Libretas de viaje* el escritor traza su retrato y revisa parte de su obra a propósito del vínculo entre literatura nacional y tradición universal y de la paradojal figuración de un escritor exiliado. Como se sabe, en 1968 Saer viaja a París con una beca del gobierno francés para estudiar el *Nouveau roman*, y la estadía en principio acotada a seis meses se prolonga por el resto de su vida. Sin embargo, a pesar de quedarse en Europa y de coincidir allí con artistas e intelectuales de América Latina, desarticula las expectativas culturales de visibilización, consagración y compromiso político asociadas al viaje del escritor latinoamericano y se muestra, desde un principio, "indiferente" y remiso tanto a la asimilación cultural francesa cuanto a la latinoamericana. Su experiencia en el extranjero lo lleva a desarrollar un sostenido pensamiento sobre el exilio y a calibrar la distancia con respecto a la "zona" sobre la que regresa en cada uno de sus textos.

Gombrowicz irrumpe en un momento particularmente significativo de la trayectoria saeriana, allí cuando, después de un relativo pero prolongado anonimato en Francia, su obra comienza a ser leída y publicada en Argentina (ya no sólo por el círculo de fieles amigos y estudiantes de la universidad, sino por un público más amplio). Saer viaja periódicamente al país para presentar sus nuevos libros y participa de homenajes y festivales. Será aquí cuando vuelva sobre la ruinosa figura del excéntrico polaco, procaz y esquivo a los rituales y valores de la institución literaria (esa es la imagen que privilegia Saer, y no la de su posterior reconocimiento y consagración europea). Gombrowicz irrumpe como cifra de una resistencia y como el punto más radical de una serie de escritores y viajeros a través de los cuales Saer va figurando, fragmentariamente, sus formas de residir en el extranjero y de volver a la Argentina: desde Rubén Darío, el poeta iconoclasta que termina abdicando del conjuro de París, a los viajeros del siglo XIX

que rubrican varias de sus ficciones y ensayos posteriores, y fundamentalmente en relación a los escritores exiliados que conforman su exigua y privilegiada biblioteca: una filiación del viaje y del exilio que da, con Gombrowicz, una nueva vuelta de tuerca, y que permite volver a leer algunos de los ensayos programáticos que Saer había escrito en los setenta sobre el papel del artista y la narración y comprender también algunas de sus experimentaciones más *extremas* sobre la percepción (Oubiña, 2011) que el escritor prueba en novelas como *Nadie nada nunca* o *El limonero real*.

Pese a la gran variedad de autofiguraciones y desdoblamientos que Gombrowicz despliega en su *Diario argentino* y al "egotismo incurable" del que se lo acusa,[1] la primera lección que Saer aprende es la de no ser nadie: "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?" (Saer, 2003, p. 17). El escritor debe preservarse, dice Saer, de las cristalizaciones sociales que lo individualizan y lo enlazan a categorizaciones abstractas; y conservar un resto inclasificable: "aunque tenga conciencia, como todo en mí, es más bien una semiconciencia y una cuasiconciencia. Soy semiciego. Soy casquivano. Soy de cualquier manera" (Saer, 2004, p. 18). Al igual que Saer, Gombrowicz también está hecho de una "encrucijada de destierros" porque es quizás uno de los escritores que mejor encarnan esa triple posibilidad del sujeto exiliado:[2] como

1. En su *Diario argentino*, Gombrowicz es por momentos ""Witoldo", acriollado ya, aunque de vez en cuando aún [se] presenta[ra] como "escritor polaco", [...] uno de tantos expatriados que hospedaba esta pampa, despojado hasta de la nostalgia por el pasado" (55) y también "un polaco, desconocido en París" (9) que se siente un extranjero exótico, ajeno de sí mismo en Goya, pero también un "Aristócrata en Tandil" (160) que a la vez desdeña y es atraído por la intelectualidad de provincias; será más tarde, cuando esté en camino de regresar a Europa, un "elemento ciego" (248) enamorado de Argentina; un viejo fantasma que se pasea en la cubierta del barco para encontrarse en el mar con su fantasma de la juventud, exactamente igual a él, a bordo del *Chobry*, el vapor que lo llevó hacia la Argentina en 1939, 24 años atrás, y finalmente un escritor "débil, disperso, disuelto" (261) que entra a Francia un poco enfermo y sabiendo que "como literato debía aislar[se] de París", ser su enemigo. Las últimas páginas del *Diario* lo encuentran pensando: "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 [...] el abismo, he ahí lo único tuyo" (p. 262).

2. En más de una oportunidad Saer distingue tres clases de exilios: el *exilio circunstancial*, aquel por el cual los sujetos se ven obligados a vivir en el extranjero por no compartir las ideas de los gobiernos que rigen sus países natales; el exilio de tipo *estructural* que le hace al hombre sentir los rigores de vivir en una sociedad

polaco que llega a Argentina por casualidad pero es sorprendido por la Segunda Guerra Mundial, la invasión nazi (y luego soviética) de Polonia y decide quedarse en el país;[3] como sujeto exiliado de la sociedad y de los valores de la "cultura", a los que Gombrowicz les opondrá el carácter irruptor e indeterminado de la inmadurez, y finalmente acuciado por un exilio ontológico, aquel que lo deja continuamente sin patria y lo separa de sí mismo.

En "La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina" y en *El río sin orillas* Saer incorpora a Gombrowicz en dos series de viajeros e intelectuales: por un lado, la serie anacrónica o intemporal lo reúne con una gran y heterogénea tradición de exploradores, marineros, científicos y comerciantes –Pigafetta, Schmidel, Azara, Millau, Mac Cann, Ebelot y Hudson– que recorrieron el territorio argentino y fueron capaces de "iluminar y nombrar cosas que antes de su paso se confundían en un magma indiferenciado" (Saer, 2004, p.105). Saer destaca la singular percepción del paisaje nacional ofrecida por el escritor polaco y dialoga, en sus textos más experimentales, con muchas de las operaciones distorsionadoras de su mirada.

Por otro lado, una serie histórica devuelve a Gombrowicz a las rivalidades literarias y políticas de su contemporaneidad y a los azares que lo trajeron primero a Argentina y lo llevaron luego a Europa (el escritor polaco es cruzado aquí fundamentalmente con Roger Caillois, Borges y la constelación de escritores de *Sur*), y le permite a Saer radicalizar una figura de escritor exiliado y excéntrico a partir de cuya "perspectiva exterior" e "inmadurez" puede sedimentar una ética refractaria tanto hacia la encumbrada infalibilidad europea como hacia las prerrogativas de identificación nacional. Pero además, y más allá de las sutiles y significativas resonancias que la obra y la figura de Gombrowicz tienen para Saer, el escrito polaco representa también, en cada una de las series en las que Saer lo incorpora, pero sobre todo en relación al propio Saer, un principio de riesgo, un extremo –de imaginación geográfico-política y de desborde lingüístico– que la sobriedad y la neutralidad saeriana no admite, finge desconocer o tergiversa.

La primera serie, intemporal y heterogénea, le permite a Saer definir la

---

alienada, incluso en su propia patria, y finalmente un *exilio ontológico* que es constitutivo del individuo y lo acompaña del nacimiento a la muerte. Concluye afirmando: "estamos hechos de esa encrucijada de destierros, de esa caja china de exilios y de carencias que desembocan en lo negro" (Saer, 2015, p. 149).

3. En "Exilio y paralaje", Nicolás Hochman relativiza esta hipótesis, esgrimida por gran parte de la crítica y formulada por el mismo Gombrowicz en su *Diario*, y advierte que el *Chobry* partió de Argentina antes de que estallara la guerra, es decir que la decisión de Gombrowicz de quedarse en Argentina no estuvo motivada por la invasión de Polonia, lo cual aumenta la gratuidad radical de su elección.

singular mirada del escritor polaco, a quien, entre esa gran variedad de viajeros, le tocó distinguir y sacar del magma indiferenciado la juventud baja de Retiro, pero sobre todo observar de un modo novedoso el paisaje nacional. El *Diario* y las *Peregrinaciones argentinas* no sólo registran sus desplazamientos por las diferentes ciudades y regiones del país sino también los cambios sutiles que sufre el ojo del viajero cuando se mueve y observa. El ensayo cita un fragmento del *Diario* en el que el escritor polaco proyecta, por sobre los límites geográficos y visuales de la playa de Necochea, un espacio ilimitado: "Espacio, distancias sin fin. Frente a mí y hasta Australia sólo esta agua surcada de melenas brillantes, al sur las islas Falkland y las Orcadas y el Polo. Tras de mí, el interior: Río Negro, la pampa…" (Saer, 2013, p. 22). Sin embargo, desde ese punto específico se aleja hasta que "su recuerdo llega a desaparecer, y no queda sino el mero hecho de alejarse, incesante, eterno, como un secreto que llevara conmigo" (p. 22). Saer captura a Gombrowicz en el momento en el que se despega del paisaje, tomado, como dice más arriba, por una "impresión material, cósmica". El ojo de Saer y el ojo de Gombrowicz producen a menudo estas derivas, prendidos de lo más inmediato: la melena brillante del mar o la textura lumínica del río, derivan en ocasiones hacia un sublime cósmico.[4] Pero además, en varios momentos del *Diario* Gombrowicz reflexiona sobre las imposibilidades, carencias y dificultades de su visión, que por lo tanto dará muchas veces paisajes distorsionados y difusos que no distan demasiado de las imágenes que ensaya Saer en algunos de sus textos más experimentales.[5] Bajo un apartado titulado "Geografía" reconoce por

4. En la entrevista que le realiza Fernando García Saer reconoce la insistencia de "lo arcaico" en su obra, en las distintas formas de lo subconsciente, lo biológico y lo sexual, pero también en "lo cósmico": "hay una presencia constante. Cuando se habla de lo ígneo, lo gaseoso. La referencia a la materia dispersa del universo que dio lugar al sistema solar" (2015: 191).

5. Podrían mencionarse, entre otras ocurrencias: el rectángulo negro en el que se desintegra el mundo de *El limonero real* o la disolución puntillista de la experiencia del bañero en *Nadie nada nunca*; también, por supuesto, el blanco suprematista que condensa y ralentiza, detiene, la percepción en "A medio borrar" o el empaste informalista de la ciudad en *Glosa,* que toma los cuadros atormentados de Rita Fonseca, acribillados de manchas y *drippings*, como la forma legítima de la urbe. En *El río sin orillas* Saer precisará los efectos distorsivos de la llanura, que perturba las percepciones en dos sentidos: por un lado, en tanto espacio vacío que facilita la proliferación de lo idéntico y sigue una tendencia serial y repetitiva; y por el otro, volviendo abstracto aquello que lo atraviesa: "al cabo de cierto lapso la percepción ya no ve un caballo, tal como lo conocía en su campo visual, sino una masa oscura y palpitante, un ente problemático […] que adquiere la nitidez enigmática de una visión" (Saer 2003: 120). Como se consigna en el cuerpo del texto, la mirada que

ejemplo: “el mundo tangible de los árboles, la tierra, las hojas, este único mundo amistoso y fidedigno, se esfuma en una especie de no-visión, no-existencia se borra” (Gombrowicz, 2006, p. 107). A diferencia de la indagación pragmática de varios de esos viajeros enumerados por Saer, la mirada distorsiva de Gombrowicz, como también será la de Saer, captura el territorio en la potencia de su devenir (Blanchot, 2015), desmaterializándolo y convirtiéndolo en una visión, pura imagen que erradica las certezas sobre mundo y sujeto. Allí donde tanto Saer como Gombrowicz se vuelven extranjeros del paisaje y escriben sobre los restos de ese alejamiento: borradura, mancha, resplandor, disolución y ruinas de un sublime cósmico se vuelven las formas que atestiguan la peregrinación profana de sus caminatas y paseos por Argentina.[6]

En este sentido, *El río sin orillas* y las *Peregrinaciones argentinas* inscriben lo nacional como deriva anómala:[7] ambos estaban en principio destinados a un público europeo y por lo tanto diseñan una serie de correspondencias y divergencias entre el escenario extranjero y el argentino;[8] ambos enuncian las

Gombrowicz vierte sobre el paisaje argentino experimenta toda clase de distorsiones: borraduras, manchas, abrupta disgregación en formas geométricas, aparente ceguera, cuyo efecto es similar al de Saer, precisar el momento en el que el “sentido” abandona lo real, y hace tambalear las certidumbres cognoscitivas. Advertirá, por ejemplo, en las *Peregrinaciones argentinas*: “cada cosa, aquí, aparte de su propia existencia, posee otra, solar, en la que se vuelve irreal” (112).

6. En *Caminantes*, Edgardo Scott advierte que el peregrino es por lo general alguien “sin tierra” que a la vez puede hallar un hogar en cualquier sitio, y caracteriza al peregrinaje como la forma ejemplar de la caminata actual, tanto por la causa que la alienta, la fe, como por el rigor que exige. Las caminatas y paseos de Gombrowicz y Saer podrían ser, acaso, formas *profanas* de peregrinar por Argentina, en el sentido en que Giorgio Agamben entiende la profanación como neutralización y restitución al uso común. Peregrinar se vuelve aquí la forma de una sustracción y una suspensión de las formas “sacralizadas” de lo nacional y permite la apertura del paisaje a formas olvidadas e insospechadas, fugaces, de hacer experiencia.

7. La crítica ha caracterizado *El río sin orillas* como el “des-ensayo” del no-ser nacional escrito por un apátrida “que insistía en la inconsistencia de la identidad” (Dalmaroni, 2009, p. 47); y como un artefacto dislocado y monstruoso que descalabra formatos genéricos, fábulas de identidad y mitos de origen (Gerbaudo, 2011, p. 179).

8. Las *Peregrinaciones argentinas* (1977) son una serie de charlas radiofónicas que Gombrowicz confeccionó a partir de 1956 para la Sección Polaca de Radio Free Europe. Se desconoce si efectivamente llegaron a transmitirse pero fueron halladas por Rita Gombrowicz, años después de la muerte de su marido, junto a otra serie de colaboraciones para la radio, los *Recuerdos de Polonia*, ambas publicadas póstumamente en París en 1977. Como estas colaboraciones estaban dirigidas a los oyentes polacos que en ese momento

singularidades del paisaje desde una "perspectiva exterior" y producen una serie de desplazamientos genéricos (entre el ensayo como *forma*, la crónica de viaje, la ocasión biográfica o la crítica literaria). Sin embargo, allí donde Saer abjura del "color local", Gombrowicz dibuja una vuelta sobre el tan temido "exotismo" para fundar allí el potencial inexplorado de la inmadura, aún "informe", nación:

> ¿Qué ha ocurrido? El argentino, habitante de ciudades, de buena gana se olvida, en medio de sus calles llenas de iluminadas tiendas, del desierto salvaje, de la pampa y de la jungla que acechan en lo hondo del país, prefiere ignorar la existencia de lo primitivo en su propia casa (2016, p. 97).

Gombrowicz diferencia las actitudes de sus compatriotas polacos −generalmente asociadas al exceso de gestualidad y a lo artificioso; pero también a la delicadeza y al refinamiento de sus platos culinarios−[9] de la monótona sencillez argentina −mesurada, de una belleza demasiado corriente− pero recupera, en el reverso de esa indiferenciación y neutralidad, una forma *exótica* de pensar la nación que la sociedad burguesa y radicalmente urbana del país ha olvidado: la naturaleza indómita, salvaje y primitiva. Será en esos parajes aislados −las cumbres del Aconcagua, las cataratas del Iguazú y el anchísimo Paraná que desemboca en bosques salvajes− donde pueda precisar la distancia entre la naturaleza doméstica de Polonia y la sublime naturaleza argentina,[10] donde "todo

se encontraban aislados culturalmente de Occidente por el régimen comunista instalado en su país, en muchos momentos Gombrowicz establece comparaciones entre Argentina y Polonia. Por otro lado, y como él mismo Saer lo advierte en la introducción, *El río sin orillas* fue un libro por encargo dirigido principalmente a lectores europeos, por lo tanto el escritor se ve en la necesidad de explicar algunos rasgos del paisaje rioplatense que serían evidentes para el lector argentino.

9. Así como en varias ocasiones Gombrowicz lee el "gusto literario" en relación al "gusto culinario", aquí modela el carácter nacional a partir de su relación con la comida y confiesa que lo que verdaderamente extraña de Polonia es su cocina aristocrática y refinada: "[la] carne de cocido con rábano picante, [las] setas en nata, [los] rollos de carne de buey o [los] raviolis con ciruelas" (2016, p. 44) que el polaco devora por placer, en nada comparables a las sopas argentinas "sin imaginación", sus salsas "sin alas" o sus "triviales" pasteles, que el argentino come por necesidad.

10. Por supuesto, esa preponderancia de la "naturaleza" ya había sido inscripta en esa gran experiencia de "reinvención ideológica" de América que Mary Louise Pratt analiza en *Ojos imperiales*: un extenso proceso de alcance transatlántico mediante el cual Europa redefinió su(s) imágene(s) sobre América Latina,

es salvaje, inhóspito y monumental" (p. 66). Sin embargo, a diferencia de la actitud nacionalista de sus compatriotas, que si contaran entre sus tesoros naturales al Aconcagua, cifrarían su encanto en su "polonidad", la actitud política de los argentinos posee una "escala intercontinental". De la naturaleza a la política, Gombrowicz define el carácter nacional del argentino apelando precisamente a su monumentalidad geográfica y natural, y a la indeterminación productiva de los límites del país: "el nacionalismo argentino es de amplias miras y respira como esas montañas que, con su inmensidad, derrumban fronteras del Estado y se convierten en propiedad de América" (2006, p. 70). Argentina es para Gombrowicz un espacio abierto al resto del continente, por cuyo vacío se disparan los vectores de la mirada: "al sur, Tierra del Fuego, al este, África, Europa; al norte, Estados Unidos Argentina, perdida tímidamente en un rincón del mapa, en realidad está expuesta a los vientos más lejanos (p. 71)". El escritor parece invertir la fórmula sarmientina sobre el peligro que representaba la extensión del país, porque es en esa distancia donde se cifra el acervo inexplorado de lo natural como resto exótico que cabría redescubrir: así, por ejemplo, la zona subtropical del Alto Paraná "no es una zona segura. Los hombres y los reptiles, los ríos y los insectos, la tierra y el cielo, todo aquí es primitivo y está impregnado de la soledad del mundo salvaje" (p. 90).

Se recordará que Saer comparte esta zona geográfica en su literatura pero que procede a la inversa. Así, mientras camina, viaja en colectivo o se detiene a observar el río desde un puente, interroga la textura botánica, topográfica y lingüística del paisaje rioplatense como si fuera, por momentos, un naturalista aficionado o un viajero explorador. Sin embargo, esa indagación que aleatoriamente va asentándose a través de las notas en sus *Libretas de viaje* y ordenándose en *El río sin orillas* no está sólo interesada en señalar lo absolutamente singular de la zona, sino también en indicar su parentesco disolvente con el mundo. Saer desarticula el "color local" apelando a una historización de larga duración capaz de saltar de la captura del instante al tiempo de los orígenes geológicos y cósmicos

fundamentalmente, a partir de los viajes de exploración de Alexander Von Humboldt, que definió a América como Naturaleza indómita, sublime y atractiva que podía y debía ser capitalizada por los afanes exploratorios y expansionistas de las élites europeas. Sin embargo, interesa aquí el modo en el que se reactualiza esta tradición en las peregrinaciones de Gombrowicz, como un gesto que a la vez le permite singularizar su mirada sobre el territorio argentino pero también subrayar las diferencias con esa Polonia rural y arcaica que él recuerda, más cercana, como anota Amícola, a las pequeñas comunidades de provincia que también recorre el escritor.

del universo:

> lo exterior de un lugar no es más que la manifestación de algo que no es propio de ese lugar y que está, no propiamente en ninguna parte, sino en todas [...]. Los grandes ríos que forman el de la Plata, multiplicándose a medida que bajan del norte [ ] no tienen nada de exótico y son el resultado de una serie de contingencias geológicas, geográficas y humanas en las que, por debajo del color local, el Logos común prosigue el soliloquio de su empastamiento con el mundo (Saer, 2013, pp. 219-20).

En *Peregrinaciones argentinas*, Gombrowicz afirma su condición de forastero y señala, con una convicción casi modernista: "desde el punto de vista estético, el exotismo no sólo es bello y noblemente misterioso, sino también es una forma de huir de la suciedad, preocupaciones y luchas de cada día" (p. 114). Como se recordará César Aira recupera precisamente la vía exótica para refundar los vínculos entre literatura y nación. Sandra Contreras analiza su conocido ensayo, "Exotismo", en relación a "El escritor argentino y la tradición" de Borges, como una vuelta que, siguiendo el derrotero sinuoso del género ensayo, no apela a sus hipótesis más conocidas sino a una forma condicional del lenguaje en la que se concentra, sin embargo, la potencia de la *perspectiva literaria*: el "como si", el momento en el que, hablando de Shaw, Berkely y Swift, Borges señala que no importa que fueran descendientes de ingleses, sino que el "hecho de sentirse irlandeses" era suficiente para que pudieran innovar en la cultura inglesa. Ante la disolución de las nacionalidades que Borges y Saer ensayarían hasta volverlas in-diferentes, Aira, señala Contreras, convierte el exotismo en una vía de regreso para afirmar la nacionalidad pero ahora sostenida sobre una "tradición potencial" (inactual, anacrónica).[11]

Gombrowicz, como parte de esa tradición potencial, traza una diferencia inasimilable no sólo en la serie de los viajeros, sino con respecto al mismo Saer porque trae, del extremo geográfico del país, ese resto "exótico" –primitivo, salvaje– contra el que varias generaciones de escritores de la tradición nacional habían polemizado –incluso reconociéndolo, como Sarmiento, para erradicarlo; o bien disolviéndolo en la neutralidad universal, como Borges, o en la contingencia

11. Aira reconoce en "Exotismo": "El americano no necesita viajar tanto como el europeo; en sus países inconexos, a medio hacer, encuentra mitades exóticas mirando por la ventana" (p. 78).

geológica y cósmica, como Saer– y se atreve incluso a barroquizar el espacio en mezclas aberrantes: la pampa corsaria que exhibe en su casa Gonzalo, el Puto de *Trans-Atlántico*, en la que se yuxtaponen especies vegetales y animales exóticos y las más heterogéneas obras de arte.

La segunda serie de viajeros y escritores en la que Saer incorpora a Gombrowicz devuelve al escritor a su historicidad y al campo de rivalidades literarias en el que se desarrolló su particular escritura. Esta reubicación instala una sutil distancia histórica entre Saer y el escritor polaco y resuelve esa diferencia en términos generacionales: "Para la gente de mi generación, en 1960, *Sur* en tanto que revista no era más que un soplo del pasado, [ ] pero cuando Caillois y Gombrowicz llegaron al Río de la Plata, los escritores de *Sur* dominaban la escena cultural" (Saer, 2003, p. 153).[12]

Saer comparará en *El río sin orillas* a Gombrowicz con Roger Caillois. Ambos llegaron circunstancialmente el mismo año de 1939 pero debieron quedarse por el estallido de la guerra y la ocupación de sus respectivos países y se transformaron de ocasionales viajeros en "huéspedes" (Manzi, 2009). Sin embargo, a pesar de estas coincidencias, sus derroteros intelectuales fueron prácticamente opuestos. Roger Caillois fue invitado por Victoria Ocampo e integrado al grupo de escritores de *Sur*, y funcionó, dice Saer, como un embajador de la Francia Libre. Editó la revista de *Letras Francesas* financiada por Ocampo en la que escribieron muchos de los intelectuales y escritores franceses censurados durante la ocupación y exiliados en distintas partes del mundo. Gombrowicz, en cambio, llegó sin ser invitado por nadie y desde un país marginal y si bien intentó tejer algunas

12. Como se sabe, Saer irá construyendo su propia figura a partir de una serie de polémicas, deliberados silencios, demoras, filiaciones fluctuantes y reconsideraciones sobre diversas estéticas, escritores y posicionamientos políticos, y como se verá, algunas de sus opiniones no serán, pese a la distancia generacional, tan distintas de las que sostenga Gombrowicz cuando se refiera al panorama de la literatura nacional. Como señala Dalmaroni (2010), Saer se distancia y es en un comienzo ilegible "para casi todos: la nueva izquierda comprometida, los intelectuales revolucionarios, los entusiastas de la "nueva novela latinoamericana" o del *Boom*, los partidarios de Julio Cortázar o de Gabriel García Márquez, los detractores de Borges" (p. 613). También Premat (2009) repasa estos desacuerdos: "contra los imperativos del regionalismo o del realismo en los años sesenta; como oposición al *Boom*, al realismo mágico, al exilio y el sufrimiento como *pathos* del escritor rioplatense (en los setenta), la puesta en duda del culto a Borges, pero también el rechazo hacia operaciones literarias que integran literatura y comercio (propuesta de Umberto Eco). Crea entonces una filiación paralela, leyendo en otros los propios principios o leyendo lo que en los otros vendría a justificar la propia obra" (p. 194).

relaciones con la revista *Sur* y publicar allí la traducción al español de *Ferdydurke* (1947), el encuentro entre Silvina Ocampo, Borges y Bioy Casares organizado por Mastronardi no tuvo efectos posteriores. El retrato de Gombrowicz se contrapone a la semblanza ascendente de Caillois, para enfatizar su "hundimiento progresivo y penoso en la pobreza, en la impotencia y en el anonimato" (Saer, 2003, p. 155): justo es reconocer, argumenta Saer "que en ese falso conde polaco, siempre al borde del desmoronamiento, roído por la miseria, el desaliento y la mala salud, había algo de inquebrantable y de heroico" (Saer, 2003, p. 156).

Saer encuentra en esta figura los atributos de una resistencia que va a contrapelo de las expectativas culturales y políticas de la época, otra forma de la refracción ética que el mismo Saer asumiría en 1968 y posteriormente. A diferencia de Caillois, que llevó adelante una tarea de diálogo cultural entre los valores de su patria y los de la nación anfitriona, Gombrowicz se negó a cumplir esta tarea y no actuó como el portavoz de Polonia porque su manera de pensar la nación se lo impedía, aun sabiendo que hubiera sido amparado por la institución literaria si se hubiera asimilado al resto de los conferencistas polacos que clamaban por la liberación de su país y escribían textos comprometidos.[13]

Gombrowicz le provee a Saer la imagen de un viajero que escribe y funda desde la intemperie más absoluta una literatura y una lengua que modifica el español rioplatense y las redes de la tradición de la novela argentina (Piglia, 1990). Colocado en la serie de escritores contemporáneos, Gombrowicz será asimilado a Borges por sus modos afines de resolver el conflicto que se establece entre un nacionalismo excesivo, de tipo reactivo, y un deslumbramiento, también excesivo, por la literatura europea. Saer se encarga de desmontar sus supuestas

13. Esta resistencia de Gombrowicz no significa, por supuesto, que desconozca el escenario político europeo, pero su ficción procesa oblicua y contradictoriamente la experiencia bélica que estaba atravesando Polonia. Por un lado, como se recordará, la "Contienda sangrienta" del otro lado del océano amenaza la vida de los emigrados polacos y se proyecta, deformándose y "rebajándose", en distintas manifestaciones de violencia, como en la pantomima del Duelo de *Trans-Atlántico* entre el Padre, Tomasz, y Gonzalo: "y mientras allá silbaban las Balas, también aquí aparecía la Bala (a pesar de que todo debía desarrollarse con Pólvora y sin Balas)" (2015, p. 91) o durante las escenas de tortura en el sótano de los Caballeros de la Espuela. En el lugar de la proclama y la exaltación de los valores patrióticos, Gombrowicz instala el Vacío, como una experiencia que desarticula cualquier pretensión de sentido: "Y pensé que aquél debía ser el fin de nuestra vieja Patria… Sin embargo, fe un pensamiento Vacío, Vacío, y de nuevo me encontré en la calle, pero mientras caminaba no sabía siquiera adónde me estaba dirigiendo […] Y en aquel momento sentí ganas de ver al Hijo […] ¡Que reviente el Padre! El Hijo sin el Padre. El Hijo Liberado" (pp. 95-97).

diferencias para enfatizar, en cambio, sus equivalencias, y concluye que resuelven de la misma manera el problema de la tradición. Lo que Saer no puede leer es la diferencia "tonal" que caracteriza el duelo entre Borges y Gombrowicz, porque allí donde ambos coinciden, es cierto, en atacar la claridad y la pureza del arte, lo hacen de distintas maneras (Gasparini, 2006, p. 204). En el "Final" de sus *Peregrinaciones argentinas*, Gombrowicz confiesa que mientras paseaba por distintas partes del país y escribía su diario, también preparaba una novela que no les gustaría a los polacos: "lo que quiero es prepararles un guiso que haga que la lengua se les vuelva como un estropajo" (p. 154). La equiparación que tanto Saer como Piglia trazan entre Borges y Gombrowicz pretende igualar procedimientos e inclinaciones por lo "bajo" que no pueden ser tan fácilmente asimilables sin aplanar la singularidad provocadora y contradictoria de Gombrowicz, ni la sobriedad épica, pretendidamente nostálgica, de Borges.

La contemporaneidad, excéntrica, del escritor polaco se proyecta tanto sobre la serie de otros viajeros y conferencistas emigrados −Roger Caillois− como sobre los escritores de la escena nacional −Borges y *Sur*−; y a la vez abre una temporalidad que se vuelve contemporánea de la de Saer, porque como se verá, ambos comparten similares modos de pensar la patria y la escritura desde una noción amplia de extranjería.

Saer y Gombrowicz se vuelven contemporáneos en la *impropiedad* del exilio:[14] allí donde ambos resisten las expectativas políticas de compromiso con causas nacionales (y latinoamericanas); privilegian el aislamiento y el anonimato

14. En "La existencia exiliada" Jean-Luc Nancy procura releer el tópico de *la existencia como un exilio*, de raíces greco-judeo-cristianas, en el marco de la enorme cantidad de éxodos, desplazamientos, deportaciones y migraciones a nivel mundial, donde el exilio ha dejado de simbolizar un "pasaje con retorno" para transformarse en una experiencia definitiva sin regreso: "Parece, pues, como si hubiera una especie de exilio constitutivo de la existencia moderna, y que el concepto constitutivo de esta existencia fuera él mismo el concepto de un exilio fundamental: un "estar fuera de", un "haber salido de"" (Nancy, 1996, p. 36). De esta manera, busca desarticular la idea del exilio como la salida de lo propio y como algo transitorio, dialectizable en los términos de ida y retorno. Por el contrario, apuesta por un exilio no dialectizable que sea él mismo *lo propio*: "Se trata entonces de pensar el exilio, no como algo que sobreviene a lo propio, ni en relación con lo propio −como un alejamiento con vistas a un regreso o sobre el fondo de un regreso imposible−, sino como la dimensión misma de lo propio" (p. 38). Frente a las formas alienadas y cristalizadas de "lo propio" (contra las cuales escriben Saer y Gombrowicz): propiedad, nación y familia, Nancy apuesta por la idea de "asilo": "Pensar el exilio como asilo […] es justamente pensar el exilio como constituyendo por sí mismo la propiedad de lo propio" (p. 38).

frente a la gregariedad institucional y no se unen al grupo de sus compatriotas también exiliados ni se asimilan a la escena literaria que los acoge. Ambos interrogan la fidelidad entre literatura y nación y proveen versiones anómalas e inestables, contradictorias, de la patria. En Saer, la nacionalidad es efecto de la contingencia y del azar: "no hay ningún lugar ni acontecimiento predestinados: nuestro nacimiento es pura casualidad. Que de esa casualidad se deduzca un aluvión de deberes me parece perfectamente absurdo" (1986, p. 10).[15] Frente a la "patria" como abstracción y suma de imágenes sociales predeterminadas, Saer la piensa como adherencia material y temporal:

> Para mí la patria es ese lugar en su sentido más estricto y material. Lo nacional es la infancia, y es por lo tanto regional, e incluso local. La materialidad de la patria se confunde con mis experiencias y está constituida por la existencia precisa de paisajes, caras, nombres, experiencias comunes. (Saer, 2015, p. 150).

Esa *impropiedad* del exilio que tanto Gombrowicz como Saer prueban contra las formas alienadas de lo propio: nación, herencia y tradición, se despliega en sus indagaciones sobre la literatura como experiencia radical de extranjería. En su *Diario argentino* Gombrowicz abjurará de las abstracciones y de los grandes "valores" de la cultura para postular, en cambio, un arte de la nocturnidad y la ceguera: "Su claridad es precisamente igual a la de una linterna que extrae de las tinieblas un objeto, sumergiendo el resto en la oscuridad más insondable. Debe ser −fuera de los límites de la luz− oscura como la sentencia de una

15. En "Política del exilio" Giorgio Agamben desmonta precisamente la ficción implícita de la relación entre el simple nacimiento, la vida desnuda, y la adscripción a una nación, fundamento de la vocación "nacional" y biopolítica del estado moderno (siglo XIX y XX) y propone pensar a "refugiados" y "exiliados" por lo que verdaderamente son: "un concepto límite que pone en crisis radical las categorías fundamentales de la Nación-Estado, desde el nexo nacimiento-nación hasta el de hombre-ciudadano" (Agamben, 1996, pp. 46-7). La propuesta de Agamben es resituar la figura del exilio para dejar de pensarla como una figura política marginal y comenzar a pensarla −como se hacía en la filosofía clásica− como un concepto filosófico-político fundamental que permite desarmar "la espesa trama de la tradición política todavía hoy vigente" (p. 52). Saer cuestiona precisamente ese vínculo entre nacimiento y deberes "patrióticos" de un sujeto y comparte esa deriva del exilio desde sus contingencias políticas hasta su condición ontológica como la única esfera posible en la que los artistas pueden sustraerse de los condicionamientos sociales y volver artísticamente productiva su separación.

pitonisa de rostro velado, no dicha sino hasta el final, tornasolada por multitud de significados y más amplia que la razón. (2006, p. 93). En "Narrathon" (1973) Saer utilizará imágenes afines para caracterizar la tarea del escritor. Poéticas del sopor, la somnolencia, la miopía y el sueño que describen de manera similar la tarea del artista que abjura de las totalizaciones de la razón y la cultura. Ambos apuestan por una estética de la narración sostenida sobre el frágil andamiaje de los sueños (la lógica onírica permea varias entradas del *Diario*), los recuerdos y los manchones de mundo que alcanza a vislumbrar el semiciego.[16] El final de "Carta a la vidente": "De un hombre que cabecea, entonces, ¿qué se puede esperar? Nada como no sea una hilera de fragmentos, espesos, en bruto. Que el mundo resplandezca en ellos, si uno de los modos del mundo es el resplandor" (p. 211) podría dialogar con el siguiente fragmento del *Diario*: "el sueño destruye la realidad cotidiana del día, extrae de ella ciertos trozos, extraños fragmentos, y los dispone absurdamente en un dibujo arbitrario... pero para nosotros ese sinsentido es precisamente el sentido más profundo" (2006, p. 92).

La crítica artística y literaria de Gombrowicz, fundada desde la intemperie, le permitirá exigirle a la literatura argentina que abandone su "condición escolar" y relativizar, como lo hará Saer, la infalibilidad europea.[17] Esta oposición crítica al papel legitimador de Europa se expresará también cuando asuma su regreso a París, ciudad que representa esa madurez de la que quería escapar: "como literato debía aislarme de París" (Gombrowicz, 2006, p. 265). Como ya se ha señalado, Gombrowicz terminará consagrándose en Europa como escritor. Interesa sin embargo retener esa actitud refractaria, que en Saer era al comienzo "indiferencia",

---

16. *La mayor* (1976) podría leerse en este sentido como una extensa declinación tonal que va del ojo a la mano. El narrador saeriano se sustrae de la tradición de los iluminados (Artaud y Rimbaud) y, anulándola, la transgrede. "Carta a la vidente" reemplaza en este sentido la visión, el ojo del vidente, por la musa más modesta de la mano que se mueve en la penumbra y tantea a ciegas trozos de mundo: "Mi musa, es, si se quiere, manual" (p. 211), para extraer, de pronto, resplandores mínimos, la mancha amarilla de la bufanda que se enciende hacia el final de "La mayor" cuya clave poética puede leerse en "Recuerdos".

17. En "Sobre la cultura europea" (1988), también incluido en *El concepto de ficción*, Saer desarticula "el deslumbramiento, secreto o confesado, por la literatura europea" y denuncia la falacia de los valores humanistas sobre la que se sigue legitimando su utopía. Se pregunta si el concepto mismo de tradición universal, "como concepción de la historia, no es una superstición" (2004, p. 86) y reconociendo irónicamente la "riqueza artística, científica y filosófica del continente" (p. 86) afirma que los tan mentados "escritores europeos" no son sino escritores exiliados de esa tradición, que escriben en su contra.

destino involuntario, y más tarde, voluntaria separación "provinciana".[18]

Conclusiones

En *El río sin orillas*, la última imagen que cierra el retrato del escritor es la de un Gombrowicz fantasmal unido a "ese ejército de fantasmas que generan las noches argentinas" (p. 158) que dejaron textos admirables. Gombrowicz ingresa aquí en una nueva y última serie: el entramado de escritores rioplatenses (Arlt, Martínez Estrada, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández y Onetti), exiguo y riguroso, que Saer configura como su biblioteca personal. Gombrowicz es, en su escritura ensayística, en la textura heterogénea de sus *Libretas*, y en la apuesta por una literatura semiciega, la cifra resistente que le permite ir y volver a la Argentina; es su aliado en la forma más radical del exilio, remiso como él a los "compromisos del escritor", resistente a las abstracciones y valores de la Identidad, la Cultura y la Patria, renuente, por fin, a la mostración innecesaria de un "yo" que más bien se sustrae, contradictorio y nunca estable, en las formas sustractivas del *Diario*.

Como intentó mostrarse, Saer indaga la figura de Witold Gombrowicz en un momento significativo de su trayectoria y lo incorpora en dos series de escritores y viajeros a partir de las cuales traza las singularidades del escritor polaco y proyecta sus propias preocupaciones y elecciones estéticas y políticas. Sin embargo, cada vez que *se mira* en Gombrowicz, corre el riesgo de *deformarse*. El escritor polaco es, como él, un extranjero que puede capturar manchones de mundo en el momento de su alejamiento; pero también es la pregnancia exótica de la selva que se derrama y excede la pretendida neutralidad de la zona saeriana. Gombrowicz, al igual que Saer, sortea la preponderancia del centro urbano porteño, pero sobrepasa los umbrales territoriales de lo nacional para abrir la inmensidad −olvidada, negada− del "informe e inmaduro" país a

18. Si durante su vida y su carrera literaria en Santa Fe y Rosario Saer desarticula las tajantes oposiciones entre capital e interior, afirma en cambio su "provincialismo" en París: "Nunca fui muy afrancesado y nunca quise conocer los lugares de los escritores. [ ] Respecto a las tramas literarias, en París también existe un enjambre infernal pero yo no tengo nada que ver con eso. Cuando leo a los escritores franceses es como si todavía estuviera leyéndolos en Santa Fe. [ ] Se supone que los que viven en París tienen que estar todo el tiempo haciendo una vida literaria pero París es una ciudad como Buenos Aires. Uno puede vivir en un barrio alejado y no conocer a nadie (Speranza, 2016, p. 102).

los vientos intercontinentales, y allí cuando registra monotonía (en la belleza demasiado corriente de Santiago del Estero, en la final ordenación paisajística de la naturaleza sublime y sobrecogedora del Aconcagua), exige, en cambio, distinción y brillantez.[19]

El escritor polaco es, como Saer, un viajero insólito cuyo aislamiento es la moneda resistente a la gregariedad aplanadora, y desde la doble orilla remota, intercambiable, de Polonia y Argentina, –como Borges y Saer– problematiza la fidelidad que las literaturas le deben a la nación. Sin embargo, el gusto por lo bajo, la verborragia vanguardista de su lengua, la mezclas aberrantes y sabrosas de sus "platos", no son equivalentes a los mecanismos que Borges esgrime para dirimir las relaciones entre literatura nacional y cultura universal. Una vez más, Gombrowicz traza, no sólo sobre sus contemporáneos, sino también sobre Saer, una diferencia difícil de "tragar". Esa "tradición potencial" en la que podría inscribirse a Gombrowicz, cuya radicalidad se vuelve más perentoria cuanto más intenta asimilárselo, se asienta y reescribe restos incalculados del pasado y mantiene latente la posibilidad de nuevos desprendimientos filiátricos.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (1996). "Política del exilio". *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 26/27, 41-52.

Agamben, G. (2009). "Elogio de la profanación". *Profanaciones.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp.99-119.

Aira, C. (1993). "Exotismo". *Boletín/3 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 73-79.

Amícola, J. (2012). "El diario trans-atlántico de Witold Gombrowicz". *Zama /4 DOSSIER*, 137-146.

19. La visión perturbadora del Aconcagua ("los torbellinos y la tensión de la materia" que exceden la "confirmación intelectual" y el enunciado capaz de comunicar "la inmensidad") termina decepcionando a Gombrowicz cuando sobreviene el orden estético del paisaje: "resulta doloroso constatar que semejante tensión de elementos dispares, a esa escala, se resuelve en armonía y equilibrio [...] Aquí me encuentro con la misma decepción: la grandeza se ha perdido en armonía, como si domada por las proporciones, dejara de existir" (2016: 69). Lo mismo le había ocurrido con el sentimiento de la belleza de las mujeres y los hombres de Santiago del Estero, una belleza que, carente de lo maravilloso, inconsciente de sí, se resolvía finalmente en monotonía cotidiana.

Blanchot, M. (2015). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.

Contreras, S. (2002). *Las vueltas de Cesar Aira.* Rosario: Beatriz Viterbo.

Dalmaroni, M. (2009). "Lo incalculable. Saer en la escuela argentina". *Otra Parte. Revista de artes y letras*, 18, 46-50.

Dalmaroni, M. (2010). "El largo camino del "silencio" al "consenso". La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)". Saer, Juan José. *El entenado – Glosa*. Edición crítica (Julio Premat coordinador). Poitiers: CRLA; Córdoba: Alción Editora (Colección Archivos), pp. 607-663.

Gerbaudo A. (2011). "Irrecibible, monstruoso, inclasificable" en Ricci, Paulo (comp.). *Zona de prólogos.* Buenos Aires: Seix Barral, pp. 173-185.

García, F. (2016). "Saer en la ruta del adiós a su geografía literaria" en AA.VV. *Una forma más real que la del mundo. Conversaciones con Juan José Saer* (compilación y prólogo de Martín Prieto). Buenos Aires: Mansalva, pp. 189-195.

Gasparini, P. (2006). *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Gombrowicz, W. (2006). *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Gombrowicz, W. (2015). *Trans-Atlántico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Gombrowicz, W. (2016). *Peregrinaciones argentinas.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Hochman, N. (2011). "Exilio y paralaje", *Letras Históricas,* 4, 121-138.

Manzi, J. (2009). "1939 y después: el largo invierno austral de Gombrowicz". *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik), Tomo 7, *Rupturas* (dir. Celina Manzoni). Buenos Aires: Emecé, pp. 411-436.

Nancy, J. (1996). "La existencia exiliada". *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 26/27, 34-40.

Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: FCE.

Piglia, R. (1990). "¿Existe la novela argentina?". *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX, pp. 49-57.

Premat, J. (2009). "Saer: un escritor del lugar". *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 167-202.

Saer, J. J. (2000). "Rubén en Santiago". *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 69-72.

Saer, J. J (2004). "Carta a la vidente". *La mayor. Cuentos completos*. Buenos

Aires: Seix Barral, pp. 210-211.

Saer, J. J (2003). *El río sin orillas: tratado imaginario*. Buenos Aires: Seix Barral.

Saer, J. J (2004). "La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina", "Sobre la cultura europea" y "Narrathon". *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, pp.17-29, 85-88 y 139-151.

Saer, J. J (2013). *Libretas de viaje. Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 273-335.

Saer, J. J (2015). "Una de las propuestas principales de *Nadie nada nunca…*" y "El pintor Fernando Espino". *Ensayos. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral, pp.143-154 y 192-196.

Scott, E. (2017). *Caminantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Godot.

Speranza, G. (2016). "Entrevista con J. J. Saer" en AA.VV. *Una forma más real que la del mundo. Conversaciones con Juan José Saer* (compilación y prólogo de Martín Prieto). Buenos Aires: Mansalva, pp. 95-103.

Roberto Bayot Cevallos

Una aproximación a los últimos cuentos de Daniel Sada a través de los orígenes gombrowiczianos

Este artículo trata, de forma conjetural, sobre la relación secreta entre *Ese modo que colma* (2010), último libro de cuentos del escritor mexicano Daniel Sada (1953-2011) y el primero del polaco Witold Gombrowicz (1904-1969), es decir *Memorias del tiempo de la inmadurez* (1933), retitulado desde su primera traducción al español como Bakakai (1974)". En esencia, se puede decir que ambos textos son dos de las obras menos atendidas de estos autores, acaso producto que sus principales innovaciones como prosistas han estado en la novela, en consecuencia, son mucho más leídos y estudiados en ese género que como cuentistas. Aunque, sobre todo, nuestro interés se sitúa en demostrar que, en algunos pasajes del primero, se atisba un eco que lo emparenta de alguna manera con el segundo, más allá de un influjo directo y del período dispar en la vida de cada uno cuando los desarrollaron.

Esta supuesta vinculación surge a partir del hallazgo de unas declaraciones que entregó Sada en el contexto de dos entrevistas con la prensa mexicana, a mediados de la década anterior. En la primera, el autor del artículo periodístico parafrasea una declaración del escritor y enlista una serie de narradores originarios de diversos países de Europa del Este, entre los que incluye a Gombrowicz, con la característica en común de sus obsesiones "a veces al grado del delirio". (Licona, 2006). Diez días más tarde, se publica la siguiente entrevista en otro diario, en la que Sada menciona a otros autores y el único nombre que se repite es el del polaco: "Leí a Gombrowicz, a Peter Handke, a la misma Jelinek, y descubro que son escritores que detectan y se guían por las obsesiones de sus personajes y por las obsesiones sociales" (García Hernández, 2006).

Esto último entraña una de las principales características dentro de la narrativa del polaco que, desde su primer libro, encuentra un punto de partida que continuó el resto de su vida en un camino de autoconocimiento, que empezó

a cobrar sentido a partir de su exilio seis años después en Argentina, tal como afirma en las conversaciones con Dominique de Roux de *Lo humano en busca de lo humano*:

> Adopté desde los comienzos un tono tan fantástico, tan excéntrico, tan extravagante… ¿Por qué? ¿Por qué esa manera se encontró inmediatamente aislada de la realidad normal, por qué ha caído en la manía, en la locura, en el absurdo no desprovisto, sin embargo, de cierta lógica ceremoniosa, como para alguna celebración? (Gombrowicz, 1970, p. 31).

En tanto, nos interesa circunscribir lo que entendemos por "obsesión", a partir de la cual acercarnos a los postulados estéticos que enmarcan la obra de ambos escritores, explicados tanto por ellos como por otros autores, con la intención de hallar paralelismos entre los dos libros de cuentos. Con este fin, hemos adoptado la definición de "obsesión" que realiza Umberto Galimberti (2006) en su *Diccionario de psicología*:

> Describe la condición de quien está obstaculizado por la necesidad irreprimible de cumplir determinados actos o de abstenerse de otros, o está obligado a ocuparse de pensamientos o ideas particulares que no es posible evitar, repitiendo indefinidamente esta obligación de la que no logra separarse (p. 759).

Las declaraciones de Sada se produjeron mientras difundía *La duración de los empeños simples* (2006), con la que finalizó una trilogía novelística donde, de forma excepcional, cambió los escenarios del desierto norteño por los urbanos. Tras esta etapa, volvió a irrumpir en el paisaje rural con *Casi nunca* (2008), que ese año obtuvo el Premio Herralde, lo que le permitió llegar a muchos más lectores hispanohablantes. A esa altura, ya había publicado Porque parece mentira la verdad nunca se sabe (1999), considerada su obra maestra que, por sus innovaciones estilísticas se fue instalando de a poco dentro del canon de la literatura hispanoamericana. Sin embargo, existe una mención indirecta mucho más antigua al autor polaco en una reseña de El viajero más lento (1992) de Enrique Vila-Matas, en mayo de 1993, recogida en el El temple deslumbrante (2013). En ese único y particular contexto, Sada alude a Gombrowicz. Aparentemente, no

existe registro que lo haya hecho en otras ocasiones, por ejemplo, en el resto de sus escritos periodísticos ni tampoco en torno a las letras polacas, salvo por una referencia genérica que entrega en otra entrevista, en relación al vínculo de Juan Rulfo con la literatura brasileña (Mata, 2011, p. 8) -quien fue su mentor a inicios de su trayectoria-, donde habla de El pensamiento cautivo de Czeslaw Milosz, amigo personal de Gombrowicz en el exilio y de quien dejó un amplio registro en su Diario.

Por otro lado, el primer traductor de Gombrowicz al idioma fue el escritor mexicano Sergio Pitol, quien con excepción de la traducción colectiva bonaerense de *Ferdydurke* en 1947, fue el encargado de esa tarea en obras como *Antología del cuento polaco contemporáneo* (1967), *Diario argentino* (1968), *Cosmos* (1969), *La virginidad* (1970), *Transatlántico* (1971) y *Bakakaï* (1974). Este último publicado en un inicio por Seix Barral y reeditado 12 años después por Tusquets, ambas editoriales españolas con distribución en Latinoamérica.

En tanto, nos encontramos con estas declaraciones del mexicano un mes antes de la publicación de *Ese modo que colma*, respecto al proceso creativo de su libro de cuentos como consecuencia de:

> Algo que pensé hace cinco años, yo escribo mucho en mi cabeza. Nunca escribo cosas que se me ocurren en el momento, tengo que trabarlo mucho en la mente, hago apuntes, redondeo, quito, corrijo mentalmente y hago una especie de bitácora en mi cabeza. Y pasó que en los últimos años se me agolparon las historias y dije "yo no voy a escribir 20 novelas" y mejor traté de ver esas historias como cuentos. (Anónimo, 2010).

Por lo que, no es descabellado suponer que aquella lectura de Gombrowicz haya tenido algún tipo de repercusión en Sada, aunque no estamos en condiciones de aclarar qué libro/s leyó el mexicano del polaco. En consecuencia, en lo posterior, proponemos un acercamiento a las definiciones estéticas que emplearon los escritores para explicar a nivel transversal el sentido de su proyecto literario, en ambos casos a una edad avanzada de sus vidas y, por ende, con una visión panorámica de sus particularidades. En último orden, mediante un breve análisis de los cuentos de *Bakakay* (1933) y *Ese modo que colma* (2010), queremos descubrir qué conexiones se pueden hallar entre ambos, pese a que se trata de dos autores con universos literarios completamente autónomos.

Algunas definiciones sobre Gombrowicz

Uno de los aspectos más relevantes tanto del escritor polaco como del mexicano, es su relación con la literatura nacional y su país, respectivamente, que funcionan como otra cara del mismo tema, puesto que ambos se esforzaron por explicar, cada vez que pudieron, la radicalidad de sus proyectos en correspondencia a la tradición local.

Gombrowicz siempre mantuvo un tono confrontacional de cara a sus orígenes y a sus compatriotas, al punto de satirizarlos en su obra. Algo que no era excepcional, puesto que si por algo se caracterizaba era por polemizar con quien sea. Aquí un ejemplo en su *Diario (1953-1969)* al describir una reunión de la comunidad polaca:

> Un día tuve ocasión de participar en una de esas reuniones de polacos dedicada a darse ánimos mutuamente…, donde, tras haber cantado la *Rota* y bailado un *krakowiak*, todo el mundo se puso a escuchar a un orador que exaltaba a nuestro pueblo porque «había dado al mundo a Chopin», porque «tenemos a Curie-Skłodowska» y el Wawel y a Słowacki y a Mickiewicz, y además porque fuimos el último baluarte del cristianismo y la constitución del 3 de mayo había sido muy progresista… Explicaba a sí mismo y a todos los asistentes que éramos una gran nación (…) Pero yo veía esa ceremonia como venida directamente del infierno; esa misa nacional se me antojaba un espectáculo diabólicamente sarcástico y malignamente grotesco. Porque ellos al exaltar a Mickiewicz se humillan a sí mismos, y cuando glorifican a Chopin, demostraban que no eran dignos de él, y, deleitándose con su propia cultura, dejaban al descubierto su barbarie. (2005, pp. 22-23).

Tal como vemos, los conflictos de Gombrowicz con Polonia abarcan los conceptos abstractos de patria-religión-cultura-comunidad, al grado que le era insoportable convivir con quienes sí creían en ellos, banalizándolos, más allá que sea un episodio real o no. No es el único caso, su obra rebosa de escenas paródicas previas o paralelas a la Segunda Guerra mundial. Esto tiene su corolario en los episodios de *Lo humano en busca de lo humano* por un Gombrowicz ya sexagenario, cuando evoca su necesidad de romper con toda atadura a su pasado familiar y social: *"Mi situación en el continente europeo se hacía cada vez más penosa y más equívoca"* (Gombrowicz, 1970, p. 31).

Por consiguiente, desde aquellos primeros experimentos narrativos que significaron los cuentos de *Bakakay*, se halla la génesis de la individualidad e iconoclastia

que promulgó en el futuro, algo que según la definición que propusimos de "obsesión" se irá plasmando con un sustento filosófico en los dos aspectos centrales de su obra: la inmadurez y la forma. Ambos, resumidos en esta cita del prólogo a la primera traducción en nuestro idioma de su siguiente y último libro escrito en Polonia, *Ferdydurke*, donde los convierte en su *leitmotiv*:

> El supremo anhelo de Ferdydurke es encontrar la forma para la inmadurez. Pero esto es imposible. Podemos en forma madura expresar la inmadurez ajena, podemos, por ejemplo, describirla artística o científicamente, pero con eso no logramos nada, porque así no expresamos nuestra propia inmadurez, sino que –de modo maduro- describimos la inmadurez ajena. Aun si nos pusiéramos a analizar y confesar nuestra propia insuficiencia cultural siempre lo haríamos desde el punto de vista de la cultura y en forma madura. Mas para que esta insuficiencia fuera expresada de modo consciente y a la vez directo, sería menester que nos esforzásemos en escribir no libros sabios sobre el tema de la tontería, sino sencillamente libros tontos –y malos e indolentes, lo que, claro está, es un disparate. (Gmombrowicz, 2012, pp. 18-19). f

El resto es historia. Durante su azarosa permanencia de 23 años en Argentina es cuando Gombrowicz terminó de moldear al Gombrowicz más excéntrico, más mítico y más obsesivo. Al punto que años después de su muerte en Francia, como contraparte a su ostracismo polaco, Ricardo Piglia (1999) lo situó en el centro del canon literario argentino (p. 33), tanto como para inspirar un personaje de una ficción contrafactual como por la vigencia de la obra de un polaco exiliado, ambos ya a esa altura indisociables.

Algunas definiciones de Sada

Por otro lado, Daniel Sada también lleva hasta el límite su escritura, en su circunstancia puntual, depositándola en los recovecos más cavernosos de la lengua española contemporánea, un homenaje y desafío a la tradición, del que se desprende un proyecto literario único en su especie, sintetizado por él en pocas palabras: "lo que pasa es que en el desierto no existe nada, así que hay que inventarlo todo" (Maillard, 2009).

En este punto, debemos conocer algunas opiniones sobre la prosa de

Daniel Sada, clave para atisbar su obsesión escritural, enhebrada desde una madeja de influencias que van desde los clásicos griegos, latinos, renacentistas, del Siglo de Oro hasta algunos de los novelistas más arriesgados del Siglo XX (Arenas y Olivares, 2001, pp. 183-203). Por ejemplo, para Héctor Iván González es fundamental "la concreción de su voz propia, su íntima sintaxis" y la puesta en práctica de algo que el escritor llamó "un paisaje interior" (2012, p. 10). Philippe Ollé-Laprune destaca el empleo que da a la oralidad y a los arcaísmos para subvertirlos en función de una creación innovadora, además, agrega que "consigue emplear versos complejos (endecasílabos u octosílabos, por ejemplo) en su prosa, de esta forma conmina al lector a elevar el nivel de su lectura y a disfrutar una forma de belleza verbal incomparable, hasta entonces reservada a la poesía" (2012, p. 9). Asimismo, se destaca por preservar las más diversas oscilaciones fonéticas de la lengua: "escucha la conversación de la calle, la de la cantina, las diversas conversaciones que ensanchan la alcoba; pero también la conversación libresca: Sada conversa con Cervantes y con Quevedo y los convoca a sus páginas sin necesidad de pedir permiso" (Herrera, 2012, p.14). Ya en 1994, se avizoraba en su prosa un camino solitario al punto de parecer "a veces casi un matrimonio loco de Góngora y Cantinflas" (Fuentes, 2011, p. 430). Sobre *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* se dijo que "Daniel Sada no puede rehuir la responsabilidad de haber escrito la novela más endiabladamente difícil de la literatura mexicana" (Domínguez Michael, 1999). No en vano él mismo se definió sarcásticamente un año antes de morir como "sádico" (Maristain, 2010).

La prensa cultural y la crítica literaria lo emparentaron, tras sus primeros escritos en los ochenta, dentro de la generación llamada *Literatura del desierto*. Curiosamente, el término evolucionó la siguiente década a *Literatura de la Frontera*, el que bifurcó en lo que hoy se conoce como *Narcoliteratura* o *Literatura del narco*. En un principio, con estas etiquetas se lo ha dado a conocer debido al escenario y al tipo de personajes que protagonizan sus historias. Sin embargo, él fue muy tajante para emplazar su punto de vista de la literatura frente a cómo se lo encasillaba. A continuación, transcribimos una extensa cita del autor, en la que se explaya acerca de la etiqueta que más le desagradaba:

> Se me ha indilgado muchísimo ser costumbrista. Yo creo que tenemos 200 años de costumbrismo en la literatura mexicana y latinoamericana. ¡Ya basta de costumbrismos! (…) Ese término está muy en discusión porque justamente se exhiben las costumbres para

> "decir nosotros vivimos en el mejor de los mundos y todo lo demás es vacuo". Yo lo que hago es burlarme de las costumbres, o sea no me interesa decir: "el mundo que yo habito es el mejor de todos". Al contrario: es el más ridículo y el más grotesco de todos. Y por eso me puedo basar en unas costumbres, pero yo me estoy riendo siempre. Detrás de todo lo que escribo hay una enorme carcajada (…) Yo quiero, más o menos, flexibilizar la risa con la seriedad, en cuanto a que hay un lastre que tenemos en la literatura mexicana que es la solemnidad (…) Desde Sor Juana, desde la Colonia, toda la poesía mexicana es solemne. El poeta jamás se ríe, es incapaz de burlarse, entonces una de las características de la poesía mexicana es que no hay risa, no hay humor. Muy pocas veces se da y se piensa que el humor tiene que ser destructivo y concluyente, y yo pienso que tiene ser juguetón. (IMAC de Tijuana, 2009)

Sada se desmarca de las etiquetas de la tradición mexicana y latinoamericana, con lo que no sólo se ubica en la periferia, sino que se instala en el humor y la parodia. Junto a una fila de autores que desconfían de las tradiciones nacionales y el encallamiento de fórmulas líricas, a pocos pasos de Gombrowicz. Paradójicamente, la otra etiqueta que le incomodaba era la de "barroco", la que tomó fuerza mediática después que el chileno Roberto Bolaño lo elogiase al compararlo con Lezama Lima, aunque el del mexicano "sucede en el desierto" (Swinburn, 2003). Dichos que Sada trató de aclarar disimuladamente en numerosas ocasiones, puesto que su colega los pronunció pocos meses antes de morir.

Análisis de cuentos de Gombrowicz y Sada

Para continuar, queremos partir este análisis describiendo los diversos registros que Gombrowicz aglutinó en *Bakakay* (1933), ya que es inevitable contextualizar el carácter paródico que empleó en casi todas las piezas de este libro. De este modo, nos encontramos un abanico de subgéneros novelísticos o incluso alguno dramático que han sido trastocados, mediante la puesta en escena de delirantes desencuentros e infortunadas confusiones. Vemos que en *El bailarín del abogado Kraykowsky* se parodia la comedia de enredo; en *El*

diario de Stefan Czarniecki, la novela psicológica; en *Crimen premeditado*, la novela policiaca; en *El festín de la condesa Kotlubaj*, la novela romántica; en *La virginidad*, la novela rosa; en *Aventuras*, la novela de aventuras; en *Acerca de lo que ocurrió a bordo de la goleta Banbury*, la literatura de viajes; *En la escalera de servicio*, la autobiografía y en *El banquete*, la novela histórica.

En el volumen existe un afán de burla hacia las élites políticas, militares, sociales, religiosas y económicas, tanto polacas como europeas, constituyéndose en un tratado contra las costumbres de la nobleza, de manera que revela el aislamiento al que fue reducido por sus contemporáneos apenas publicado. Esto, evidentemente, con la desproporción forzosa de la lupa gombrowcziana, gracias a la cual nos introducimos en la meticulosa observación de las fragilidades de estos personajes sin sutilezas, monstruosamente hilarantes y obsesivos, diseccionados con crudeza por su creador.

Por ejemplo, en *El festín de la condesa Kotlubaj*, un joven burgués con aspiraciones de escala social obtiene la amistad de una aristócrata, quien lo invita a su palacio para degustar un banquete vegetariano junto a sus amistades,los que alardean de su paladar para identificar los matices en una coliflor y su facilidad para improvisar versos, mientras se desvanece su halo de nobleza y brotan sus perversiones. En cambio, *En la escalera de servicio* se centra en el tabú social que oculta una obsesión sexual, en un matrimonio. En *El banquete* -escrito en 1946 y que no conformó la primera edición-, se narra los momentos previos al matrimonio de un rey y una archiduquesa, que corre el peligro de no celebrarse por los caprichos del monarca acostumbrado a recibir coimas de su Consejo de la Corona, debilidad de la que está enterado un invitado extranjero; el Rey despliega una estrategia nunca antes vista por su pueblo para contrarrestar el complot, más por producto de su espontaneidad que de su pericia militar, la que llega hasta límites descabellados de remedo. En *Acerca de lo que ocurrió a bordo de la goleta Banbury* y *Aventuras*, se encara la tensión entre el control total que tiraniza y los deseos de libertad, al punto que ambos parecieran sacados de una pesadilla que se prolonga sin fin. Un caso particular es *Crimen premeditado*, relato que trata sobre la obstinación de un juez en resolver un aparente asesinato, acaecido justo antes de su visita a la casa de su amigo fallecido.

En *El diario de Stefan Czarniecki*, un hombre registra sus inseguridades acerca de su árbol genealógico, en un cuestionamiento existencial que devora la autoestima del narrador, y que, de alguna manera, precede al clima intolerante y opresor que años después hará combustión en todo el continente. En *La*

virginidad se encapsula una parábola, que entraña una sátira a las prohibiciones religiosas y sus argumentaciones morales respecto a la temática que da título al texto. Aquí un fragmento que extracta lo expuesto anteriormente en un dialogo entre la pareja de protagonistas:

> —Explícame lo que quiere decir el amor y lo que soy yo.
> — ¡Ah, cuanto tiempo he esperado este instante!—exclamó él—. ¿Qué quiere decir amor? Ven, sentémonos en ese banco. Como bien sabes, desde que nuestros primeros progenitores, en el paraíso, siguiendo el artero consejo de Satanás, probaron el fruto del árbol del conocimiento, todo comenzó a ir mal. "¡Dios!", suplicaban los hombres, "concédenos por lo menos un poco del candor y de la inocencia perdidos". Dios miraba a esa banda de infelices entre semejante montón de basura. Fue entonces cuando creó a la virgen, el recipiente de la inocencia, la selló bien y la envió a vivir entre los hombres, quienes ante ella sintieron de inmediato una nostálgica languidez. (Gombrowicz, 2015, p. 96).

En el mismo texto, Pablo lanza una perorata de la que se extrae el clima belicista de entreguerras y donde palpita entrelíneas el fragor de la contienda mundial que vendrá en unos años más, así es como, desde su visión, el honor y los símbolos patrios son el elemento sagrado para cualquier hombre.

Uno de los cuentos más hilarantes es *El bailarín del abogado Kraykowsky*, que resulta una muestra ejemplar de los perversos enredos que en adelante desarrollará en otros textos y por la extravagancia que implica: un hombre maduro increpa a otro en una fila de un teatro por haberse colado, a raíz de lo cual se desatará un infierno que descompone cada pieza de su vida, tanto la pública como la privada, gracias a este anónimo admirador que sigue cada uno de sus pasos.

Ahora, pasemos a describir *Ese modo que colma* de Sada, que posee como escenario en la mayoría de los casos algunos pueblos coahuilenses, territorio en el que el escritor ubicó gran parte de sus historias. Como mencionamos antes, si hay algo que caracteriza la obra de Sada es el boscaje retórico que se antepone a las tramas, ocultándolas y desdoblándolas, para luego reaparecerlas, a veces con la trampa de un narrador conjetural que cuestiona los acontecimientos, su continuidad o la verdadera forma en que se desarrollaron.

En *Un cúmulo de preocupaciones que se transforma*, Dámaso después de una pelea marital es testigo de un torbellino mientras caminaba por su pueblo y al regresar a casa ya no encuentra a su esposa, Virtudes, desaparecida sin dejar rastro. En medio de la búsqueda es alcanzado por otro similar y es herido, por lo que su suegra Carlota va en su ayuda y al poco tiempo empieza a acercársele cada vez más, al grado que él se encuentra ante la tentativa de reemplazar una mujer por otra. Finalmente, por obra del absurdo destino, su suegra también desaparece y apenas atisba a ambas en espejismos.

Una ausencia semejante se halla en *Eso va a estallar*, protagonizado por "Fulano de tal", nótese la ironía del anónimo nombre, un narcotraficante que se retira del negocio en una casa de playa en el desierto bajacaliforniano, mientras espera a su pareja y trata de olvidar cada uno de sus asesinatos. Los días pasan, su obsesión por dormir es su único paliativo, a corto plazo, antes de morir, al verificar que ella nunca vendrá, que lo único que sabe hacer es matar y que está condenado a la soledad.

Mientras en *Atrás quedó lo disperso*, un hombre acostumbra regalar la novela *El zafarrancho aquel de Vía Merulana* de Carlo Emilio Gadda y quien lo recibe muere trágicamente, al poco tiempo. Un maleficio que se convierte en su obsesión, hasta el día que aparece un amigo desempleado que no sólo sobrevive, sino que en cuestión de días se convierte en redactor de los discursos del mandatario mexicano, detalle que si se examina un poco los últimos sexenios presidenciales es un acto de fina ironía.

Ahora, *Un camino siempre recto*, es un relato que contado por cualquier otro escritor hubiese arrojado uno policial, pero aquí la lógica se altera y se convierte en uno humorístico ante la torpeza del homicidio, el que se va completando mediante un ejercicio de perspectivismo de los personajes, como es normal con todas las deformaciones y enredos que distan del hecho real, a medida que el rancho donde ocurrió se va quedando sin habitantes que prefieren atravesar el desierto. En *El diablo en una botella*, Moisés acude a diario a jugar dominó en una cantina con amigos, pero un día ve al diablo minúsculo andar por la mesa, momento desde el que nunca más ganará una apuesta. Por su parte, en *Cualquier cosa va* la obsesión de un niño por el teatro hace que aproveche la soledad de los descampados para ensayar solo la interpretación de múltiples personajes, lo que hace que los adultos husmeen sus actuaciones hasta que él no soporta el acoso y se encierra a escribir, actividad que ante el extrañamiento de los demás también decide dejar para aprender a galopar caballos.

Ese modo que colma, el más carnavalesco y delirante cuento de todo el conjunto: un cártel de narcotraficantes celebra una gran fiesta en un rancho, a la que llega una avioneta con dos toneladas de cocaína para dejar una y llevar otra a Estados Unidos. A mitad de las celebraciones, alguien halla en tres hieleras de cervezas igual número de cabezas, pertenecientes a miembros del cartel, acción que será vengada.

Ahora, deslizaremos algunas conclusiones. Nos parece fundamental destacar lo que Gombrowicz llama "describir artísticamente" la inmadurez, ya que en Sada esta se manifiesta no explícitamente a través de sus personajes sino, paradójicamente, por medio de la maduración de su prosa. Para esto hay que recordar lo que dijo: "el mundo que yo habito (…) es el más ridículo y el más grotesco de todos", aunque en este se trate las problemáticas más dolorosas para una sociedad, como pasa a veces con la época y escenarios que registran los dos escritores, bajo un pacto de ficción. En cuanto a lo que el polaco definía por "forma" e "inmadurez", germinada desde sus primeros personajes y plasmado en sus "obsesiones", creemos que esta se manifiesta en los de Sada en la esencia de su carácter, es decir que el humor sea "juguetón". En ese sentido, no sólo son "juguetonas" las acciones de los personajes, sino que el mismo narrador que construye el relato, vital en el universo narrativo de Sada, el que juega con el lector distrayéndolo con su dislocación del lenguaje, en el fondo tomándole el pelo, en el caso que no advierta con rapidez la naturaleza del desafío y sus condiciones. Para finalizar, quiero referirme al proyecto escritural de ambos escritores. Me parece interesante la idea de Sada de que en el desierto "no hay nada y que todo hay que inventarlo", debido a que, si recordamos un poco las circunstancias en que llegó Gombrowicz a la Argentina en 1939 y cómo reflexionó a través del tiempo sobre ellas, hay una ligera semejanza de perspectivas que los dos registraron, cada uno con su originalidad.

Referencias bibliográficas

Anónimo. (7 de mayo de 2010). "El cuento está a la baja: Daniel Sada". El Informador. En línea: https://www.informador.mx/Cultura/El-cuento-esta-a-la-baja-Daniel-Sada-20100507-0232.html

Arenas, R. y Olivares, G. (2001). *La voz a ti debida. Conversaciones con escritores mexicanos*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California-Plaza y

Valdés Editores.

Beltrán Félix, G. (2018). *Asombro y desaliento. Algunos cuentistas mexicanos*. D. F., México: Fondo de Cultura Económica.

Domínguez Michael, C. (1999). "La lección del maestro". *Letras libres* (nº 10). Recuperado de: https://www.letraslibres.com/mexico/libros/porque-parece-mentira-la-verdad-nunca-se-sabe-daniel-sada

Figueroa, F. (2010). "Si no me quitan el texto lo corregiría al infinito". *El Universal*. Recuperado de: https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/63789.html

Fuentes, C. (2011). *La gran novela latinoamericana*. Madrid, España: Alfaguara.

Galimberti, U. (2006). *Diccionario de psicología*. D. F, México: Siglo XXI.

García Hernández, A. (2006). "Cada vez la realidad se vuelve más superficial y deplorable". *La Jornada*. Recuperado de:
https://www.jornada.com.mx/2006/07/22/index.php?section=cultura&article=a04n1cul

Gombrowicz, W. (1968). *La seducción*. Barcelona, España: Seix Barral.

Gombrowicz, W (1970). *Lo humano en busca de lo humano. Witold Gombrowicz conversa con Dominique de Roux*. D. F., México: Siglo XXI Editores.

Gombrowicz, W (1974). *Bakakai*. Barcelona, España: Barral Editores.

Gombrowicz, W (1985). *Recuerdos de Polonia*. Barcelona, España: Ediciones Versal.

Gombrowicz, W (1991). *Testamento*. Barcelona, España: Anagrama.

Gombrowicz, W (2005). *Diario (1953-1969)*. Barcelona, España: Seix Barral.

Gombrowicz, W (2012). *Ferdydurke*. Barcelona, España: Seix Barral.

Gombrowicz, W (2015). *Bakakay*. Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.

González, H. I. (2012). "El heliogábalo lingüístico". *La escritura poliédrica. Ensayos sobre Daniel Sada*. México, D. F.: Conaculta.

Herrera, Y. (2012) "La nueva lengua de Daniel Sada". *Caelum. Revista literaria de la Coordinación general de Difusión y Patrimonio cultural de la Universidad Autónoma de Coahuila* (nº 3), p. 11-16. Recuperado de:
http://www2.uadec.mx/pub/pdf/caelum_sada.pdf

Licona, S. (2006). "La gente se rige por obsesiones: Sada". *El Universal*. Recuperado de: https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/49294.html

Maillard, T. (2009). "En el desierto no existe nada, hay que inventarlo todo". *Revista Emeequis* (nº 173). Recuperado de:
http://www.m-x.com.mx/2009-05-24/daniel-sada-%E2%80%9Cen-el-desierto-no-existe-nada-hay-que-inventarlo-todo%E2%80%9D/

Maristain, M. (2010a). “Un mapa de sangre”. *Suplemento Radar libros - Página 12*. Recuperado de: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementoslibros/10-4002-2010-09-26.html

Maristain, M. (2010b). “El lenguaje por sí mismo no funciona”. *Página 12*. Recuperado de: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20066-2010-11-28.html

Mata, R. (2011) “Juan Rulfo y la literatura brasileña”. *La palabra y el hombre* (nº 16). Recuperado de: https://issuu.com/palabra_y_hombre/docs/lpyh16_web

Ollé-Laprune, P. (2012): “La pequeña música de Daniel Sada”. *Reunión de cuentos*. D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

Piglia, R. (1999). *Formas breves*. Buenos Aires, Argentina: Temas grupo editorial.

Piglia, R. (2003). *Respiración artificial*. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.

Pitol, S. (1967). *Antología del cuento polaco contemporáneo*. D. F., México: ERA.

Sada, D. (1999). Porque parece mentira la verdad nunca se sabe. Barcelona: Tusquets.

Sada, D. (2010). *Ese modo que colma*. Barcelona: Anagrama.

Sada, D. (2012). *Reunión de cuentos*. D. F., México: Fondo de Cultura Económica.

Swinburn, D. (2003). “Catorce preguntas a Bolaño”. El Mercurio En línea: http://www.letras.mysite.com/bolano010403.htm

Vargas, A. (2011). “Soy un escritor de filigrana: Daniel Sada”. *La Jornada*. Recuperado de: https://www.jornada.com.mx/2011/07/13/cultura/a48n1cul

Sada, D. (2013). El temple deslumbrante. Antología de textos no narrativos de Daniel Sada. D. F., México: Posdata Editores.

VIDEOGRAFÍA

Instituto Municipal de Arte y Cultura (IMAC) de Tijuana. [Imactijuana1]. (2009, mayo 30). Feria del libro Tijuana 2009 Daniel Sada Casi nunca [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=eqURq8w2c8E

César Mazza

En efecto, Germán

Germán García es un efecto de las letras. Ensemble de extensión única entre las que provienen de la literatura y las del discurso analítico. Esa vida física, que hasta hace poco se movía por una zona muy precisa en Buenos Aires, supo deambular a los diecinueve años por Río de Janeiro. Sin amigos ni dinero ni mujer, en continuación con la Nada. Como quién llega a una vida, con ese deambular arrojado, despejó otra cosa: una *ditmansion*, un lugar para vivir. La lectura de H. Miller le dio letra a ese primer periplo. Así, el júbilo de la necesidad se cifró en su escudo de armas. Entonces el *busca* juega a entrar en la escena del mundo con "el orgullo de la lectura en la jactancia desoladora de escribir" (1). De repente encuentra, en Ferdydurke de W. Gombrowicz, la risa. Sin nada que esperar, insolencia absoluta, este goce se impone como provocador de una creación. ¿Qué hacer para no morir de risa? ¿Contenerse con un trabajo, inventarse un estado civil? Tal vez sí, pero a condición de apoyarse en el acontecimiento. Sobreviviente al fin, escribirá: "Hoy, primero de febrero de 1979, vuelvo a reír de la misma forma cuando experimento algún libro de Gombrowicz y recupero en el eco debilitado de mi risa actual el eco siempre renovado de aquella risa absoluta".

Esa risa será clave en su inventiva, con ella *en-corps*, se incorpora en el discurso analítico al mismo tiempo en que lo recrea, lo divierte. Referirse al psicoanálisis es una decisión, es el cero de la decisión. El cero, concepto no idéntico a sí mismo, no precisa subsumir ningún objeto, ni árbol genealógico, ni patria de origen. "Vengo de la literatura", deslizará Germán García en ocasión de entrevistarse con Jacques Lacan. Frase a la que le agregará años después: "era menos patético que decir vengo de la Argentina". Tal vez porque la filiación a la referencia de Jacques Lacan no precisa enarbolar ninguna heráldica,

La risa de Germán García, esa pizca *buscavida*, designa su encarnadura, su *Made in* de la vida "como destrucción del templo del reconocimiento" (Germán *dixit* refiriéndose a Gombrowicz). Una *forma* de dejar que las letras se instalen en su vida y pasen a la vida de quien quiera tomarlo.

GG: "Gombrowicz, cómico de la lengua", revista *escrita*, agosto 1981, Córdoba.

Martín Kohan y Alexandra Kohan

La suspensión del buen gusto

Toda veleidad de identidad personal no es más que una tentativa de hacerse pasar por conde.

Juan José Saer

También quise valerme del malentendido cuando hablé de Gombrowicz, el estilo y la heráldica.

Germán García

I. En septiembre de 2010 conocí a Martín Kohan en una mesa que coordiné en la que participaba también Germán García. La mesa era sobre la metáfora. En esa mesa, Germán García se refirió a algo que había pasado en otra mesa, en la Ex Esma, en la que también estaba Kohan. En esa ocasión yo también estaba, pero de público. Otra vez asistí, también de público, a una mesa en este mismo congreso en la que Martín Kohan y Germán García nos hicieron reír muchísimo. Una vez, Martín Kohan estaba leyendo el *Diario* de Gombrowicz y me escribió un mensaje para contarme que, mientras vivía en una pensión, Gombrowicz tenía un equipo de música Ken Brown, marca que fundó mi papá. Me casé con Martín que tiene el mismo apellido que mi papá. Unos años más tarde, presenté *Miserere* junto a Nicolás Hochman. Fue ahí que Germán García se enteró de que Martín y yo éramos un matrimonio y no primos o hermanos. Germán García escribió un artículo que se llama Koan/Kohan. Es la primera vez que Martín y yo escribimos juntos, hacerlo sobre Germán García en el Congreso Gombrowicz escribe un nuevo trazo en los rodeos de este mapa del deseo.

II. Conocí a Germán García, aunque en rigor debería decir: me topé con su persona, en una larga cola para tomar café en los míseros 10 minutos que

existen entre una mesa y otra en unas jornadas de la EOL en 1996. Me topé con él literalmente: se coló. Cuando me quejé, porque me quejé, alguien más indignado que yo me dijo "es Germán García". Creo que llegué a balbucear "y yo soy Alexandra Kohan". Pero no funcionó, Germán García se hizo del café antes que yo. Eso no impidió que lo siguiera leyendo. Me fui de la EOL pero no me fui de Germán García. Yo sabía separar la persona de los textos, sí; pero no hay dudas de que ese modo de hacerse un lugar, un poco a los empujones, es una marca también en sus textos, en su enunciación, en su escritura y no sólo en su modo de estar en las instituciones psicoanalíticas. Esa marca no pasa por la identidad, no fue él el que me dijo "soy Germán García", fue una mujer fascinada con él, sino por el modo en el que Germán García sacude cualquier orden que tuviera que atenerse a las buenas formas, a los protocolos, sobre todo los del psicoanálisis; sobre todo los del psicoanálisis que está plagado de ellos. Si, como él mismo sugiere, un analista es la "suspensión del buen gusto", de la moral de las buenas formas, Germán García exageraba esos gestos, se resistía una y otra vez a dejarse asir a parecer amable y subrayo aquí "parecer". Eso no estaba -solamente- en el hecho de colarse sino, también y sobre todo, en su escritura para nada condescendiente con el lector. Como Gombrowicz, también era un exiliado de su lengua, la del psicoanálisis, la de la literatura. Era un forastero respecto de la institucionalización del psicoanálisis en la Argentina y respecto del aplanamiento y la estandarización de la escritura y de la práctica. Hacía lo que decía y por eso, su gestualidad no era una impostura sino parte de un estilo. En él se cifra lo que será una política de la lengua y de la diferencia a la vez que toda una concepción de la lectura y del lector por venir. El estilo es eso que suscita la posibilidad del deseo en la lectura. Ese que no mata la palabra ni se deja matar por ella, siguiendo a Literal. Sus lecturas tenían consecuencias. En un ámbito plagado de psicoanalistas que se la pasan hablando de la castración, del no saber y del no ejercicio del poder, pero que después no dejan de dar cátedra desde su saber, ejercitan el poder y se muestran absolutos y sin agujeros, Germán García fue uno de los pocos que mostraron, en acto, las consecuencias del psicoanálisis en el cuerpo. Que un analista sea amable, porque hay un analizante que lo ama, no significa que deba parecerlo. Es en ese sentido que no se trata de la apariencia, de las buenas costumbres, de los tratos protocolizados, cuestiones todas que Lacan remite al psicoanalista norteamericano: ese que se muestra siempre encantador. Y el análisis, dice Lacan, "es la única praxis en la que el encanto es un inconveniente. ¿Acaso alguien ha oído hablar de un analista encantador?". No

estoy haciendo una apología de los malos modos ni estoy diciendo que un analista ES eso. Digo que esa gestualidad de Germán García poco simpática –aunque no siempre lo fuera– aloja una verdad del analista. Es cierto que el analista no es la persona, pero también es cierto que los analistas no somos muy distintos afuera y adentro del consultorio en el que el cuerpo y el estilo están ineluctablemente presentes.

Había que lidiar con la pantalla de su cuerpo, sí. Ese modo de lidiar probaba, cada vez, los efectos de nuestros análisis. Si uno estaba muy inhibido, mejor no acercarse a Germán García porque no se podía atravesar esa pantalla. Uno sentía una pantalla que refractaba. En cambio, si nuestro análisis había producido la caída del saber del Otro, entonces uno podía acceder a un Germán García que hace marca en la transmisión.

Es ahí que su irreverencia, su ironía y sus "malos modos" transmiten un saber que no puede sino estar en las antípodas del discurso universitario, de la doxa. En los textos de Germán García, en las conversaciones, en las conferencias, hay algo de esa marca personal que lo deja siempre un poco en los márgenes, en la periferia, que lo deja a salvo del snobismo que también afecta a muchos psicoanalistas. Es una resistencia, en acto, a la higiene mental y a los valores establecidos que muchas veces "la gente" demanda. Su fuera de lugar, su inclasificable no son sino los nombres de Germán García que lo hacen, no atípico, sino atópico. Podríamos entonces decir de su estilo lo que Saer dice de Gombrowicz: "el sentido de la famosa inmadurez witoldiana es el rechazo de toda esencia anticipada".

III. Los personajes de Gombrowicz se debilitan, el personaje de Gombrowicz se fortalece. Germán García se detiene en una cosa y en la otra, como entreviendo que en verdad son una sola. En los textos de Gombrowicz, dado el prevalecimiento convencido del estilo (o de la falta de estilo, vuelta estilo) y de las preocupaciones generales del mundo, los personajes como tales quedan relegados; pero fuera de los textos, es decir en Gombrowicz mismo, no hay más que personaje. Germán García establece un juego de correlación paradójica entre la fábula personal y el olvido de la obra; luego va a verificar que hay menos huellas de Gombrowicz en la literatura argentina que marcas en las personas que entablaron un vínculo con él, que personas afectadas para siempre por el hecho de haberse relacionado con él. Cuestión que funciona de otra manera en García: personas afectadas para siempre por haberse relacionado con él al mismo tiempo que huellas de García

en el psicoanálisis argentino.

Las huellas literarias escasean, nota y anota García; pero en esa escasez inscribe, si bien con límites, dos nombres claves: el de Osvaldo Lamborghini y el suyo propio. ¿De qué manera, llegado el caso? ¿Bajo qué clase de resonancia, de prolongación, de recuperación, de validación? ¿De qué modo se produce esa huella literaria, y bajo qué relación concreta con ese o con eso que damos en llamar Gombrowicz, toda vez que, sostiene García, "la escritura es la ausencia del sujeto", "el que grita es efecto de su grito"?

Germán García subraya que hay en Gombrowicz toda una reformulación de las novelas de iniciación en la literatura argentina; menciona *Juvenilia*, de Miguel Cané, y menciona *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt; pero si esa línea de puntos se extiende, en la secuencia del género y su tradición específica, se llegaría notoriamente a *Nanina*. ¿No hay acaso, también en Germán García, un estilo que no es estilo, en la estela de esa risa de Gombrowicz contra el "hacer literatura"? Lo hay, sí, como en la "mala escritura" de Arlt. Lo que no hay, sin embargo, en todo caso, es una heráldica perdida que el estilo (falta de estilo) vaya a inventar; no hay blasones reducidos a irrisión en el juego doble de degradar valores pero no perderlos (o de degradar valores *para* no perderlos). Gombrowicz era un conde plebeyo, un aristócrata lumpenizado, un elegante en ruinas, un esbelto alicaído; central (por europeo) y lateral (por polaco), campeón de la oblicuidad, desarmaba con su sola existencia (con la ambigüedad de su sola existencia) la máquina de espacialización de Sur (Norte / Sur, centro / periferia).

"Hasta Borges pierde su ironía cuando se le habla de Gombrowicz", consigna García. Pero la suya, la de Germán García, es más una arremetida frontal, a lo Arlt, que una diagonal al bies a lo Gombrowicz (un *jab* a la mandíbula en Gombrowicz, eventualmente, antes que aquel tan célebre *cross* arltiano). El viaje de Gombrowicz de Varsovia a Buenos Aires, con fondo de París, podrá tener en García también un fondo de París, pero es viaje de Junín a Buenos Aires. Un rencor como el de Astier, en su afán de validar los saberes del autodidacta (o un rencor como el de Evita, socialmente corrosivo, llegando también de Junín).

¿Retomar a Gombrowicz, entonces, en las huellas literarias? "No se puede escribir como Gombrowicz", se resigna Germán García. Y en efecto: no se puede. Gombrowicz, el repetidor, es él mismo irrepetible. Repetidor en el sentido en que lo lee García: la repetición como lo que instaura un orden; la repetición que no es identidad, que surge porque la diferencia repite. En el caos anterior a la repetición, plantea García, no había cosa alguna, ni deseo de cosa alguna. Pero

al volver sobre un objeto sin importancia, empieza a cargarse de sentido. ¿Y no es ese, acaso, uno de los procedimientos fundamentales de la literatura de Gombrowicz? Volver sobre un mismo objeto (preferentemente sin importancia), con una mirada a repetición, hasta producir en él un sentido. Y luego diseminar ese sentido, hacerlo proliferar, con otra repetición: la de las palabras en el párrafo, la de las sílabas en las palabras.

IV. Podríamos hacer un ejercicio de sustitución y, ahí donde Saer dice Gombrowicz, poner Germán García: "pero la sinceridad de García, su auténtica originalidad, estriba en el modo de encarar los problemas de que trata. Y sus alusiones personales, cuando no son meras descripciones de hechos cotidianos sin importancia, aparecen ya transformados en problemas, en ejemplos de un debate intelectual". Sí, podemos hacer ese ejercicio de sustitución y funcionaría; aun así, no son sustituibles ni son el mismo.

Witold Gombrowicz: el genio de la repetición (y la diferencia), que (por diferencia) no se deja repetir. Observa Germán García: "Gombrowicz no tenía iguales –lo que ya era un problema". ¿Un problema para quién? No para Gombrowicz, en todo caso. Pero puede que un problema para todos los demás. Germán García no tenía iguales, lo que ya era un problema. ¿Un problema para quién? No para Germán García, en todo caso. Pero puede que un problema para todos los demás.

Félix Chiaramonte

Las marcas, en cada uno, de Germán García.

Mientras me despierto, rescato la vía regia del inconsciente y comienzo a elaborar aquello que recuerdo y se hace presente.

Tuve un sueño con Germán, hace un par de noches. Entré a su consultorio y le dije que tendría que hablar de *Las marcas de Germán García en las lecturas de Gombrowicz*, en el Malba.

—¿Quién carajo le puso ese título?, ¿por qué no siguen redundantes y ponen "escritor polaco al cual le hacemos este gran congreso al cumplirse 50 años de su muerte"?

—¡Se sobreentiende que están en el Congreso Gombrowicz, yo estuve en el anterior!…

—Sí, sí, me acuerdo, respondí.

En ese momento golpearon la puerta, no podía creer que la sesión fuese tan fugaz. Él solo me dijo que esperara. Alguien quedó sentado en su biblioteca.

Me preguntó en segunda instancia si era un homenaje

—Sabés que no me gustan los homenajes —aclaró.

Respondí que estaría con Alexandra Kohan y Martín Kohan, me interrumpió diciendo que con ellos presentamos su última novela ***Miserere***, en San Isidro, que eso había estado muy bien, y allí agregué: también estaré con Juan Mendoza y con César Mazza.

Ahí ya con su prisa característica me dijo: "vení, anotate estos libros". Fui rápidamente a buscar mi libreta y mi lapicera. Al darme vuelta me dijo una palabra inentendible, supuse para mi alivio paradójico que era *Ferdydurke***,** repregunté y me mostró este libro: **"***Gombrowicz. El estilo y la heráldica***".** Ahí me desperté. Tal vez justo "a esa hora inanimada y nula en que la noche ya está por terminar y sin embargo todavía no ha nacido el alba". Sí, esta última frase me la copié de Gombrowicz, pero soy el primero que la dice en esta mesa así que soy el autor de esta copia, parafraseando a Macedonio Fernández.

Estoy muy honrado de participar, gracias a la invitación de Nicolás

Hochman, en este panel que menciona al analista más célebre que he conocido, y también al analista que celebré haber conocido. Sabemos quiénes lo hemos escuchado que aborrecía los homenajes porque creía en la permanencia de lo que uno hace en vida, por ejemplo en las enseñanzas oral y escrita, una y otra vez.

Algunas palabras sobre Germán:

Psicoanalista entre psicoanalistas, escritor entre escritores, intelectual erudito, supo ser distinguido como Doctor Honoris Causa de la más antigua Universidad de nuestro país, Córdoba, y de la Universidad Nacional de San Martín.

Podía hablarte de Gombrowicz porque lo había leído, remarcado mil veces y porque se había reído solo, en cualquier lado, con sus lecturas.

Una cita que tal vez ya se sepa, pero como dice alguna diva, el público se renueva:

En el libro de mi sueño dice:

> (…) en 1963 *Ferdydurke* fue la risa. Esto es literal: no podía evitar la risa en los colectivos , en los bares y en las plazas donde releía ciertas escenas. No se trataba de reírse de algo, sino de una risa que surge de la propia risa. Una risa que se desliza para volver a instalarse en el ser como la verdadera condición de la existencia. Llegué a pensar que el trabajo sólo era una forma de contener la risa, que los grandes problemas eran la solución que se encontraba frente al peligro de morir de risa. Llegué a pensar que aquí se introducía cada tanto la muerte para contener la risa. Creo que nunca había reído antes, que nunca había conocido la insolencia de la risa que provoca la liberación del pensamiento" (…) "Recuerdo que, sobreviviente al fin, caí de empleado en una librería. Entonces conseguí cincuenta ejemplares de la edición Argos de *Ferdydurke* agotada desde hacía años, pero aparecida en pequeñas cantidades por el misterio de las librerías de usados y me dedicaba a venderlo a cuanto desprevenido apareciera y fuera capaz de escuchar mi disertación ardiente ¿Una madre quería una novela para su hija de quince años? *Ferdydurke*. ¿Un industrial deseaba algo liviano para las vacaciones? *Ferdydurke*. ¿Un enamorado quería sorprender a su equivalente femenino? *Ferdydurke*.
>
> Algunas veces, la sospecha. Un título raro, un autor desconocido,

> una edición maltrecha que sostenía su dignidad de más de quince años. Entonces apelaba a la autoridad europea. Vivió en la Argentina, pero en la actualidad es una gloria mundial. Ocurre que aquí las cosas llegan con atraso. Muchos países nos envidian el privilegio de haberlo tenido entre nosotros, etcétera. Si el cavilante era más culto enlazaba a *Ferdydurke* con la novela objetivista, con la anticipación de Lolita, con la Náusea de Sartre. Así vendí en poco tiempo los cincuenta *Ferdydurke*.

Y así también conocemos la lectura de Germán de *Transatlántico*, ya trabajando en una agencia de publicidad. Pero eso es otra historieta.

Decía antes que García podía enseñarte en sus novelas, en sus ensayos, porque había vivido y había investigado, conversaba de esos años “60 y “70 de ilusiones y revolución, con la lucidez del que no pierde las astucias y la picardía del barrio frente a los idealismos para la gilada, con la memoria del que es consecuente con sus intervenciones, con sus reafirmaciones, con sus exilios. A veces creo que hizo lo mismo con casi todo. Se tomaba en serio a cada interlocutor porque tenía humor, vivía y estudiaba el psicoanálisis y podía defenderlo a ultranza sin siquiera el límite del muro del lenguaje, los continentes, los océanos o los idiomas. Poseía esa forma de vida que no ahorraba palabras ni decisiones, y sobre el final casi siempre, el Witz freudiano, la genialidad, el chiste, y la posibilidad de reencontrarse con la falta que motorizaba el deseo.

Fue para mí un verdadero ejemplo político, epistémico, clínico. Y también poético. Podía transmitirte Lacan sin la infatuación de tanto tonto suelto que se dice psicoanalista y se afrancesa, mientras que Germán te lo contaba bien porteño, desde el escritorio del maestro como hasta en el bar, pero rigurosamente, con la frescura de una anécdota y con la referencia bibliográfica al detalle.

Es paradójico que con su paso cansino fuese alguien que vivía con la prisa a cada instante. Nunca estabas a resguardo de su inquietud imprevisible, y sin embargo te querías quedar al lado suyo porque era seguro que ibas a aprender algo. Al mismo tiempo supe entender que en mi caso, probablemente como les pasaba a otros, éramos amigos en el terreno de Freud y Lacan, así como también en las ironías y el humor sobre Perón, hablando de la cultura en general y de nuestras políticas en particular.

A partir de la edición responsable de Beatriz Gez se publicó *Informes para el psicoanálisis. Una salida.* Allí hay una serie de textos que eran columnas en

Babel, una revista de libros, de fines de los años “80 y principios de los “90. En junio de 1989 Germán escribe:

> ¿Qué pasaría si alguien aplicase Witold Gombrowicz al psicoanálisis?” Sería una sorpresa. En 1935 Gombrowicz reseña la Introducción al psicoanálisis de Sigmund Freud y llama la atención sobre el hecho de que los medios conservadores y burócratas del pensamiento imputan psicoanálisis a las bellas letras que perdieron su belleza. Esa pequeña reseña fue publicada en un libro francés (…) y tiende a matizar la imagen de Gombrowicz difundidas por sus *víctimas* argentinas. (…)

Un Gombrowicz deliberado que explota las contradicciones y reflexiona sobre el movimiento de la cultura de su tiempo, el mismo que vuelve a presentarse en su Diario.

Vuelve a preguntarse allí Germán:

> ¿Qué resultaría de aplicar Witold Gombrowicz al psicoanálisis? Una mayor sensibilidad hacia los juegos intertextuales (“yoes intermedios” dice en alguna parte, Jacques Lacan), una reflexión más precisa sobre la diferencia entre goce , deseo y amor en el texto, una posibilidad de entender al sujeto como aquello que se descifra sin mediación de autor —sin cuerpo, sin voz, sin pregunta y sin respuesta, a diferencia de la práctica analítica—, lo que es sin duda un problema de método y para nada es algo de lo que se llama “psicoanálisis aplicado”. Pero en particular, Witold Gombrowicz permitiría pasar de la seriedad a la serialidad —para burlarse de ambas—, de la impostura a la semblant —para entender por la segunda de qué manera desespera la primera del vacío que el lenguaje introduce en lo real. Pero es posible que nada de esto ocurra.

Así dice, casi en forma pesimista .

De todas maneras, Germán termina este escrito brillantemente, rescatando la respuesta de Gombrowicz: “se trata de protestar en nombre de lo particular,

mediante la ironía y el sarcasmo. Descifrar la naturaleza particular, triunfar sobre ella."

Es en ese sentido que Germán puntualiza: "De esa manera se muestra la futilidad de una literatura que se esfuerza por resolver los problemas de la existencia en general —futilidad del mismo psicoanálisis cuando los cultivadores lo usan para parlotear sobre el mundo. ¿Qué hace, entonces la literatura seria? No facilita la vida —dice Gombrowicz—, sino que la vuelve más difícil."

Y el final señala que el polaco de nuestro Congreso, luchó en tres frentes, tal vez pequeña ironía sobre la guerra, y los vuelve a marcar: en contra el marxismo, el existencialismo y el cristianismo de la desesperación, de los cuales sin embargo defendió ciertas cosas. Así como también "se burló un poco del estructuralismo y también ironizó algo sobre el psicoanálisis".

Finalmente, diré que una marca de Germán es la interpretación que hace de Gombrowicz como alguien que buscaba "en la dispersa multiplicación de los efectos una salida frente a la fascinación de la causa". Algo que supo muy bien hacer este analista indeleble e inigualable, que tiene discípulos y lectores a ambos lados del océano, que escribió que amaba la lectura de Witold y que simpatizaba con sus lectores, cuando aún eran pocos.

Gerardo Arenas

Gombrowicz, el dramaturgo de las tensiones estilísticas[1]

A pesar de que Cicerón sugería que empecemos a hablar o a escribir tratando de ganarnos la buena disposición de la audiencia o del lector respectivamente, empezaré haciendo una confesión que puede valerme algunos tomatazos de ustedes. Esta mesa se titula "Gombrowicz, un desubicado", y yo mismo me siento también desubicado, incómodo, como cuando fui por primera vez a un estadio de fútbol, porque mi tío, de Boca, me llevó a mí, hincha de River, para que yo pudiera ver el superclásico… desde la tribuna de Boca. Y aquí me pasa algo similar. Cuando Nicolás Hochman me invitó a participar en este congreso, le dije que ni de lejos soy especialista en Gombrowicz, él insistió y aquí estoy, pero omití aclararle –o, más bien, confesarle– que además me gusta Borges, quien para Gombrowicz era como River para Boca. Así que pueden ustedes arrojarme sus tomates, si quieren. La responsabilidad es mía por haber aceptado.

Confieso, entonces, que de Gombrowicz me gustan su inteligencia, su originalidad, su humor y su coherencia, pero no su estilo. ¿Y por qué, sin embargo, le dije a Nicolás que aquí quería hablar justamente sobre el estilo? Porque, entre las cosas que me gustan de Gombrowicz, mi preferida es el modo en que aborda el problema del estilo, en un nivel no conceptual y abstracto, sino concreto y pragmático. Él mismo escribió que, si bien no entendía demasiado de teorías, tenía "bastante olfato en lo que a estilo se refiere",[2] y, en mi opinión, ha escrito sobre el asunto como nadie lo ha hecho.

El del estilo es un problema que me apasiona y al que llegué de la mano de Lacan, quien a su vez llegó al psicoanálisis de la mano de ese problema. Por lo tanto, pensé que en este congreso mi mejor contribución sería decir dos palabras acerca de lo que como psicoanalista aprendí sobre el estilo, y después contarles lo que Gombrowicz me enseñó al respecto.

¿En qué consiste el problema del estilo, entonces?

---

1. Trabajo presentado en la mesa "Gombrowicz, un desubicado" del Segundo Congreso Gombrowicz (Buenos Aires, 2019), moderada por Malena Rey, junto a Juan Conforte y Lucas Daniel Cosci.

2. Witold Gombrowicz, Diario argentino, p. 60.

Lo que solemos llamar estilo, en especial cuando hablamos de las bellas artes o de la literatura, es el modo singular en que alguien emplea un instrumento universal o común (si nos referimos a un escritor, ese instrumento es la lengua en que escribe, compartida por sus lectores), siempre y cuando la contingencia de esa elección singular (la elección de su modo de empleo) se reitere sin cesar, o sea, necesariamente. Por lo tanto, el estilo se encuentra, cual Tupac Amaru, tironeado por sus cuatro extremos, en la equis formada por el cruce de dos tensiones insolubles: la tensión entre lo singular y lo universal en una dirección, y la tensión entre lo contingente y lo necesario en la dirección perpendicular.[1] Y lo que con relación a esto me ha hecho interesar en Gombrowicz es que sus ficciones (ya sean relatos u obras teatrales) escenifican esas tensiones de una manera a la vez plástica e irónica. Debido a eso, lo considero el dramaturgo de las tensiones estilísticas, por antonomasia.

Para verlo en un ejemplo, recuerden que el protagonista de Yvonne, la princesa de Borgoña, en síntesis razona de este modo: si lo que cualquier hombre hace para casarse es conseguir una hermosa muchacha, él no debe hacer lo mismo ¡porque es un príncipe, no un cualquiera! Por consiguiente, se une con la horrible Yvonne, cuya presencia en el palacio terminará destrozando todo el orden aristocrático.

¿Entonces qué? Una vez caído el telón, ¿qué nos queda de esto?

Escapar a lo universal –es decir, a lo que cualquiera puede hacer– es una entendible y hasta legítima aspiración del artista, pero esta comedia de Gombrowicz sugiere que, si el artista se deja guiar únicamente por esa aspiración, puede terminar haciendo desastres, como el príncipe con Yvonne. Ahora bien, el propio Gombrowicz reconoce hasta qué punto lo fascinan, a pesar de su notoria falta de belleza (o quizás a causa de ella), esas "formas grotescas y terroríficas" que, como Yvonne en la ficción o como el nazismo en el mundo, surgen para corromper el orden y destruir todo lo anteriormente "venerable". Eso anterior, venerable o aristocrático, es lo que él llama "forma" en un sentido universal, o sea, la forma compartida, aceptada y repetida, que es aquello que se opone a otra forma, la propia, esa forma buscada que también podemos llamar "estilo" siempre y cuando entendamos este término en el sentido de lo único y singular. Para evitar confusiones, aclaro que usaré el término "estilo" sólo cuando su connotación sea estrictamente la de lo singular, y, en vez de hablar del estilo de una época o de una corriente literaria, hablaré de "forma" a secas, como lo hace Gombrowicz, de manera tal que cabe decir que el estilo de un autor es su modo singular de romper con la forma predominante o hegemónica.[2]

1. Gerardo Arenas, En busca de lo singular, p. 42.

2. Gerardo Arenas, "Estilo y forma del lazo en la enseñanza de Lacan", en Miguel Ángel Rossi (comp.), El

Planteado bajo este ángulo, el problema del estilo resulta ser el meollo de Ferdydurke. Tal como el propio Gombrowicz lo expresa desde su prefacio a la edición castellana, esa novela suya, además de ser un relato, es parte de su lucha con la forma: "yo no tenía que ser ni maduro ni inmaduro, sino así como soy", escribe. El objetivo era allí manifestarse y expresarse en su estilo propio, crear ese estilo o incluso ser creado por él. La meta y el desafío de perfeccionarlo sólo se plantean, para el protagonista y para el autor, en segundo lugar. Lo imperativo es, con urgencia, presentar batalla a la forma. Calculo que eso es lo que lo habrá llevado a despedirse de sus amigos porteños gritándoles, según cuenta la leyenda, "¡maten a Borges!". No en vano el término "vanguardia" proviene del vocabulario bélico.

Así, Gombrowicz lleva al primer plano las tensiones a las cuales el artista es sometido por el problema del estilo. En lo tocante a la pintura, Francis Bacon definió este problema en términos parecidos –o, al menos, convergentes– que Deleuze resume así: "antes de comenzar a pintar, han pasado muchas cosas", y por eso pintar requiere provocar una catástrofe que permita "deshacerse de todo lo que precede", de todos los clichés que "están ya sobre la tela aun antes [de] que el pintor haya tomado su pincel".[3] En este sentido, el artista siempre es un hincha oprimido por estar en la tribuna del equipo rival, tironeado entre el grito de gol que busca abrirse paso en su garganta y la obligación de festejar el gol que los demás celebran. Y esto es lo que, no sólo para la pintura, sino para las artes en general, plantea Ferdydurke: "el ser humano no se exterioriza de [modo] concordante con su naturaleza, sino siempre en una definida forma [que] no proviene sólo de él" y que le es impuesta, dice Gombrowicz. "En busca de forma y de expresión, batallamos con otros hombres [por] el modo de ser nuestro", agrega, "buscamos la forma y nos deleitamos con ella, o sufrimos por ella, o nos adaptamos a ella, la rompemos y violamos, o nos dejamos violar por ella[, que así] origina que entre nosotros nazcan cosas que no son de nosotros", concluye. Y por eso él aconseja, al artista que busca la singularidad de su estilo, liberarse de la forma, quitarse el "yugo" con que ella lo oprime, y dejar de identificarse con aquello que lo define –algo que, dicho al margen, metaforiza bien lo que ocurre en un análisis, donde el sujeto va en busca lo singular y para ello debe romper con ciertos clichés y destruir algunas identificaciones que lo definen.

En su Diario, Gombrowicz generaliza esta presión de la forma –que constituye el riesgo y el tormento del artista– a toda la realidad humana, y se pregunta si acaso ésta no es obsesiva: "no me sorprendería –dice con delicado humor– que en el principio de los

---

lazo social desde la filosofía política, pp. 206-207.

3. Deleuze, Pintura. El concepto de diagrama, p. 42.

tiempos haya habido una asociación gratuita y repetida que fijara una dirección dentro del caos, instaurando un orden". En mi opinión, ésta no sería una mala manera de definir la razón misma: una suerte de forma universal cuyo molde contingente, cristalizado allá lejos y hace tiempo y conservado por inercia, encorseta nuestra singularidad. El artista, cuando "hace pasar su tela –según dice Deleuze– por una catástrofe de hoguera o de tempestad", entabla una "lucha contra el cliché",[4] la misma que libra el protagonista de Ferdydurke y también la que, en otro nivel, libra su propio autor.

Por eso los héroes de Gombrowicz son jóvenes o bien dan cuerpo al juvenil afán de desembarazarse de las ataduras del viejo orden. Si definimos el delirio como aquello que rompe con la razón, entonces todo artista está obligado, por su condición de tal, a ser delirante –y ello hace de él, necesariamente, un desubicado. Pero el problema del artista es, bajo cierto aspecto, el que cada uno de nosotros debe afrontar. Nuestra singularidad está en tensión con la homogeneidad universal provista, alentada y favorecida por las formas culturales, y nuestro estilo es el modo en que en nosotros se plasma la irreductible tensión entre aquella singularidad y estas formas universales, entre la contingencia de las elecciones que nos forjaron y la necesidad de repetición que ellas engendran. ¿No les di acaso una muestra de mi propio estilo –confrontativo, sin duda– al recordarles el consejo de Cicerón para luego contradecirlo a la manera de Houellebecq, al compararlos con hinchas de Boca mientras les revelaba que soy de River, y al presentarme en un congreso sobre Gombrowicz como un borgeano confeso?

La genialidad de Gombrowicz consiste, a mi entender, en que ha logrado dar a esas dos tensiones propias del problema del estilo (singular-universal, contingente-necesario) unas plasmaciones dramáticas que, como lo recordé al principio, además de ser relatos u obras teatrales, son parte de su lucha personal con la forma. Que su manera de dar esa batalla –o sea, su estilo– no sea de mi agrado, entonces, habla únicamente de mí, no de Gombrowicz, y por eso carece de importancia en esta mesa. Pero que él haya logrado dar esa batalla en ambos frentes a la vez ¡y ganarla! me parece, en cambio, maravilloso y napoleónico. Por eso, su Ferdydurke, donde el problema del estilo no es un metalenguaje que toma por objeto las producciones artísticas para hablar de ellas, sino la obra donde ese problema es el asunto y al mismo tiempo la puesta en escena del asunto, resulta ser una proeza inigualable, digna de mi mayor admiración, y ello a su vez la convierte, si acuerdan conmigo, en una obra maestra.

---

4. Ibidem.

María Elena Blay

Gombrowicz y España. Sosias, amigos y legado

Poesía

Si hablamos de poetas españoles, Gabriel Ferrater es el principal introductor de Gombrowicz en el sistema literario español[5], como apunta Bozena Zaboklicka en su artículo *Una nueva interpretación de "El casamiento" de Witold Gombrowicz a la luz de la traducción de la obra al castellano realizada por el propio autor* y quien defendería su candidatura al Premio Internacional de Literatura en 1966, del cual era jurado; además, considera a Gombrowicz como el mayor prosista de ese tiempo. No es de extrañar que el poeta catalán viera en nuestro autor un candidato ideal para ganar el premio, ya que guardaba mucha admiración por su obra, tanto, que hasta aprendería polaco para poder leerlo en su idioma original. Gracias a esto llegaría la primera novela publicada en España: *Pornografía* en 1965 traducida por Ferrater[6]. Pero esta afición del que fuera director de Seix Barral por Gombrowicz no sorprende si tenemos en cuenta los puntos que tienen en común (sin contar con que Ferrater también vivió en otro país -Francia- durante la Guerra civil española): a menudo se define la poesía de Ferrater como cargada de ironía, en sus poemas vemos esa añoranza por lo joven, y en su propia vida haría alarde de diferentes rasgos de atracción por la inmadurez como el hecho de llegar tarde a todo (estudios, servicio militar, etc) o hasta la repulsa de lo viejo en su forma máxima, que en él cobraría un carácter macabro-cómico:

5. También sería un notable divulgador de la figura del polaco en el país sudamericano que lo acogió gracias a un artículo suyo en 1966 para la revista *Presencia*, en el que rescata la versión porteña de *Ferdydurke*, como apunta Pau Freixa Terrades (2008, p. 93).

6. Aunque como anota Narebska (2015, pp. 287-288) no queda claro si lo haría directa y exclusivamente desde el polaco. Se subraya la cantidad de lenguas que conocía Ferrater, pero no así el dominio del polaco. Por otro lado, las primeras traducciones de libros polacos al español datan de 1895 (2011, p. 90).

gombrowicziano hasta el final se quitaría la vida a los cincuenta años para “no oler nunca a viejo”. Quizá esta sea la forma más extrema de la repulsa simbólica que un admirador de Gombrowicz vería en las formas caducas, serias, obsoletas. Ferrater sería consecuente y viviría de esa manera (también buscaba la cercanía de gente, en este caso mujeres, más jóvenes que él) y moriría así también, bajo su código. Un ejemplo de este ideario es el poema inspirado en su amiga Helena, en el cual resalta el tiempo, la edad y los días:

Helena

Cumples veinte años, Helena.
Vienes de donde no recuerdas,
miras adelante,
y quieres hacer una sola
limpia transparencia
de los millares de vidrios
(uno tras otro)
que son días tuyos
por donde mirarás
cómo se te abre el tiempo.
¡Tan fina, la curva
del cuervo que se aleja
al sesgo por el cielo,
y decanta los árboles
haciendo un orden nuevo
con el campo y la tarde!
Corta tú como él
azul y tiempo y mundo,
siguiéndolo con la vista
por muchos años, Helena,
muchacha de largo cuello,
tú que ríes alto
y siempre te decantas
un poco, a la derecha,
a la izquierda, y ahora
(tienes veinte años) dispones

para tu balance
las líneas del mundo
con todo lo que es viejo
(como quien dice yo).

Gabriel Ferrater es un escritor catalán que empezó haciendo crítica de arte, no empezaría a escribir poesía hasta mucho después. Su poesía era de mucho impacto, se le ve con un porte erguido recitando frente a la gente, su aspecto físico y su voz eran rasgos que resaltaban. Tanto en él, como en Gombrowicz es la persona la que deja una huella, el personaje, marca la vida de la gente con la cual se rodeaba. Las mujeres es otro aspecto de importancia en su vida... pertinente el nombre con el que agruparía a su conjunto de poemas: *Les dones i els dies*. Sin embargo, no era una persona fácil de convivir, para ellas. Su carácter desbordaba algo de artista maldito; la estela de su familia, cuyos miembros se habían suicidado, y su determinación en ello de antemano: "tenía un carácter suicidable" dice una amiga suya en un documental. Pero sus amigos en general destacan esa pasión y el gran poso de conocimientos, el dominio de idiomas o la capacidad para deducir otros idiomas a partir de los que conocía. El mito Ferrater no tiene nada que envidiar al mito Gombrowicz y puede decirse que sea un mito paralelo el uno del otro. También, estuvo rodeado de amigos y creó un grupo de discípulos en las aulas (pero de lengua, la gramática era una de sus tantas pasiones). La amistad con Gil de Biedma haría recordar a las andanzas de Gombrowicz con los suyos, los textos y los días, los amigos y los textos.

María Ángeles Cabré en *Gabriel Ferrater* habla así de la conexión entre ambos autores:

> Gabriel era un tierno y bajo su aparente fiereza escondía el alma de un eterno adolescente, pero las cosas de este reino no le pertenecían y nadie podía luchar contra ello, pues era el precio de su valía. (...) Pero en 1967, el candidato de Gabriel al Prix International, el polaco Gombrowicz, logró hacerse con el galardón y esa victoria llenó de orgullo a Ferrater (Cabré, 2002, pp. 196-197).

Es en su poema *In memoriam* donde hallamos ciertas pistas de lo que puede ser el poso ferrateriano, se habla del surgimiento de la guerra al mismo tiempo que el de la adolescencia, el mundo de los mayores como lo adverso, el miedo que

no se entiende, los prostíbulos y los robos, las primeras bombas junto con las primeras melodías, la felicidad, la rueda que se acelera y el ser plenamente, el ser mucho: "lo éramos todo juntos y lo éramos siempre mucho". Es interesante cómo explica esta inmadurez, este punto bisagra en un poema tan conmovedor:

> Estábamos cambiando de piel y no nos interesaban los andrajos de piel vieja. Olíamos el miedo, que era el aroma de aquel otoño, pero nos gustaba. Era un miedo de los mayores. Salíamos del miedo infantil y teníamos la suerte de que el mundo nos pareciera tremendamente fácil. Cuanto más miedo tenían ellos, más libres nos sentíamos. Era el proceso de siempre, y comprendíamos oscuramente que con nosotros la rueda se aceleraba mucho. Éramos felices (Cabré, 2002, p. 351).

Es pues, una inmadurez que se corresponde con la gombrowicziana, de rebeldía, de ser plenamente y ser mucho, un miedo del que no temen (aunque se sepa del miedo y éste se grabe en el recuerdo), de desnudez y de facilidad, incluso en medio de una guerra; el mismo título hace alusión a esta incapacidad para desterrar ciertos recuerdos del pasado. Qué es sino la desnudez de la que habla Gombrowicz la que permitía este estado de plenitud, de existencia, al fin.

En cuanto a la sensibilidad y estética de estos autores, parece oportuno señalar que ambos verían cierto rasgo positivo en el estadio juvenil que conecta la adolescencia con el pensamiento infantil. Es en la edad adolescente (los personajes de las novelas de Gombrowicz que son presa de los mirones suelen ser jovenzuelos entre catorce y diecisiete años aproximadamente) donde aún se tiene cierta pureza infantil (y por tanto rescatar ese momento bisagra, en el que aún no se ha aparecido el umbral a la madurez, en el que se siguen recreando en un universo libre de conceptos tradicionales y de vestiduras que les aten al suelo cual grilletes en los tobillos) y en el que el juego y la broma tienen especial relevancia. Así, Ferrater analiza *Los cantos de Maldoror* de Lautremont y señala dicho estilo enmarcado en una broma de colegial adolescente, con "típicas fantasías infantiles, a la vez angustiadas y desarrolladas como una broma" (Julià, 2004, p. 53). No es de extrañar, pues, que Ferrater supiera captar la lógica del juego que existe en *Pornografía*, la provocación, y ese estadio en el que lo joven impera, como en la obra de Lautremont mencionada. Se trata de una sensibilidad afín, a la que el autor catalán (y de tradición literaria inglesa, Shakespeare en

particular sería su modelo, así como para Gombrowicz también sería un autor referente) no dejaría de prestar atención ni en su obra literaria ni en su crítica.

Novela

Vila Matas, podemos decir que es el más famoso gombrowiczida actual del territorio español: **"**Los españoles, como sabemos, han elegido al Orate Blaguer entre sus hombres de letras más conspicuos para reflexionar sobre Gombrowicz", afirma Juan Carlos Gómez amigo argentino de Witoldo, quien en sus textos lo apoda con el mote de "Orate Blaguer", claramente despectivo, como la mayoría de los motes de gombrowiczidas.

Puede ser que el hecho de constituirse como el principal citador de escritores de vanguardia con obras como *Bartleby y compañía* que son un compendio de anécdotas e impresiones sobre los grandes, o haciéndose el rescatador de figuras como Robert Walser o Georges Perec, al mismo tiempo que la de Gombrowicz, le lleva a que sus textos sean referenciales y de lo primero que un lector español encuentre a la hora de investigar sobre el polaco. No se puede negar que Vila Matas acertara con varios puntos de la obra del autor que decía admirar y al que situaba entre los cuatro mejores escritores del siglo XX.

Es interesante anotar que para Vila Matas ese deseo de parecerse a Gombrowicz, al más puro estilo de un *groupie* literario, acabe por hacerle un descubrimiento: el de sí mismo. Y éste es el principal cometido de Gombrowicz, la vuelta al individuo y escribir desde nosotros mismos, aunando siempre la vida y la obra. Además de reflexionar sobre el género de los diarios a partir del diario gombrowicziano en su novela *El Mal de Montano*, rescata ciertos pasajes de su *Diario* confiriéndole el mérito de ser un excelente retratista de momentos[7] y como anécdota estelar nos transmite la de la vaca que observa a Gombrowicz (el asalto de una naturaleza que observa, un ojo muy abierto que nos remite a nosotros

7. Ese tipo de pasajes son los que coincidirían con los favoritos de los lectores. Gombrowicz es consciente de esa predilección y confiesa a Dominique de Roux aprovecharlos: "O bien se pueden utilizar algunos fragmentos relativos a la muerte de un perro, la mirada de una vaca y la insolente afirmación de que el hippismo es una cosa horrible, así como una agonía de escarabajos y un párrafo bastante violento en favor de la eutanasia. En general, se trata de fragmentos que han despertado el interés de los lectores del segundo volumen del *Diario*. Mi amiga Maria Pacowska, a quien usted conoce, me dice que esos textos son de lo mejor que he escrito" (Dominique de Roux, 1971, p. 212).

mismos); este es un acto performativo en el que uno llega a observar su deformación, más que una mera contemplación de su identidad. Vila Matas nos descubre la figura del polaco así: entre mágica e irreverente. Para él sus principales historias están situadas en ese contexto de realismo mágico, casi (su texto favorito, la inscripción de Gombrowicz en unos inodoros): y en medio de todo un loco, un misántropo de material indefinible (o de contorno impreciso) al que se intenta rellenar con pistas progresivas. Ese juego podría participar de un espíritu que calzara con la imagen de Witold Gombrowicz y además acercarlo al lector hispano. Vila Matas realiza su labor de evangelizador gombrowicziano a través de una serie de textos: *Witold Gombrowicz en seis horas y cuarto* (1904-1969), *La semana de los emboscados, La pornografía según Witold Gombrowicz, Esperando al fiel Goma* y *Estropear el juego*.

Teniendo en cuenta a Vila Matas como performador, podemos constatar que le debe a Gombrowicz ese espíritu a través de la lectura de su *Diario*. Y que, como afirma Jolanta Rekawek en la revista *Quimera*:

> La tendencia hacia la performatividad de la narrativa de Enrique Vila-Matas tiene su origen en una particular perspectiva del escritor en la que él mismo se percibe, antes que nada, como un lector. Su escritura es una acción interactiva entre él como autor y él como lector. "En realidad, escribir es enterarte de la historia que quieres contar, pues al tiempo que escribes eres el primer lector de tu libro".
>
> Este es el acto fundacional de su literatura en la que el autor procede como un performer: se moviliza como escritor para llevar a cabo una acción *aquí y ahora* delante de sí mismo. Una literatura hecha él, que afecta la vida del lector (Rekawek, 2015).

Se trata, pues, de un escritor que vive la escritura y que, a pesar del roce con Juan Carlos Gómez, ha dejado a la posteridad un artículo en el cual, narrando el encuentro con este amigo del antiguo Witoldo, le hace situarse en su lugar, acercándose aún más a la figura del polaco, como quien cree en reliquias y lugares sagrados. Puede que sea lo que Gombrowicz quería cuando se refería al talante que debía tener un crítico, quizá muy apegado a la letra, o quizá no, pero desde luego una buena forma de acercarlo al público hispanohablante. Vila Matas es el escritor que se ha pronunciado sobre la escasez de la figura de Gombrowicz en nuestro panorama:

> Junto a Musil, es el narrador del siglo pasado que, sin cerrarlos, abrió más horizontes a la literatura del porvenir. Su vanguardismo, por otra parte, es muy raro, porque en el fondo es muy tradicional: su vanguardismo es ya un clásico en países que no se llaman España (Vila Matas, 2015).

Además de Vila Matas, podemos contar con el barcelonés Jordi Bonells, quien ha tratado la figura de Gombrowicz en sus obras y ha sido un discípulo de obra y biografía: exiliado en Buenos Aires, París y Marsella, jugador de ajedrez, escritor en otras lenguas además de en su lengua nativa, combativo con los nacionalismos... los paralelismos pueden seguir así si es que entramos en dos de sus novelas: "Dar la espalda" cuyo protagonista es un alemán judío exiliado en Argentina y jugador de ajedrez, personaje imaginario que pudo conocer a Gombrowicz, y "El premio Herralde de novela" donde habla precisamente de estos temas autobiográficos y en el que encontramos, además, uno de los temas gombrowiczianos por antonomasia: la inmadurez, la preferencia por lo salvaje, el anhelo de juventud en todas sus formas. Estas últimas aparecen de formas más pueriles que las de Gombrowicz, situándolas más en el estadio de la infancia: "Decidí ser escritor como vía de escape. Como salida al impasse en el que me hallaba. Para olvidar esa obsesión tan absurda que consistía en querer ser niño de mayor. Un día. No me olvidé. Continúo en las mismas. Queriéndolo ser. Sin serlo. Y como no me olvidé, me puse a hacer lo imposible para no ser lo que había decidido ser. Para no traicionar. Al niño imposible que algún día me hubiese gustado ser" (Bonells, 2012, p. 14).

Novela gráfica

La novela gráfica es un género que ha cobrado más importancia en las últimas décadas y ya se estudia al nivel de la poesía o el teatro. Los cómics, asimilados antiguamente un género inferior o pueril, ven en esta nueva vertiente una posibilidad de cobrar consistencia y de transmitir ideas que calen en la sociedad y no sólo a un determinado público. Es el caso de Miguel Brieva, dibujante sevillano considerado el Robert Crumb español, en cuyas sátiras se cuenta sobre todo el poder peligroso del capitalismo y la alienación de la gente a través de las nuevas tecnologías.

Podríamos decir que Gombrowicz se nos aparece como un personaje que se presta para ser integrado en las fantasías de otros autores: es lo que también le ocurre a Miguel Brieva con el polaco. Al igual que Vila Matas, lo integra en sus fantasías, realiza una historia con él, inventa un encuentro, imagina lo que sucedería a través de lo que conoce por lo que ha leído de él. Esta tendencia de autores españoles a imaginar una interrelación con Gombrowicz puede deberse a su exotismo, al carácter enigmático y a sus enseñanzas no exentas de irreverencia y humor. Es relevante, pues, que Brieva lo incluya en su obra *La gran aventura humana* en el apartado de Amistad. Relevante también el que esta novela gráfica empiece con el relato del origen del mundo tratando temas que tienen que ver con lo humano, su psique, su evolución en sociedad y las formas de pensamiento, y que el momento en que aparece la anécdota gombrowicziana sea la fantasía lo que prime, contando cómo los amigos Selt y Doplaczie junto con Gombrowicz miraban unas bolas de azufre desde el balcón en un barrio de Cracovia, haciendo de la escena simplemente un pretexto para lo mágico-estético.

Brieva, de notable humor sarcástico en sus historias gráficas, en el apartado que dedica a Gombrowicz en la obra antes mencionada, inserta un supuesto dibujo de Doplaczie para el autor polaco que nos toca y las palabras que lo acompañan advierten de la importancia de vivir en contacto con la infancia. Para Brieva, pues, la inmadurez gombrowicziana tiene que ver con la edad primera, lo relaciona con toda la época plenamente lúdica del hombre y es este carácter lúdico que cree hallar en Gombrowicz lo que rescata de sus enseñanzas en contraposición a la educación más rígida, la que parece matar o "vestir" al hombre; en una entrevista afirma que:

> "el proceso educativo no es más que un continuo y monocorde desposeimiento de los atributos inherentes al niño (curiosidad, imaginación, percepción de la verdad…) que transforma a un humano potencialmente libre en un ser productivo, limitado y ajustado a los preceptos sociales de cada momento" (Fernandez, 2005).

En la misma entrevista señalaría a Gombrowicz como uno de sus principales referentes literarios:

> Me daría con un canto en los dientes si lograra conjuntar en lo que hago algo de, por ejemplo, la verdad profunda de Pessoa, la incisiva

> inteligencia de Witold Gombrowicz, la curiosidad descomunalmente insaciable y talentosa de Leonardo Da Vinci, la perseverancia en la belleza de Bach, la sutileza anímica del cine de Bergman, la erudición precisa y el sagaz razonamiento de Ferlosio, junto con las clarividentes penumbras de Kafka, el prudente y sabio sentido común de Antonio Machado y el espíritu jocoso y juguetón de Satie; todo ello aderezado, finalmente, con ese sencillo y ejemplar dejarse vivir de mi abuela. No es tarea fácil, desde luego; sobre todo lo de mi abuela (Fernandez, 2005).

De hecho, Brieva definiría su obra enciclopédica como un ensayo juguetón. En sus páginas se desprende ese anhelo por desposeerse de ciertos patrones y conocimientos y una vuelta a la imaginación. De sus referentes literarios citados podemos ver que asimila bastante bien sus formas más marcadas: de Pessoa el uso de los heterónimos (Doplaczie y Selt son heterónimos del propio Brieva, quien al igual que el Josep Torres Campalans de Max Aub, crea una obra pictórica para el personaje que se inventa, haciéndolo más consistente) y de Gombrowicz el juego del lenguaje, aunque a un nivel diferente, pero sobre todo el uso de la ironía, el humor, la cosmovisión lúdica que intenta apresar a la forma (y que en Brieva se plasma en dibujos lo que en Gombrowicz sería el lenguaje cuando se quiebra, reordena y crea).

Teatro

Podemos constatar que hay cierto vacío con respecto a la figura de nuestro autor en el entorno de las representaciones teatrales para lo que cabría imaginar, dada la importancia de Gombrowicz en este ámbito, que sirvió como puerta de entrada al resto de su obra en países como Francia. Si buscamos en la base de datos del Institut del Teatre de Barcelona podemos encontrar puestas en escena de Xicu Masó de Teatre Lliure y otras dirigidas por Andrzej Leparski, pero son siempre actuaciones de prueba, en ámbitos de teatro aficionado y universitario. Desde 1983 que se representó *Yvonne, princesa de Borgoña* con puesta en escena de Luis Vera por el grupo Teatro Musarañas de Madrid, creado en 1974 dentro del movimiento independiente; ha sido otra vez Lavelli quien ha introducido a Gombrowicz, esta vez en el Festival de la Tardor en Barcelona en 1989, cuando

llevó a escena *Opereta*, con música de Zygmunt Krauze; en 1993 se realizó *Yvonne, princesa de Borgonya* de un joven Josep María Mestres con miembros de la desaparecida compañía Rebeca de Winter, pero que le valió el Premio de la Crítica de Barcelona y que se dice en algún medio que llenó las salas del SAT (Sant Andreu Teatre), también fue el año en que el actual director de la Sala Beckett, Toni Casares, tuvo su primera dirección escénica y bajo el contexto del Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona estrenó *Yvonne*; y no será hasta 2008 cuando tengamos otra representación que esté al nivel de producción del listón dejado por Lavelli: en este caso la puesta en escena de Joan Ollé de *Yvonne, princesa de Borgoña* y que según sus propias palabras que aparecieron en la prensa, sería más bien una labor reivindicativa:

> [...] muchos de los espectáculos que ha dirigido en los últimos tiempos conforman "de manera inconsciente" un ciclo dedicado a autores poco reconocidos en su dimensión de dramaturgos, "pero que han dejado una huella muy fuerte en el teatro. El ciclo sería como un repaso heterogéneo a la escritura teatral del siglo XX" (Ginart, 2008).

Yvonne de Joan Ollé. Teatre Lliure

Del 26 de marzo al 27 de abril de 2008 Joan Ollé estrenó su *Yvonne princesa de Borgoña* en la sala Favià Puigcerver del Teatre Lliure. En esta versión en catalán, cuya traducción realizaron Ferran Toutain y Maga Díaz Mrugasiewicz, se hizo hincapié en lo débil de la condición humana, es por eso que se reconocieron elementos shakespereanos en distintas notas de prensa cuando se referían a esta obra, llegando incluso al paralelismo Hamlet-Ignacio/ Ofelia-Yvonne. Pero resulta francamente curioso detenernos en la utilización de adjetivos que emplean para ello: sátira monárquica, absurdo, vodevil, comedia bufa, farsa (en este adjetivo no hay acuerdo entre las notas, es en la nota del Periódico de Catalunya en la que se subraya esta «farsa social» y el aspecto «de actualidad»), parodia, ironía y humor, (en estos tres últimos adjetivos coinciden la mayoría). Ya que *Yvonne* oscila entre distintos géneros a veces, de acuerdo al enfoque que se le pretenda dar y parece que aquí, al menos, el humor y los contrastes (trajes de época frente al lenguaje políticamente incorrecto de Gombrowicz) fueron elementos que el público espectador pudo reconocer fácilmente, si bien queda patente que

no están delimitados los conceptos de tragicomedia, absurdo y farsa, siendo la obra de Gombrowicz inscrita en lo tragicómico más que en los otros dos estilos teatrales. También se ha tratado a esta Yvonne en prensa como un símbolo de un don Tancredo teatral, siendo ésta inmóvil y blanca cual chivo expiatorio de un toro personificado en la corte hierática.

La intención de Ollé era dar a conocer un grupo de autores cuya faceta de dramaturgos es menos promocionada con respecto a sus otros tipos de obras, pero al mismo tiempo adscribe a Gombrowicz a un ciclo de autores importantes del siglo XX como Pirandello, Camus o Ionesco. Lo primero que notamos es que hace un contraste entre el lenguaje de Gombrowicz y la iluminación y vestuario que emplea, ambos estetizantes en un espacio que se sirve bien de los vacíos y que recuerda a tableros de ajedrez o canchas de tennis, blancura que no llega a ser minimalista, pero que da sensación de amplitud y juega también con un sistema de plataformas. La construcción del espacio va acorde con la representación, delicada aunque vodevilesca, pero es justo el aspecto más contenido y sobrio de la puesta el que algunos críticos se han encargado de amonestar al pensar que la obra de Gombrowicz tiene que ser esperpéntica. Al contrario, se agradece este refinamiento que Ollé tiene cuidado en aplicar a la hora de seleccionar, por ejemplo, a una Yvonne que es bailarina de ballet, aportando magia y estilismo, ya que la verdadera Yvonne no es ni fea ni pobre ni loca ni outsider, como bien se encarga de remarcarnos este director, sino simplemente una página en blanco. La bailarina, Rosa Muñoz, aporta esta nueva imagen de la Yvonne más silenciosa que se encargan de eliminar sirviéndola a ella en banquete, una Yvonne que sería el cordero de sacrificio de esta obra.

Yvonne princesa de Borgoña de Joan Gómez, Teatrebrik

Teatrebrik con motivo del Festival de la tardor en Cataluña en octubre de 2015 ofrecieron una representación que duró tres días de *Yvonne princesa de Borgoña*, del director emergente Joan Gómez Ponsetí. Esta Yvonne encarna una persona informe, más que deforme, llevando a escena la idea de la verbomaquia del autor: las palabras son las que tienen el poder de configurar la verdad en el momento de ser enunciadas, y es así que Yvonne es como un recipiente vacío o un cristal transparente, es todas las posibilidades. La comedia se centra en el aspecto grotesco y así el decorado ilustra un palacio en decadencia y los personajes

también visten como corte del renacimiento, pero ajados y en descomposición: todos van vestidos de blanco, pero un blanco roto, que señala los vestigios de un imperio que fue. La única que no va de blanco es la acelga Yvonne, ésta tendrá que reflejar una entidad dual que al final de la representación nos deje con el sabor de que también era belleza y empatía, a pesar del rechazo que causaba al inicio. Los símbolos más que estar en la representación se ven reflejados en el decorado y escenario: un trono podrido en el centro del escenario y unos marcos que antaño mostraban paisajes, ahora vacíos… Si bien el maquillaje no es recargado, también coincide con el carácter grotesco que se pretende acentuar. Un factor de gran importancia en esta puesta también lo constituye la música: la banda de Banyoles Germà Negre, de estilo folk catalán, es la que se encarga de integrar lo tradicional con lo moderno, los instrumentos tipo acordeón, viola, o incluso laúd y piano de juguete… para ambientar la escena desde el inicio de la representación. El sentido de esta apuesta musical original va en sintonía con la búsqueda de lo grotesco que sigue toda la pieza, el acordeón diatónico y la integración de música pop, temas populares, dan un toque ambivalente, a veces de representación de los propios personajes en escena (cada uno tendría su canción).

En resumen, si bien el vestuario nos recuerda a los cortesanos del renacimiento, no todos los rasgos están delimitados en un contexto concreto y se da una historia atemporal, simbólica en sus decorados y caracterizaciones (los pies de los personajes irán descalzos pero pintados de negro, recordando siempre la putrefacción de la corte), grotesca en su estilo y realista en sus interpretaciones, conjuntando ambivalencias en la música y en el personaje de Yvonne.

Yvonne de Ramón Moreno. Escuela Superior de Arte Dramático Valencia

La puesta en escena de Ramón Moreno hace hincapié en la figura de aquellas personas que no entendemos (“el otro”, “el diferente”) representando a Yvonne como una amenaza, una subversión de lo que socialmente está establecido.

Con elementos cinematográficos que buscan acercar la obra a un espectador acostumbrado a un lenguaje más dinámico (proyecciones, momentos a cámara lenta, secuencias de cine mudo, etc) y el uso de múltiples disciplinas como la danza, el canto, y coreografías deportivas que acentúan lo elitista de la nobleza que nos muestran; la obra traza un contraste entre lo elevado de un

"mundo Loewe", estéticamente refinado y chic, que copia sus atuendos de la moda steampunk, con el mundo de Yvonne, más salvaje, más primario y orgánico (a imagen, siguiendo los referentes cinematográficos, de *L"enfant sauvage* de Truffaut) encerrada en un mundo de finura y gente remilgada que ven en ella un ser extraño que pueden examinar de forma pasajera y con una cruel frivolidad. Así, en una contraposición simbólica, la puesta en escena podría verse entre una corte "perruna" donde el pedigrí y las razas se imponen y una Yvonne "pez", acentuando este símbolo en todos sus movimientos ondulantes, cual personaje encerrado en una pecera, marcada por su viscosidad de pez, incorporada a un mundo ajeno donde dos "especies" chocan, incapaces de comprender al "ajeno", al "extraño", introduciéndose en su mundo y atentando contra un orden formalmente establecido.

Mediante este trabajo de corporalidad animal, subyacente, pero no evidente, se pretende subrayar el carácter trágico de esta comedia, no caer en personajes vacíos, en simples arquetipos, sino moldear sensaciones a través de personajes sintientes, personajes que alimentan conflictos y sufren sus propias frustraciones. Durante la obra se da una progresión hacia la «fealdad» de los personajes, que van haciéndose progresivamente cada vez más grotescos y contrahechos, todo gracias a la permanencia de Yvonne entre ellos, único elemento desnudo y sin afeites.

La elección de esta obra, en palabras del director, significa una pieza más en su apuesta por los grandes textos del teatro universal, del repertorio internacional de obligado conocimiento para una completa formación actoral. No considera a Gombrowicz un autor olvidado, dado los constantes acercamientos de compañías contemporáneas a su teatro. Y más si se compara con otros autores de primerísima línea que son tantas veces olvidados por nuestras carteleras, como Strindberg o Pirandello, y que además goza de una llamativa sintonía con un público joven, que participa jocosamente de la representación sintiendo también en sus entrañas la crueldad que representa la historia que se le está contando.

El Casamiento de Réplika Teatro director Jaroslaw Bielski

Réplika Teatro participó en el marco de las jornadas *Gombrowicz y Barcelona: fidelidad a Europa* que se dieron el 22 de mayo del 2013 en la Universidad de Barcelona con el pretexto de los cincuenta años de llegada de Gombrowicz a

Europa, siendo el puerto de Barcelona el primero en pisar tras su estadía de veinticuatro años en Argentina; en estas jornadas se juega, pues, con la fantasía de una posible estancia del polaco en la ciudad española, ya que al menos barajó esa posibilidad.

La compañía teatral Réplika Teatro puso en escena un fragmento de *El Casamiento* para esa ocasión. Del 19 de febrero al 19 de marzo de 2016 llevaron la obra entera a escena (pero en una nueva versión). Su director, Jaroslaw Bielski, eligió esta obra al reconocerla como la más gombrowicziana de sus obras dramáticas. Si bien Witold Gombrowicz era un escritor que rezumaba teatralidad en sus escritos, no era asiduo espectador de teatro ni director teatral y esto se nota también en sus textos y acotaciones. Bielski ha sido capaz con esta puesta en escena de transformar una idea que por momentos se vuelve cargada de dificultad para acercarla al público de nuestros días sin alterar la sustancia del texto: utiliza íntegramente la traducción que hizo el mismo Gombrowicz con Alejandro Russovitch, aunque corta partes con el motivo de lograr una conexión mayor y más directa. Por ejemplo, los personajes del borracho y la corte han sido eliminados (nosotros, espectadores, formamos esa corte y estamos más cerca de la acción).

Lo primero que visualizamos al asistir a esta representación es la austeridad del escenario, oscuridad y el balanceo funambulístico de su protagonista. Esta línea es la que dividirá nuestro espacio onírico del "real", o quizá desde la completa desintegración de nuestros fantasmas y nosotros mismos. Llegando hacia el final de la obra, los otros personajes sobrepasarán esta barrera como difuminándose en la oscuridad, haciendo ralentizar el tiempo, volviendo vaporosa la escena sin necesidad de humo. A continuación, vislumbramos una gran cruz que se encuentra al fondo del escenario, pero que preside toda la escena, haciéndonos participar de ese rito, misa delirante que debe ser la representación. A ambos lados: el padre y la madre.

Esta representación riquísima se presta para interpretaciones bíblicas, analogías de fácil inferencia para el espectador: están la Virgen, Jesús, Dios su padre (contra el que se rebela en un momento de tribulación), los apóstoles en la figura de Pedro y hasta una María Magdalena. También tenemos el acto supremo que requiere todo rito de salvación: un sacrificio. En casi cada obra de Witold Gombrowicz tenemos al protagonista y a su doppelganger, en ésta no se hace una excepción y el otro yo de Enrique sería Pepe, evidenciándose en el atuendo que eligen en la representación: ambos llevan exactamente la misma ropa. El

sacrificio, parte cúlmen, nos deja con el final que ha elegido el director (y que se diferencia con el texto original, que continúa): “esto no es todo” declara Enrique. Pero la última imagen, que se muestra delante de todos nosotros, es el cuerpo inerte de Pepe, en el suelo. Una imagen que ha cambiado desde la primera puesta en escena, el día de su estreno, que acababa con la frase esperanzadora y que en el resto de representaciones ha sido acotada por la imagen final, contrastiva, pero ambigua: ¿es éste un final?

El director Jaroslaw Bielski en un primer momento sí intentó utilizar la figura del borracho, pero intentar trasponer ese símbolo a la actualidad es quizá problemático: un hombre oficinista conectado a internet, un dictador de algún contexto en particular… Esta puesta en escena, finalmente, es más introspectiva, puesto que favorece la comunicación de uno consigo mismo utilizando dilemas atemporales, shakespereanos en boca de este neo Hamlet que es el protagonista, nos golpea con sus reflexiones que van secundadas por el sonido del tiempo. Éste se ve detenido en un momento en que condensa toda la filosofía del autor: negrura, voz y ningún otro sonido que distraiga de la solemnidad del discurso. Estas palabras están contenidas en el texto original, pero su síntesis apropiada y expresa para esta obra funciona y nos plantea esa subversión-aniquilamiento de las fuerzas opresoras o delimitadoras.

Es y no es. Es el mismo pero no es el mismo. Así se sucede todo el discurso de realidad vs irrealidad. La desestructuración del lenguaje que emplea Gombrowicz en boca del rey-padre es el juego que, junto con los símbolos que se acotan (de erguir el dedo o tocar, la forma de señalar y apuntar) marcan su vigencia postmodernista (la discontinuidad que descentra al sujeto como pilar del dilema). En este mundo de símbolos, el director opta por hacer de las herramientas de cocina (cazos, embudos y cubertería) coronas y varitas poder, o de una cortina con las argollas aún puestas, velo de casamiento. Cualquier objeto o gesto es susceptible de ser un arma o potencia para algo, como sucede en *Cosmos*, novela de gran simbolismo gombrowicziano. Es, como se encarga de recordarnos el Segismundo de esta obra, un juego con los límites de lo real; pero al mismo tiempo, el juego de enunciados y la forma contra la que uno se rebela, sea el canon, la autoridad o la convención.

En resumen, esta puesta en escena nos muestra en primer término el devenir humano desde su nacimiento hasta su muerte (si interpretamos al despertar del protagonista al inicio como un alumbramiento), una historia que es la historia de la humanidad contada de forma sencilla, en un escenario que

presume de austeridad y con un discurso directo, involucrando al espectador en los soliloquios de Enrique, logrando esa identificación y autoexamen.

Ensayo

Tiqqun es el nombre que lleva un movimiento francés que sentaría las bases de su Partido Imaginario. Es interesante, sin embargo, cómo ha llegado al contexto español y cómo los jóvenes en el entorno universitario se han apropiado de los ideales de este colectivo. Coincide la edición al castellano de muchas de las obras de Tiqqun con el movimiento 15M que tuvo su contraparte en las aulas de los estudiantes universitarios. Entre ellos, los de Filosofía, tuvieron sus propias traducciones de Tiqqun aún antes que las que circularían de mano editorial. Gombrowicz llegó a nuestros días, pues, al ámbito de insurrección estudiantil, toma de facultades como centros okupa, y una nueva forma de ver este espíritu de desnudez e inmadurez.

Podemos afirmar esto al leer las teorías de Tiqqun en las que cogen ciertos pensamientos del autor polaco, pero dándole un giro: la Jovencita encarnaría la figura del capitalismo, atractiva y seductora, pero de la cual debemos estar alertas. En Gombrowicz, sin embargo, este símbolo sería plenamente positivo, lo único, quizá, es la imposibilidad de volver a ese estado de inmadurez cuando ya se ha desprendido uno de él añadiéndose ropa y cargas con el paso de los años.

Tiqqun es un proceso de redención, de restauración de la unidad del sentido y la vida, de la reparación de todas las cosas por la acción de los hombres mismos. También toma prestadas de la literatura otras imágenes, como es el personaje de Leopold Bloom del *Ulises* de James Joyce para representar una figura de potencia metafísica de indistinción entre la totalidad de lo existente e informando su materia, un ser para el que ya no existe un afuera, es un confundir el yo y el contexto inmediato, por tanto, la mirada de este hombre será la de uno que no reconoce nada, sus emociones no le pertenecen.

Para la elaboración de una teoría de la Jovencita, tomando como personaje de inspiración al de la joven de *Ferdydurke*, hace de este símbolo una máquina que sepa hacer frente a una ofensiva: Tiqqun habla en términos de guerra y de destrucción, en este sentido son igual de combativos que el ideal gombrowicziano, se mantiene cierto espíritu de insurrección frente a lo establecido o a lo patriarcal. Pero Tiqqun define a la Jovencita como el ciudadano-modelo en la sociedad

mercantil. Dice que la estudiante de secundaria impone su ley en *Ferdydurke* como una figura de autoridad que desplaza a todas las demás. A partir de este concepto entronca otros: el espectáculo, la publicidad, la mercancía... y afirma: "la Jovencita es aquel que ha preferido devenir él mismo una mercancía antes que sufrir simplemente su tiranía". Y añade que es un objeto de Publicidad en el Espectáculo. Se intercambia a sí misma, hay una enajenación en ella, una escisión fundamental. Al hablar de cómo concebía Marx las mercancías de no poder ellas mismas ir al mercado e intercambiarse entre ellas, apunta que desconocía a este personaje de la Jovencita, capaz de vender su fuerza de seducción como antaño se vendía la fuerza de trabajo.

Es curioso que al poder de la seducción, la liviandad, la alegría y despreocupación, en este contexto se le confiera todo un otro significado, muy distinto al que Gombrowicz daría en sus textos. Para Tiqqun la seducción es el nuevo opio de las masas y la Jovencita encarnaría un personaje que le permitiría al capitalismo extender su hegemonía en la vida social.

Referencias Bibliográficas

Benach, J. (2008). Princesa de cuento. *Diario La Vanguardia*. Recuperado de: http://www.traces.uab.es/tracesbd/lavanguardia/lvg080331.pdf

Bonells, J. (2012). *El premio herralde de novela*. Madrid, Españá: Funambulista.

Bonet, L. (1983). Gabriel Ferrater: entre el arte y la literatura. Historia de una aventura juvenil. Barcelona, España: Universitat de Barcelona.

Brieva, M. (2017). La gran aventura humana. Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editorial.

Cabré, M. (2002). Gabriel Ferrater. Barcelona, España: Omega.

Fernandez, A. (2005). Miguel Brieva. El poder de la sátira. Recuperado de: http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=15&id=392

Freixa, P. (2008). *Recepción de la obra de Witold Gombrowicz en la Argentina y configuración de su imagen en el imaginario cultural argentino.* Barcelona, España: Universidad de Barcelona. Recuperado de: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/42056/3/Gombrowicz-Argentina-Freixa-tesis-castellano.pdf

Ginart, B. (2008). *Ollé reivindica a Gombrowicz con "Yvonne, princesa de Borgoña"*. Diario El País. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2008/03/26/

catalunya/1206497249_850215.html
Gombrowicz, W. (1968). *Yvonne, princesa de Borgoña.* Editorial Cuadernos para el diálogo, S.A. Edicusa. Madrid.
Gombrowicz, W. (1996). *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux.* Gallimard.
Gombrowicz, W. (1997). *Cosmos.* Editorial Seix Barral.
Gombrowicz, W. (1997). *Curso de filosofía en seis horas y cuarto.* Barcelona, España: Tusquets editores.
Gombrowicz, W. (2005). *Diario (1953-1969).* Barcelona, España: Editorial Seix Barral.
Gombrowicz, W. (2006). *Ferdydurke.* Barcelona, España: Editorial Seix Barral.
Gombrowicz, W. (2001). Théâtre. París, Francia: Éditions Gallimard.
Gombrowicz, W. (2002). *Pornografía.* Barcelona, España: Editorial Seix Barral.
Julià, J. (2007) *L"árt imaginatiu: les idees estètiques de Gabriel Ferrater.* Barcelona, España: Institut d"estudis Catalans. Biblioteca Filológica, LX.
Lautréamont (2004). *Los cantos de Maldoror.* Valencia, España: Pre-textos.
Narebska, I. (2011). *Panorama histórico de las traducciones de la literatura polaca publicadas en España de 1939 a 1975.* Alicante, España: Universidad de Alicante. Recuperado de: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/24408/1/Tesis_Narebska.pdf
Narebska, I. (2015). *Literatura polaca en España (1939-1975): autores, editores, traductores.* Recuperado de:
http://www.wsf.edu.pl/upload_module/wysiwyg/Wydawnictwo%20WSF/Literatura%20polaca%20en%20Espana%20_1939-1975_.pdf
Perpinyà, N. (1997). *Gabriel Ferrater, recepción, contradicción.* Barcelona, España: Editorial Empúries.
Rekawek, J. (2015). Acerca del escrivivir en Vila Matas. Revista Quimera. Recuperado de: http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrrekawekj1.html
Sadowska-guillon I. (1989). Le théâtre subversif de Witold Gombrowicz. Artículo preservado y difundido por Érudit, consorcio interuniversitario de la Universidad de Montreal y de Quebec. Recuperado de: http://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1070368/26724ac.pdf
Vila matas, E. (2004). En seis horas y cuarto: Witold Gombrowicz (1904-1969). De Revista digital Letras Libres. Recuperado de: http://www.letraslibres.com/mexico-espana/en-seis-horas-y-cuarto-witold-gombrowicz-

1904-1969

Vila matas, E. (2008). Y Pasavento ya no estaba. De la web del escritor: http://www.enriquevilamatas.com/obra/1_ypasaventoyanoestaba.html

Vila Matas E. (2015). La pornografía según Gombrowicz. Congreso Gombrowicz. Recuperado de: http://www.congresogombrowicz.com/la-pornografia-segun-gombrowicz/

Vila matas, E. (2016). Gombrowicz permanece. Diario El Pais. Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/03 actualidad/1475510046_288906.html

Zaboklicka, B. (2007). Una nueva interpretación de *El casamiento* de Witold Gombrowicz a la luz de la traducción de la obra al castellano realizada por el propio autor. Revista Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: http://revistas.ucm.es/index.php/ESLC/article/view/ESLC0707110031A/30249

Lucas Daniel Cosci

Del Santiago de Gombrowicz al Gombrowicz de Santiago

La visita de Gombrowicz a Santiago del Estero en el año 1958 puede ser pensada como el cruce de dos mundos: el complejo mundo de un escritor polaco exiliado en la Argentina con el apacible mundo de una ciudad de provincia, atravesada por una tradición de fuerte presencia prehispánica y de una cultura de construcción identitaria. Por un lado, pensar ese cruce nos permitiría, por contraste, la revelación de ciertos significados del universo gombrowicziano, no del todo visibles en sus textos; y por otro, la visibilización de algunos aspectos ocultos de la cultura local.

En las siguientes reflexiones vamos a explorar el significado de la presencia de Gombrowicz en Santiago del Estero en correlación a la presencia de Santiago en los textos de Gombrowicz, y sus posiciones críticas en relación con el debate cultural-identitario.

Con ese propósito vamos a explorar las representaciones de la ciudad santiagueña que encontramos en su *Diario*, como también las representaciones que han quedado en la cultura santiagueña de la figura y la obra del escritor polaco.

Nos preguntamos: ¿cuáles son las configuraciones que asume la ciudad de Santiago del Estero en el *Diario* Gombrowicziano? ¿Qué ciudad encontramos en sus páginas? ¿Cuáles han sido los debates de Gombrowicz con los intelectuales y pensadores de Santiago? ¿Qué contrastes es posible establecer entre el pensamiento de Gombrowicz y el de algunos santiagueños de la época? ¿Qué queda de Gombrowicz en la memoria y en la cultura de los santiagueños, después de cincuenta años?

Para avanzar en esta dirección vamos a analizar especialmente algunas de las páginas de su *Diario Argentino*, como así también algunas de sus textos narrativos y luego las confrontaremos con las conceptualizaciones dominantes en los autores santiagueños contemporáneos a su estadía.

En su *Diario*, Gombrowicz va a referirse con desdén e ironía a las

manifestaciones indoamericanas de Francisco Santucho, manifestando posiciones críticas que ya tenía asumidas respecto de los nacionalismos y tradicionalismos vigentes en Polonia.

Esta inmersión en el debate santiagueño y argentino hace que su presencia y su obra literaria sean una parada para autocomprendernos como santiagueños y como argentinos.

La confrontación de la perspectiva gombrowizciana con la cultura santiagueña pone de relieve algunas oposiciones binarias: regionalismo-universalismo, esencialismo-construccionismo, madurez de las formas en la tradición-inmadurez *ferdydurkeana*, comunismo revolucionario-anticomunismo escéptico.

Bajo la lente de estas oposiciones, podremos llegar a una comprensión re-contextualizada de sus textos, como a una revisión del debate cultural identitario en el siglo veinte santiagueño.

Cristian Segura

Tandil, Gombrowicz y el arte (Proto comedia en 4 actos y un epílogo)

ACTO 1: Dipi, el lector de Gombrowicz en Tandil

Jorge Di Paola es reconocido como uno de los discípulos argentinos de Gombrowicz. Cuando lo conocí, en 2001, yo no lo sabía. Y tampoco imaginaba que ese sería el principio de un diálogo que la amistad prolongaría hasta su muerte, en 2007.

Fue una mañana bien temprano, cuando "Dipi" –como se presentó– golpeó la puerta de mi oficina de la Dirección del Museo de Bellas Artes de Tandil. Me dijo que era escritor y que necesitaba una computadora, porque le habían cortado Internet y tenía que enviar unos cuentos a Buenos Aires. Llevaba un saco de pana oscuro, barba de algunos días y un bastón. Sin duda, una imagen distinta a la del joven de 16 años que conoció a Gombrowicz, en 1957, cuando su amigo Magariños lo sacó de la siesta, para llevarlo al encuentro con "un escritor polaco medio demente –como literalmente le advirtió– que quería conocer poetas jóvenes".

Gombrowicz había llegado a Tandil por recomendación de su médico, para aliviar sus afecciones respiratorias. Y luego de tres días en el Hotel Continental, alquiló un chalet al pie del Parque Independencia, al que recuerda en su *Diario* como "un departamentito delicioso, un poco fuera de la ciudad, al pie de la montaña, allí donde se levanta un gran arco de mampostería y el parque se une al bosque de coníferas y eucaliptos en la montaña".

A diez cuadras de ese lugar, en la céntrica confitería Rex, Gombrowicz fumaba su pipa, cuando Dipi y Magariños se acercaron y le preguntaron su nombre. "Un nombre difícil para criollitos", les respondió Gombrowicz y lo escribió sobre una servilleta. Dipi, reconoció rápidamente al autor de un libro enmohecido que su amigo Juan Carlos Ferreyra había encontrado en una estantería de la

Biblioteca Rivadavia, todavía sin abrir. Se trataba de *Ferdydurke*, en la edición de Argos (1947), que había sido adquirido por el bibliotecario Don Amador Isasa, en una mesa de saldos de Buenos Aires, por seis pesos Moneda Nacional.

"Autor de *Ferdydurke*", lanzó el joven Dipi. A lo que Gombrowicz, notablemente sorprendido, elevó sus brazos al cielo y exclamó: "¡Un lector en la pampa salvaje!". Sobre aquel episodio, Dipi escribiría años más tarde: "Me sometió a un sorprendente interrogatorio referente a *Ferdydurke*, que era, mejor, una farsa de interrogatorio. Más bien parecía que la estaba fingiendo o representando. Sus cejas se enarcaban como las de un viejo profesor que hace una pregunta fulminante; saltaba abruptamente de una interrogación fundamental a un detalle nimio. Desconcertaba".

Los primeros lectores de Gombrowicz en Tandil fueron, Juan Carlos Ferreyra, Jorge Di Paola, Jorge Vilela y Maríano Betelú. Los cuatro se transformaron en "la barra" que cada tarde lo frecuentaba en la confitería Rex y a la que en ocasiones se sumaban otros jóvenes. Gombrowicz los apodó Fririri, Asno, Marlon y Flor de Quilombo (o Flor). Y sobre ese grupo de jóvenes escribió en su *Diario*: "Todos ellos escriben. Tengo pues ya lo que quería: lectores y una peña de artistas en el café y colegas. Es una lástima que ninguno de mis colegas tenga más de 20 años".

ACTO 2: TANDIL COMO ATENAS

Cuando Gombrowicz llegó a Tandil, salió en búsqueda de los intelectuales locales. Así lo escribe en su *Diario* un miércoles de octubre de 1957:

> En un edificio vi un anuncio pequeño: ´*Nueva Era*, periódico diario´. Entré. Me presenté al redactor, pero no tenía ganas de hablar, sentía sueño y por ello no me expresé muy felizmente. Dije que era ´un escritor extranjero´ y pregunté si en Tandil había alguien inteligente a quien valiera la pena conocer. —¿Cómo? — protestó el redactor, ofendido—. Aquí no escasean los intelectuales. La vida cultural es rica; si sólo pintores hay cerca de setenta.

Un número para nada despreciable si se tiene en cuenta que, en aquel momento, Tandil tenía setenta mil habitantes y carecía de un mercado del arte.

Pero Gombrowicz, que gozaba de ser un provocador, dirá acerca de este

ambiente: “¡Viejos, Tandil cada vez se parece más a Atenas! Todo el mundo es artista, nadie tiene ganas de trabajar”.

ACTO 3: EL SOLDADO QUE PINTA

En mayo de 1957, unos meses antes del arribo de Gombrowicz a Tandil, Dipi se dirigió con su amiga Ligia Laplace a ver el Salón de Arte de Tandil, organizado por el Museo y Academia de Bellas Artes. Y dio a conocer al director de la institución, Ernesto Valor, su disconformidad por el orden de los premios. Para Dipi, era necesario dejar en claro que el premio lo merecía el que se había quedado con el segundo lugar.

Se trataba de Víctor Grippo, un joven de 20 años de edad y oriundo de Junín, que cumplía con el servicio militar en el Regimiento I de Caballería “Coronel Brandsen” de Tandil. La obra, de 30 x 22 cm, titulada *Nostalgia*, fundada en un trazo libre y espontáneo, se basaba en el uso de tinta litográfica. Tenía la particularidad de que dejaba ver la textura provocada por el pincel.

Rememora Dipi: “Nuestros denuestos quedaron interrumpidos cuando el soldado, rapado a cero, lo que entonces sólo ellos usaban y se veía raro, se nos acercó y nos agradeció la defensa, pero nos dijo que él no se había ofendido y que le venían muy bien unos pesos”.

En ese punto, la vida de estos jóvenes, que desarrollaban disciplinas distintas pero preocupaciones comunes acerca de la naturaleza del arte, quedaría unida para siempre. De hecho, muchos años después, Dipi escribiría con formato de entrevista (en *El Porteño*) un testimonio revelador de su obra y, luego, otro prólogo para la muestra de su amigo, La comida del artista, en 1991.

Será también Dipi quien lleve a Gombrowicz a la primera exposición individual de Victor Grippo, en el salón de actos de *Nueva Era*, diario fundado en 1919 y todavía en actividad.

ACTO 4: EL ARTE PATAS PARA ARRIBA

Una nota del diario tandilense del 12 de abril de 1958 adelantaba: “Expondría en el Salón de NUEVA ERA el pintor Víctor Grippo” – y continuaba – “Víctor Grippo, joven valor del arte plástico argentino, expondrá en Tandil. Ha elegido para ello el salón de

actos de NUEVA ERA, la fecha, si bien no establecida definitivamente, podría ser la del 19 del actual. Grippo pertenece a los pintores de la escuela moderna y constituye dentro de esa modalidad un valor que ha merecido la atención de la crítica especializada y a la que se augura un firme porvenir". Vaticinio premonitorio para quien se convertiría, años más tarde, en uno de los artistas argentinos más importantes de la segunda mitad del siglo XX y de mayor reconocimiento y prestigio en el exterior. Otro escrito, publicado por el mismo diario el 19 de abril, confirmaba: "Hoy inaugura Grippo su exposición de dibujos, a las 19:30". Y, sobre sus trabajos, señalaba: "Comentados ya ellos por la crítica, discutidos por los especializados, constituyen una oportunidad para apreciar las inclinaciones, inquietudes y esfuerzos de este joven artista".

Dipi había invitado a Gombrowicz unos días antes con la entrega de un catálogo. Cuando recibió la cartulina, dio su sentencia de la pintura. Decía que era un arte mudo, incompleto, un arte rengo. "Se puso a despotricar contra la mudez de las artes plásticas –recuerda Dipi– pero prometió ir el sábado…".

El día de la inauguración reforzó esta idea. Ingresó rengueando al salón, usando a Dipi como "bastón humano". Este sostén era dudoso. Dipi no podía aguantar la risa y amenazó con desplomarse.

Antes de que esto pudiese pasar, Gombrowicz asumió rápidamente su segundo papel. Ya erguido y sacando a relucir su porte aristocrático, tomaba, uno a uno, los dibujos y los daba vuelta. Los ponía patas para arriba.

"Muy bueno, Grippo", le dijo, mirándolo al revés, con mucha atención. "Con expresión de entendido me contaba –recuerda Dipi– qué buena composición. Fíjate qué líneas de fuerza, estos vectores. Me explicó que ponerlos patas para arriba le permitía ver el cuadro verdadero porque así el tema no lo distraía y porque veía, de ese modo, el equilibrio secreto".

Esa fue la única vez que se vieron, pero Gombrowicz y Grippo se encontrarían a la vuelta de la vida, no personalmente, pero sí mediante sus obras. El equilibrio sería uno de los grandes temas que el artista asumiría en su obra, con la *Serie de los equilibrios*, que comienza en 1985. Por su parte, el escritor que daba vuelta a los cuadros para perder de vista la forma y concentrase en las tensiones, sería definido luego, por uno de sus más fervientes admiradores, Alejandro Russovich, como el "filosofo de la forma".

Epílogo: Un homenaje provocador

Aquella mañana de 2001, en mi oficina, Dipi se inclinó sobre la computadora, retiró su disquete de 3 y ½ y apoyándose en su bastón se dirigió a la puerta.

Antes de salir me preguntó si podía volver al día siguiente. Y así lo hizo por casi dos años, lo que dio pie a que se creara una gran amistad entre anécdotas y proyectos.

En 2002, a los pocos meses de morir Víctor Grippo, hicimos juntos un libro en memoria del artista, que ayudó a Dipi a superar el duelo de su amigo. También organizamos exposiciones y charlas en el museo. Y hasta pensamos en la importancia de un monumento a Witold Gombrowicz en Tandil. Monumento al que, este año, estoy dando “forma”, como una obra interdisciplinar, frente a la casa que habitó en Tandil y que muy pocas personas conocen.

Para un provocador como Gombrowicz, ¿no es acaso una obra de arte el mejor de los homenajes?

Javier Ignacio Gorrais

Humor y descentramiento en la escritura de Witold Gombrowicz

Este trabajo busca pensar tanto la presencia del humor en la experiencia escrituraria de Witold Gombrowicz, como el carácter huidizo y perturbador de una escritura que se descentra constantemente, a través de impulsos que no solo se relacionan con distanciamientos o desvíos, sino incluso con fuerzas y tensiones que orientan hacia los márgenes toda suerte de gesto estabilizador proveniente de la cultura o del campo literario. En este sentido, nos proponemos reflexionar sobre las operaciones plasmadas en la creación y la invención literaria en las diversas manifestaciones de Gombrowicz desde ese espacio de exilio y transformación que es la escritura, para interrogar sobre los diálogos y posicionamientos que instala dentro de la literatura, entendida como sistema de interrelación con lo social y con otros lenguajes con los que el lenguaje literario se vincula y hacia los cuales dirige su mirada, asediándolos, señalándolos y poniendo en riesgo sus secretos o afirmaciones, con la vitalidad de una intrusión que devela, incomoda y se vuelve inaprensible ante los intentos estabilizadores. Por eso, entendemos el humor como una de las formas y posibilidades que ofrece la expresión literaria para escenificar esa perturbación y ese descentramiento, que no solo descoloca al sujeto afirmado en la escritura, sino también desequilibra lo establecido, desde repliegues de la lengua sobre sí misma y desde su relación con los sujetos que modela desde la escritura.

El proyecto creador de Gombrowicz está en constante tensión con las tradiciones y las propuestas erigidas desde una pretendida consolidación o invención de estas, tanto en su tierra natal como en este suelo argentino, cuya hospitalidad brinda un espacio propicio para arrojar sus múltiples ataques. Este rivalizar con un sistema o con una institución, es decir, con fuerzas que, en ocasiones, tienden a la domesticación, a la clausura, al control y a la neutralización de lo extraño, se pone de manifiesto en su ejercicio insistente e infatigable respecto de la forma y sus críticas a determinados discursos socioculturales y políticos, que con sus lógicas y operaciones también frecuentan su escritura,

como espectros o celadores parlantes (escritores, críticos literarios, intelectuales, entre otros agentes culturales) asestando, con su pluma y arbitrarias lecturas, las producciones de un Gombrowicz que se irrita y se ríe ante la incomprensión de sus interlocutores.

Su experiencia de escritura, que desanda formas y espacios de inserción de la voz tan heterogéneos como la multiplicidad desplegada en sus obras, se vuelve inasible por su carácter inacabado y su negación en cuanto a cualquier posibilidad de cierre o gesto que proclame la interrupción de búsqueda de la forma, destino siempre aplazado, postergación que habilita el devenir, nueva invención de proyección vital, joven e inmadura. De esta manera, los escritos de Gombrowicz, tanto los ficcionales como los autobiográficos, conducen a la imposibilidad, a una instancia en la que solo es posible descansar en un "entre", una suerte de indecidibilidad capaz de provocar alguna transformación dentro del campo literario. Su nuevo decir comparte su naturaleza con ese gesto risible presentado como un movimiento extramoral, que expone el sinsentido para deslizar en él el sentido o un posible acercamiento a este: un nomadismo, una experiencia de lo inasible y de la imposibilidad, atravesado por multiplicidades, heterofonías e incomodidades. Por esto, podemos pensar que su estética se configura en los márgenes de esa experiencia nutrida por el inescindible par escritura-vida, desde el desdoblamiento y la oblicuidad, cuya naturaleza adopta modos de representación tan caóticos e inordenados, como el lenguaje que los propicia, dando cuenta desde la ficción de un reír de la condición humana y de sí mismo, a través de los otros y entre los vericuetos de las relaciones interpersonales, en ese existir en tanto forma, imprevista y absurda, por medio de otro.

El humor, en su proximidad con lo erótico, escenifica y pone en funcionamiento movimientos y discontinuidades que sostienen lo informe, pues asumen esa imposibilidad de definirse y asentarse en una forma y llevan al sujeto, finalmente, al descentramiento y al deseo de juventud, impulso vital y rebelde contra toda clausura. En este sentido, podemos decir que la escritura de Gombrowicz sacude al lector y lo arrastra hacia un espacio "entre", un entre dos donde se debaten tensiones de impulsos divergentes del humor, de la inmadurez y de lo erótico. Y es, precisamente, el carácter vital de este espacio el que garantiza ese devenir deformante desplegado en sus escritos y ese deseo de lo inacabado que se experimenta en su escritura lúdica que, como una puesta en abismo, expone su propia representación, desarrollando un lenguaje balbuceante, infantil y monstruoso, que delira las operaciones discursivas, para

franquear los límites y apartarse irreverentemente de los géneros, inquietando al lector, desencajando toda afirmación del sujeto y desarticulando hegemonías, en incansables mutaciones constitutivas del devenir caótico de su obra. Estos aspectos lo convierten en un autor innovador que, a pesar de la ilegibilidad (entiéndase aquí la resistencia que genera su escritura), resulta un elemento esencial de ese entramado de series que es la literatura, concebida como entrega, promesa, apertura y desaparición entre nuevas inestabilidades.

Ahora bien, la literatura de Gombrowicz nos permite entrever ese vínculo constituyente entre humor y existencia, entre la risa y los diversos modos de ser, que no hacen sino señalar la potencialidad tanto de la escritura y las formas de invención, como de nuestro existir cotidiano asediado por fantasmas culturales y procesos de identificación. Asimismo, el gesto desenfrenado de la risa puede leerse como respuesta a tensiones, como liberación frente a la asfixia y a las mutaciones que sufre el cuerpo expuesto a la irremediable fuga del tiempo. Este inexorable paso del tiempo, esta condición del ser arrojado al sometimiento de lo que se escapa encuentra su lugar en las reflexiones que el propio Gombrowicz plasma en sus *Diarios*, donde en ocasiones el humor también se torna posibilidad de detener o aliviar torturas, dando lugar a la carcajada que satiriza la existencia y sus contingencias. Pero lejos de ser un gesto irresponsable, el reír como consecuencia directa de un humor surgido tras una visita a los impulsos e instintos más prístinos del hombre, tantas veces asociados con el niño, lo infantil y la inmadurez, habilita la posibilidad de cuestionar significaciones y sentidos, de imprimir una lectura crítica de la realidad. Y, en Gombrowicz, ese cuestionamiento se dirige al plano cultural, político y literario, no solo de una Europa convulsionada por la guerra, sino también de una Argentina colmada de transformaciones que lo interpelan y a las cuales hace a desfilar en sus escritos de ficción y en sus diarios.

Este cuerpo expuesto y entregado al espacio de la literatura comparte con ella cierto carácter fragmentario, pues tanto esta como las proyecciones gombrowiczianas dan cuenta de la eclosión y el deseo. En primer lugar, la literatura está hecha de vestigios de desmoronamientos, de derrumbes y de demoliciones, entre los cuales los escritores construyen sus escritos, condenados también al efecto ruinoso y desastroso propio de la práctica literaria, pero al mismo tiempo el propio autor es un conjunto de restos, de voces, de ausencias y de desapariciones. Ambos, roídos por el tiempo, fragmentados por las crisis, escenifican a cada paso el deseo y la potencialidad, la fantasía y el devenir, la

literatura y la vida. Así, el humor en sintonía con lo erótico le permite gozar de cierta separación de sí, de cierta afirmación de sí mismo, descentrándolo y acarreándolo hacia los márgenes, para desarrollar nuevas apropiaciones y nuevas formas de escribirse: Gombrowicz se escribe mientras escribe, su inserción y desfiguración en el desdoblamiento ponen en cuestionamiento cierta imagen de sí, muchas veces como risa incontrolada de sí mismo y de los otros, borrando los límites y fundiendo los planos de la realidad con los de la ficción, dando lugar a una zona híbrida, a un indecidible. Paul De Man (1984), considera la autobiografía un discurso de restauración, un movimiento perpetuo de figuración y de desfiguración, en el cual a través del lenguaje aquel que escribe se muestra y se oculta la vez. Gomborwicz sostenía que la escritura lo creaba o al menos que su literatura era pura vida, entendido desde Deleuze, juego de figuraciones y desfiguraciones desplegado en el devenir del espacio literario. Dice Gombrowicz (1989) en su Diario:

> La historia de mi evolución es la historia de mi continua adaptación a mis obras literarias, que siempre me han sorprendido al nacer de un modo imprevisto, como si no salieran de mí… Hasta cierto punto mis libros son resultado de mi vida, aunque ha sido en mayor medida mi vida la que se ha formado con ellos y a través de ellos. (p. 22)

El yo de las autobiografías se edifica narrativamente y se escribe mientras él mismo se escribe, por eso la autobiografía favorece la incorporación de máscaras que, a su vez, son construcción y desfiguración. Así, la posibilidad de recrear esas máscaras en cada proceso lector que actualice nuevos rostros desfigurándolos.

Estos movimientos del sujeto que se escribe en el espacio de la escritura proporcionan un nomadismo, cuya incidencia se observa en el proyecto creador de Gombrowicz, donde distanciamientos, descentramientos e inestabilidades entran en íntima relación con su insistencia en la forma y lo inacabado, con la desfachatez de una burla que no solo incomoda, sino también pone al desvelo los placeres y la voluptuosidad de una experiencia que lo acerca a lo dionisíaco. Estos impulsos propios del hombre se caracterizan por la errancia y la imposibilidad, como esa inquietud que tanto (pre)ocupa a Gombrowicz:

> La humanidad está hecha de manera que siempre tiene que estar definiéndose y al mismo tiempo esquivar sus propias definiciones. La

> realidad no es algo que pueda encerrarse del todo en la forma. La forma no está acorde con la esencia de la vida. Pero todo pensamiento que intente definir esta insuficiencia de la forma acaba transformándose en forma él mismo y, por tanto, confirma únicamente nuestra tendencia a la forma. (Gombrowicz, 2005, p. 140)

En cuanto al acercamiento lúdico de una escritura que adopta el tono del humor, para dar cuenta de la realidad y de procesos, figuraciones y desfiguraciones que experimenta la primera persona plasmada en el espacio de la literatura y en el de la posible ordenación del diario, advertimos cierta concepción del juego como lo carente de seriedad, finalidad o razón, que solo se desarrolla por la necesidad misma de jugar, repetición incluso extraña y no utilitaria que se regocija en el goce, en el disfrute sinsentido, inmaduro si se quiere, de una caprichosa libertad y del encanto de un movimiento no sometido a la necesidad (Bataille, 1988, pp. 100-106). El vínculo con los impulsos infantiles, el juego, el sinsentido, presentes en los pensamientos de Bataille y de Deleuze en relación con el humor, posibilitan la lectura de los textos de Gombrowicz, cargados de fantasía e invención y de esta forma risible antes mencionada, rasgo de una escritura que desde sus inicios muestra su posicionamiento en cuanto a los diversos modos de observar y de ordenar el mundo, incluso cuando este ordenamiento resulte del caos, del balbuceo o de la monstruosa ilegibilidad de una poética que se deshace mientras se crea, fragmentaria y dispersamente, entre los restos de las tradiciones literarias, a las cuales ataca con su risa desquiciada.

Una escritura lúdica, nómada, erótica, que se burla de la razón y de los discursos que buscan normalizar el deseo o reglar el arte y la literatura, solo puede ser inmadura o de una madura inmadurez (o “madurez inmadura”), con lógicas y órdenes que la reúnen con la figura del niño, ese perverso polimorfo, que como los locos y los poetas se divierte con las palabras en balbuceos y repeticiones para apropiarse de los discursos del otro, del poder, para ejercer, de manera caótica, una práctica similar a la creación literaria. En este sentido, la obra de Gombrowicz escenifica esta perspectiva al poner en cuestionamiento lo establecido, al entrar en tensión con la legitimación de las instituciones (literarias) y al exponer una escritura del puro deseo, un erotismo pleno de risa, contra las fuerzas hegemónicas de la cultura y la univocidad.

Podemos señalar que la oblicuidad de Gombrowicz respecto del modo de representar la realidad y su estética “corrosiva” (Piglia, 2010) forman parte de

un desplazamiento, de un movimiento hacia el afuera, un posicionamiento que pugna contra el quietismo del sistema literario que él busca rechazar para ir al encuentro de lo inasible y lo inacabado: la forma, aunque desacredite y degrade, es ese verdadero compromiso con la creación, con la literatura, con el descanso en la pregunta, en los procesos como negación de la clausura y en favor de lo heterogéneo. La inmadurez, el silencio, destino de la literatura y posibilidad de ella, regresión infantil que leemos en *Ferdydurke* y que Gombrowicz (1989) confiesa en sus diarios: "La creación no puede deducirse de lo que ya es, ella no es una consecuencia…" (p. 172).

Su defensa de la inmadurez, su proyección hacia ese propósito de desplegar una estética excéntrica y extraña "que lindaba con "la manía, la locura y el absurdo"" (Sontag, 2010), constituía una experiencia de escritura que no pasaba inadvertida, sino que conducía a incomodar o a irritar a sus sorprendidos lectores. Gombrowicz llena sus páginas con la presencia desbordante de la primera persona, como forma rebelde de luchar contra colectivismos, tradiciones o nacionalismos que lejos de liberar al sujeto lo colocan entre los cercos de la clausura y de la madurez: la identidad, la cultura y la literatura nacional. A esas pretendidas superioridades, a esos discursos que persiguen la belleza, la bondad, la verdad, la razón, opone la ineptitud y la inmadurez, como posibilidad de invención de subvalores. Esto no quiere decir que su escritura no tuviera los pies sobre la tierra o no diera cuenta de un estado de cosas: su literatura examina la sociedad desde el humor para cuestionar un momento dado y hacer tambalear lo afirmado, sin dejar de transformarse y deformarse en cada línea. Siempre hacia la juventud, la renovación y más en lo literario: "Hay que abrir las ventanas de esta hermética casa y sacar sus habitantes al aire fresco, hay que sacudir la pesada, majestuosa y rígida forma que los abruma" (Gombrowicz, 2015, p. 22).

Gombrowicz plantea la preocupación del hombre por definirse en una forma y cómo esta es superada por su propio caos, por medio de una escritura de lo informe, lo inacabado e inasible, como proceso de identificación infinito, abierto a la indiferenciación: un devenir que se deforma a cada paso, en una negación de la negación, como leemos respecto de sus teorizaciones sobre la Forma o sobre la Inmadurez. En esa experiencia, desarrolla la exploración y el cuestionamiento de su escritura y de sí en un espacio indecidible, a través de un humor que se ríe de sí mismo y de la humanidad, como en *Cosmos*, donde los planteos de *Ferdydurke* y *Pornografía* aparecen concentrados en series caóticas que buscan dar forma y

sentido a la realidad. Su invención, desde el humor y lo erótico muestra las obsesiones que asediaban su escritura, siendo esto lo que nos lleva a pensar su literatura desde la risa infantil de Bataille, el humor masoquista de Deleuze y una poética erótica: un erotismo adolescente ante el cual el hombre maduro experimenta un deseo de juventud y se descentra en el reír. La risa de Gombrowicz, en su infatigable búsqueda de la forma, tiene aspectos que figuran en las teorizaciones de Bataille, donde aparece conectada con el enigma, con un no-saber, con una verdad extraña destinada a errar, a la certidumbre de lo incierto, a la imposibilidad, a lo inasible. Risa que se mofa de la domesticación y de la homogenización, proponiendo un movimiento de excreción, de lo heterogéneo y de extranjerización.

Los diversos modos de representar la inmadurez resultan fundamentales para la lucha con la Forma, en la que vínculos inmaduros e inacabados posibilitan la manera de pensar la relación entre el escritor y su obra, para oponerse a lo acabado, a lo maduro, la plenitud. La inmadurez, escenificada en *Ferdydurke*, y la proyección creadora, puesta en práctica en *Pornografía*, impulsan movimientos caóticos y series desordenadas que, como en la repetición y la multiplicidad de *Cosmos*, favorecen el orden y el equilibrio para la formación de la realidad, como también para la experiencia del goce, a través de los placeres juveniles. Este rasgo dionisíaco de la estética de Gombrowicz, amplificado por medio del humor, el erotismo y las deformaciones del yo, evidencia las tensiones en la construcción de sentido y reorienta su escritura. Pero ese erotismo no es obsceno, sino prepara el instante, como en *Pornografía*, donde muestra la potencialidad del arte y de la sexualidad, vivida en la pareja de jóvenes desde la puesta en escena de los adultos que gozan con las directrices de sus impulsos lúdicos, provocando un erotismo risible. Este humor, que incita al movimiento y que es dueño de un significativo carácter vitalista, se disemina por las páginas gombrowiczianas como signo de la mutación, de lo efímero y de una poética del cuerpo, sobre el cual escribe al escribirse, en ese espacio de exilio constituido por una escritura que incomoda y cuestiona con irreverencia, al tiempo que se ríe de su propia deformación sin dejar de gozar, mientras se deshace en cada línea de ociosidad liberadora, exigiendo esa desnudez eternamente joven exclamada en *Opereta*.

Referencias Bibliográficas

Bataille, G. (1970). *Œuvres complètes. Tome I*. París, Francia: Gallimard.

Bataille, G. (1973). *Œuvres complètes. Tome V*. París, Francia: Gallimard.

Bataille, G. (1987). *Œuvres complètes. Tome X*. París, Francia: Gallimard.

Bataille, G. (1987). *Œuvres complètes. Tome XII*. París, Francia: Gallimard.

Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. París, Francia: PUF.

Deleuze, G. (1967). *Présentation de Sacher Masoch*. París, Francia: Minuit.

Deleuze, G. (1969). *Logique du Sens*. París, Francia: Minuit.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *L»Anti-Œdipe*. París, Francia: Minuit.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. París, Francia: Minuit.

Deleuze, G. (1988). *Le Pli*. París, Francia: Minuit.

Deleuze, G. (1993). *Critique et Clinique*. París, Francia: Minuit.

Gombrowicz, W. (1989). *Diario 2*. Madrid, España: Alianza.

Gombrowicz, W. (1996). *Moi et mon double*. París, Francia: Gallimard.

Gombrowicz, W. (2005). *Diario (1953-1969)*. Barcelona, España: Seix Barral.

Gombrowicz, W. (2015). *Contra los poetas. Antecedido por Contra la poesía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Interzona.

Gombrowicz, W. (2018). *Teatro completo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.

Man, Paul de (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. New York, Estados Unidos: Columbia University Press.

Piglia, R. (2014). *Crítica y ficción*. Barcelona, España: Debolsillo.

Sontag, S. (2010). *Cuestión de énfasis*. Barcelona, España: Debolsillo.

Jorge García López

Forma soberana, significante tirano

En *Ferdydurke* de Gombrowicz la forma soberana vacía de contenido los significantes y reterritorializa a los individuos en formas que tienen una consistencia líquida en tanto que lo absorben todo, lo reintegran todo al cuerpo sin límites de la forma.

La capacidad de la palabra para inscribir sobre los cuerpos se haya restituida en *La causa justa* y *El Pibe Barulo* de Osvaldo Lamborghini, donde rige en toda su literalidad. Liberada de su obediencia hacia la forma, la palabra se cumple independientemente de los estilos; la palabra goza.

1. La facha

Al inicio de la obra, el narrador de *Ferdydurke* expresa su deseo: "Yo no tenía que ser ni maduro ni inmaduro sino así como soy… en mi forma propia y soberbiamente soberana". Esta postura, que no rechaza la forma en sí misma sino la *malaxación*-aquel tipo de forma que viene impuesta por un otro-, desencadena la llegada de Pimko, el viejo maestro que le envía a la escuela para que reciba una facha, es decir, para que entre en una forma definida.

Foucault ya analizó cómo la escuela, al igual que la clínica o la cárcel, es un lugar donde la forma se halla en estado de creación y de ahí su regimen cerrado. Constituye un punto de fuga de la forma y, como tal, se ha de confinar. Los encargados de inscribir la forma en la escuela son los maestros; su territorialidad, la del ser maestro, consiste en enunciar sus discursos sobre la historia de Polonia, el del espíritu del rey Ladislao. Pero bajo el mandato de la forma soberana, el conocimiento, con toda su inútil concreción, carece de la capacidad de inscribir. Bajo el mandato de la forma, no se inscribe el contenido de un discurso sino que se inscribe la propia forma.

No se trata de aleccionar sobre el espíritu del rey Ladislao, el espíritu del escritor bucólico del siglo XVI y el espíritu de la historia, sino de inscribir un discurso ya clausurado- incapaz de fluir más allá de su clausura- bajo la forma del ser maestro.

Y no solo se trata de un discurso: el sentarse, el vestirse son muescas de una misma inscripción. Se podría decir que el discurso es uno de los varios significantes que conforman el cuerpo de la forma soberana.

> Mi propósito es el siguiente: empezaré por observar a los alumnos y les daré a entender que los considero inocentes e ingenuos. Eso, naturalmente, los provocará; van a querer demostrar que no son inocentes y es entonces cuando caerán en la verdadera ingenuidad e inocencia (Gombrowicz, 1937, p.46)

Así es como Pimko, el maestro, trata de *malaxar* a los alumnos, de hacerles una facha. Frente a ello- y frente al ser maestro-, hay por un lado niños que quieren ser inocentes; por otro, que no quieren serlo. Los primeros capítulos de *Ferdydurke* giran en torno a ese conflicto que nos hace llegar a la conclusión evidente de que la forma existe en tanto que se defiende; esto es: a través del conflicto permanente entre dos o más puntos de intensidad.

En este enfrentamiento se pretende *malaxar* al narrador, hacerle que tome partido o, como se dice en la novela, hacerle una facha. El concepto hacer una facha cuestiona en sí mismo la territorialidad del sujeto *malaxado*. Los alumnos, confinados en la escuela, se enfrentan bajo el estandarte de formas diriase que atávicas- obedecer o revelarse, mantenerse como niño o fingirse adulto; mientras, los maestros enuncian un discurso que se inscribe en el rango de significante vacío.

En su obra *Anti Edipo*, Deleuze y Guattari analizan como los sujetos, desterritorializados tras el fin de la era primitiva y la llegada de la época imperial, en la que el tirano pasa a ser dueño de toda la tierra, son reterritorializos con el capitalismo como compensación ilusoria a la liberalización y descodificación de los flujos; considero adecuado decir que, usando la terminología de Deleuze y Guattari, los personajes de *Ferdydurke*, insertados como están en formas arcaicas que, de algún modo, reutilizan, no poseen una terriotorialidad sino que habitan una reterritorialidad.

2. Una mosca

Al no lograrse el objetivo de la *malaxación*, el personaje protagonista es enviado a la casa de los Juventones para ser *malaxado* por la muchacha moderna. “Es la guerra”, señala en un momento, pues decide plantar cara a la

forma. Y sin embargo, hacer caer la forma no es tarea fácil: La joven moderna puede convertirse en "mamita", arquetipo opuesto, sin por ello perder su estatus de moderna, situándose en la "vanguardia de los tiempos". Es capaz de hacer del "sorbido" con la nariz un actor moderno, de indiferencia. La forma no tiene límites externos, es líquida: como si de una cadena de producción se tratara, incorpora a su cuerpo cualquier manifestación.

Pero lo informe existe y su amenaza es permanente.

> La muerte por hambre o, durante la guerra, la muerte de un millón de hombres, es algo que se puede tragar y aun con gusto, pero existen siempre en el mundo combinaciones incomibles, vomitables, malas, inarmónicas, repugnantes y repulsivas, ¡ay, diabólicas!, que no aguanta la sensibilidad humana.

El límite de la forma no se encuentra en el sorbido ni en la "mamita", ni siquiera en el maestro anciano cautivado por la alumna, a la que visita en mitad de la noche, sino en una mosca muerta en la zapatilla de deporte. El límite de una forma no es nunca otra forma- las formas son puntos de intensidad y todas las formas son, en última instancia, la forma- sino su reverso, lo informe: un mendigo con una rama verde en la boca.

Pero, ¿qué hace que algo sea informe? En *Ferdydurke*, la relación entre forma y no forma es de conflicto pero también de filiación. La no forma aparece como un añadido de la forma que produce una rotura del significante.

> […] una zapatilla de tenis y, dentro de ella, una flor, un clavel dejado accidentalmente. […] Echando el clavel en la zapatilla mataba dos pájaros de un tiro, agudizaba el amor con el deporte, ensalzaba el deporte con el amor. […] Atrapé la mosca y, arrancándola las patas y las alas, hice de ella una bolita sufriente, pavorosa y metafísica. [….] la mosca descalificaba la zapatilla, la flor, todo el reino de la colegiala. (Gombrowicz, 1937, p. 183)

Así pues, la mosca muerta se añade a la zapatilla sudada y la flor; al maestro en el armario de la joven moderna se añade, en otro armario, el joven moderno. Podría llegarse a una vaga conclusión de que lo informe es un rebosar de la forma.

Los sujetos- sujetos que no poseen sus cuerpos (cuerpo pedagógico, nariz naricesca,...), únicamente manifestaciones de la forma soberana- son incapaces de aprehender la combinatoria que deshace el significante. Pero ningún significante- y por ende, ningún discurso- es capaz por sí mismo de romper la forma.

3. ¿Cómo puede encantarme Slowaki si no me encanta Slowaki?

La forma existe en tanto que se defiende, o lo que es lo mismo: en tanto que fluye. La forma soberana se escenifica en una ceremonia de las diferencias.

El colegio, donde hay maestros y donde hay niños inocentes y niños que no desean ser inocentes; la finca de verano con los amos y los sirvientes- "¿contra quién puso el tío Eduardo en su boca, cansada y dulce, una ciruela más?"; el conflicto entre formas es el hábitat de cada uno de los escenarios por los que discurre el narrador de *Ferdydurke*. Incluso en el hogar de los Juventones, familia moderna- uniformal podría decirse-, se introduce el narrador, al que ellos tratan de *malaxar* convirtiéndolo en su justo opuesto: el muchacho anticuado. El desequilibrio y el consiguiente arrastrarse hacia lo informe asoma en el momento en que el narrador esquiva la facha que pretenden colocarle los juventones.

De fondo, el miedo a deslizarse hacia el exterior de la forma soberana, volcarse en lo informe- podría decirse también en lo indiferenciado[1]. Basta con que asome la cabeza- lo informe- para que la forma se tambalee.

> Yo justamente trataba de mantenerme en silencio. Silencio, silencio, silencio; a veces el silencio cobraba gran intensidad y el zumbido de la mosca sonaba en él como una trompeta; lo informe en el silencio se filtraba originando turbos charcos. (Gombrowicz, 1937, p. 201)

---

1. ¿Nos dice Gombrowicz que hay al otro lado de la forma, si es que hay algo? Si bien se respondería mejor a esta pregunta remitiéndonos a su obra posterior "Cosmos", sí se puede decir que en Ferdydurke, cuando la forma estalla por los aires, asoma la violencia: la violación de Sifón y su consiguiente muerte, el remolino humano de los Juventones. Gombrowicz lo explica así en "Testamento. Conversaciones con Dominique de Roux":

Cada parte de Ferdydurke termina con la explosión por el choque de formas irreconciliables. Los personajes no poseen los mismos denominadres, no acceden a una interpretación que les permita aprehender la stiaucuón. De ahí la explosión de la discordia, lo informe, la disolución.

Juventón cae en la inmadurez (“Calzoncillitos Jijiji”) y la Juventona trata de rescatarle enarbolando el discurso del ser moderna: “Víctor, ¿qué dices? ¡La pena de muerte! ¿Hay que abolirla! !La época! ¡La cultura! ¡El progreso!” (Gombrowicz, 1937, p. 203)

Discurso como rescate de la forma- en los Juventones-, discurso como enfrentamiento de formas- en la granja o en la escuela. El discurso permanece en el más acá de la forma en tanto que no se aborde como literal.

En la escuela, el alumno Kotecki se pregunta cómo el poeta Slowacki “puede encantarle sino le encanta”, lo que genera terror en el maestro: apela a la grandiosidad del escritor, al espíritu de Polonia y finalmente apela a su propia supervivencia como maestro y como padre y marido. El gran miedo del maestro: que no se le enfrente desde otra forma- la del alumno que no desea ser ingenuo- sino que se cuestione su discurso, el fluir que soporta la voz del ser maestro, ya que de este modo se entra a discutir el contenido y las circunstancias del significante cuando el significante, en realidad, carece de contenido y de circunstancias bajo la reterritorialización impuesta por la forma soberana.

4. Una causa justa

> Los soportable abunda más de lo que se cree, disfrazado de horror, como si dijéramos: los terrores de la Edad Media no son la Inquisición, el fanatismo, la hoguera, etc., sino- nada, absolutamente nada, o una gallina picoteando maíz. (Lamborghini, 2015, p. 71)

Los límites de la forma soberana en Gombrowicz no son externos -ni el hambre, ni la guerra ni la muerte de un millón de hombres, como se citaba antes- sino internos: la realidad que fluye bajo ella. Esta frase con la que se abre el apartado, aunque lo parezca, no es de Gombrowicz sino de Osvaldo Lamborghini.

Asociar Gombrowicz y Lamborghini es algo que se ha hecho a menudo. Ambos tuvieron el el calificativo de autores clandestinos y se vislumbra en su obra el ejercicio del goce, de la irreverencia (Pablo Gasparini). El propio Lamborghini se inspiró en el polaco para crear a uno de sus personajes, el marqués de Segrebondi, según afirman, entre otros, Ricardo Strafacce, biógrafo de Lamborghini. En este artículo me interesa demostrar cómo Lamborghini invierte en su obra el lugar asignado a la forma y el discurso en *Ferdydurke*.

La causa justa es el primero de los dos relatos de Osvaldo Lamborghini que narran la historia de Nal- Nal viene de Nalgón, a causa del gran tamaño de su culo. El episodio clave de este texto tiene lugar tras el partido de solteros contra casados que celebran los empleados de la empresa donde trabaja el protagonista. Dos de sus compañeros se enzarzan en una discusión cuando uno de ellos le dice al otro que, si fuera homosexual, le chuparía la verga. Nada que, según el narrador, no ocurra cada año solo que, en este, un tercer compañero, el japonés Tokuro, interviene en el rifirrafe. Tokuro, maestro de karate, no entiende el código de sus compañeros y, en nombre de una causa justa -que no es otra cosa que la literalidad de lo enunciado-, les obliga a cumplir con su palabra bajo la amenaza de matarles en caso de que no lo hagan.

Tokuro -elemento sólido- niega la consistencia líquida de la forma -un ser padre o ser marido honorable no se contrapone en este contexto, según nos señala el narrador, con una confesión/chiste de este tipo- y se centra en el contenido del discurso; como el alumno Kotecki, que sufre porque no se emociona ante Slowacki, Tokuro entiende como literal el significante y, por lo tanto, en aras del honor a la palabra, les fuerza a cumplirla, haciendo que impere la textualidad.

Como escribe Adriana Astutti:

> Tukuro encuentra su muerte en La causa justa por no querer aceptar que una frase pudiese ser a la vez una broma y una promesa, una promesa y su decepción. Por querer que lo literal sea lo primero y nada más. (Astutti, 1996, p. 49)

Ninguna de las futuras andazas de Nal permanece ajena al universo de la textualidad. “Nació Culón y el destino no perdona”. Nal durante su vida, “se verá ridículo y humillado” a causa de su enorme trasero, trasero que constituye en sí mismo una anormalidad, un factor de desorden que lleva que incluso “excelentes personas” se conviertan en nalgueadores compulsivos.

En *La causa justa* se dice que Nal ha conseguido ser “un hombre normal” y, sin embargo, con la misma textualidad con la que Tokuro fuerza a sus compañeros a que cumplan con la palabra, en “El pibe Barulo” el narrador da marcha atrás en el tiempo y retoma la infancia de Nal porque él, un sujeto amorfo (“en el último minuto, cree él, a su cuerpo de ángel ingrávido, el demente que dirige estos planes de producción, riéndose ya, hubiera mandado colocar una parte grotesca que no coincide con el todo” (Lamborghini, 2015, p. 51), un factor

de desorden (“Es tu culpa, tú les excitas” le culpa Tokuro), alguien que responde al apodo de “gordo puto”, no ha podido llegar a su edad adulta bajo la forma del padre y el marido. Ahí, en el pasado de un presente que nunca llegará a existir, se narra su conversión en el Gordo Lagrimita.

“Nació culón y el destino no perdona”. En el momento decisivo de su conversión, Nal detiene el penalti que le tira su hermano Noel, “uno de los tiros más envenenados del mundo” (el narrador: “Si la justicia imperara en el mundo aquí el relato concluiría” ((Lamborghini, 2015, p. 85), y sin embargo a los ojos del resto, no lo hace. El éxito le está vedado. Su madre le llama gordo puto, su padre le pega y su primo le viola, dando paso a su transformación en el Gordo Lagrimita. El nombre se cumple y con él, se restituye la capacidad de la palabra para inscribir sobre los cuerpos.

5. La palabra restituida

En un fragmento de *El Pibe Barulo* se narra una historia: Un joven rollizo frecuenta un bar, bromea a menudo con el camarero; este le llama culón, nalgudo. Nada que le indigne. Su relación permite calificativos así. Un día, sin embargo, combina dos insultos: le llama gordo puto. Entonces el joven rollizo le pega varios tiros. “¿Por qué un gordo no acepta el acoplamiento gordo/puto?” (Lamborghini, 2015, p. 73)

En *Ferdydurke* de Gombrowicz la forma soberana es esa maquinaria que incorpora todo significante desde su misma puesta en marcha. El discurso, un fluido incapaz de inscribir en tanto que vaciado en el depósito de la forma; un fluido que significa la forma. En *El pibe Barulo* de Lamborgini, la palabra vaciada se restituye, el significante tirano se convierte en creador e instaurador de territorialidades. Nal es, de por sí, una territorialidad, como lo son sus apodos sucesivos: Gordo Llorón, Gordo Lagrimita; y lo mismo puede decirse de tantos otros personajes: Gordo Sonrisita, Joe Tompada, Papi Trucco o, en el caso antes citado, Gordo Puto.

“En Lamborghini solo hay mutaciones corporales, vibraciones fisiológicas y transacciones de órganos descontextualizados”, escribe David Oubiña. La forma soberana compartimentaba los cuerpos y ahora la palabra, plena de contenido, restituida, se lanza a fluir gozosa sobre ellos, los mezcla, los invierte, los resquebraja y los reconstruye sobre nuevas bases.

Referencias Bibliográficas

Astutti, A., Lamborghini, O. (1996). *Yo soy la morocha, el marne, el cachafaz.* Boletín del centro de estudios de crítica literaria de la Universidad Nacional de Rosario. Pag 49.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *El Anti Edipo.* Paidós, Barcelona.

Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar.* Siglo XXI editores.

Gasparini, P. (2007). *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina.* Beatriz Viterbo editora, Buenos Aires.

Gombrowicz, W. (1937). *Ferdydurke*. Seix Barral, Barcelona.

Testimonio, Entrevistas con Dominique de Roux (2006), Anagrama. Barcelona

Lamborghini, O. (2015). *Novelas y cuentos 2.* Random House Mondadori. Barcelona.

Oubiña, D. (2008). *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamboghini.* Interzona. Buenos Aires, 2008.

Strafacce R. (2008). *Osvaldo Lambroghino, una biogradía.* Mansalva, Buenos Aires.

Carlos Brück

Witold Gombrowicz: versiones de un nombre

Se dice que el nacimiento de la retórica sucedió en la antigua Grecia y es una tradición asignarle a Grecia, a este lugar, el origen de casi todas las cosas que hacen a la llamada cultura de Occidente. Pasemos por alto esta suposición para volver al suceso: dos personas rivalizan fuertemente sobre la propiedad de algo y también sobre la dignidad propia del litigio. Deciden llevarlo a juicio y al confrontarse con los magistrados está claro que no hay documentación ni testigos que puedan dar testimonio acerca de quien tenía la razón en la disputa. Entonces los jueces deciden que será el ganador aquel que haga el mejor discurso sobre los hechos. No sólo se funda así parece ser la retórica, sino que también se define la noción de lo verosímil que como todos sabemos no es equivalente a la verdad, que por otra parte toda ella quizás nunca puede saberse. Retórica, verosímil y versión. Una trilogía que armé para dar alguna justificación al título de esta intervención y para comenzar a vincularla con Witoldo. Lo llamo así no sólo porque muchos de sus cultores lo nombraban de esta manera, sino también porque así lo llamaba mi Mariano Betelú, uno de los mejores dibujantes que tuvo nuestro país y uno de los menos conocidos. Cuando lo conocí a Mariano, Gombrowicz ya había partido para Europa, ya era para mí una sombra fugaz. Sólo me quedó conocer su silueta por la revista que dirigía Miguel Grinberg y acceder a una versión de él, sólo una versión, en los relatos de Mariano, de manera que Witoldo era una especie de Moby Dick que aparecía con un relumbre en algunos relatos de mi amigo que, además, tenía la cualidad de imitar a la perfección ciertas posturas o imposturas de Gombrowicz. Pasado el tiempo, escuché otras versiones o, más aún, diferentes ubicaciones dentro de la misma versión. Ubicaciones que respondían al lugar y a la cualidad del vínculo de aquellos sujetos que se nombraban a sí mismos como si hubiera por ellos un antes y un después de aquel encuentro fundacional en la Rex de Tandil donde Jorge Di Paola preguntó a un señor mayor de aspecto un tanto desolado si era el autor de *Ferdydurke*. Digamos que esta fue la versión de una epifanía celebrada

por un libro. Dicen que es poco probable que un libro transforme a una sociedad, pero seguro que en esta versión hay una transformación histórica. Entiéndanme bien, no digo alteración sino transformación para evitar que empiece a correr la versión de que estos cuatro apóstoles de confitería carecían de escrúpulos con tal de ser mencionados en el libro gordo de Gombro. Por supuesto que figuraron con toda razón en el *Diario Argentino* y también en los textos de Rita, que se carteó con ellos, pero no solamente con ellos. Pero *Ferdydurke* ha dado lugar a traducciones y versiones. Una de ellas fue efecto de una pregunta de Nicolás Hochman acerca de cómo valoraba ese libro.

Mi respuesta no sé si ya ha sido pasada en la radio junto a muchos otros testimonios. Pero en esta travesía desde la calle 11 de La plata donde vivía Betelú hasta la Piazza del Popolo en la que Pablo me hizo la entrega de sus tesoros, nosotros los de entonces, que seguimos siendo más o menos los mismos, armamos unas jornadas sobre Witold Gombrowicz y Julio Cortázar, el que se quedó en Argentina para no volver por muchos años a Europa y el que se fue de Argentina en plan viceversa. Fue entonces que, en esa Jornada, mi querido interlocutor Óscar Strasnoy contó otra versión: la de su padre que resultó ser compañero de Witold Gombrowicz en el Banco Polaco y se refería a un señor con el que quizás compartía conciliaciones bancarias y algún módico almuerzo, más propio de la desolación administrativa de los personajes de Roberto Arlt que de los del *Gran Gatsby* que participaban de un mundo al que el escritor anhelaba ingresar. Pero hasta ahora he relatado versiones oblicuas sobre Witold Gombrowicz que, aunque variadas, son el pie para tomar a Witold Gombrowicz como el mayor constructor de las versiones sobre sí mismo. Supongo que la Argentina, país que debe su nombre a un poema, fue por eso mismo el mejor territorio para las ficciones gombrowiczianas, con perdón de ese Borges que Witold Gombrowicz ubicó como enemigo para una versión desafiante. ¿Hasta qué punto el desprecio por la *intelligentsia* argentina no le permitía una maniobra de mercado que le daba una posición favorable frente a quienes le prestaban poca atención? Otra versión atractiva era la que desplegaba un cierto matiz enigmático, brumoso, sobre sus orígenes, de manera que quienes se interesarán no tendrían la certeza sobre la verdad o mentira de las referencias e historias infantiles y adolescentes, lo que en términos discursivos era resplandeciente. Pero, además, este punto de partida favorecía otras versiones que sostenía. Es que si hablamos de versiones hablamos de semblantes, como el altisonante en algunos casos y más bien pedigüeño en otros, pero con la dignidad de sus orígenes nobiliarios. Pero si la versión de lo

incierto de estos orígenes era una posición decidida en estas tierras pobladas de inmigrantes, esto se combinaba con la versión del Polaco Errante que tanto hizo en otros lugares para gloria de la geografía y la fábula. O sea, Witold Gombrowicz versionó, construyó un relato sobre sí mismo con los epigramas necesarios. No fue Óscar Wilde, pero uno de los que pronunció le fue muy provechoso por la fascinación que provoca el absurdo, cuando argumentó razones inverosímiles para su decisión de no regresar a Polonia en ese arca de Noé en la que convivía un equipo de fútbol con un grupo de intelectuales que ahí habían subido porque sobraba lugar (dixit versión Strasnoy padre). Pero esta factoría de versiones se debate entre lo público y lo privado que nunca, más allá de las confusiones, de lo que se da a ver, se dirigen al corazón, al corazón de la tormenta. A lo íntimo, más que íntimo y creo que esto solo acontece cuando en el *Diario Argentino* concluye con unas líneas que ya he citado en otra oportunidad.

Quizás nada de esto (y más aún cuando esta cita abre ciertos poros) es lejano a las reflexiones elípticas de Witold Gombrowicz sobre el Yo, planteando que tiene algo de ilusorio como lo tiene la lengua de sus libros que van y vuelven sobre un idioma materno desalojado en palabras con significación imprecisa pero una rítmica definida. El Yo es una ilusión necesaria, como lo fue a veces para Witold Gombrowicz utilizar un pseudónimo que le aseguraba un fuera de lugar, eso que cultivó durante tantos años mientras convivió con nosotros, extraños sujetos capaces de escuchar el desdecir de ese señor mayor un tanto desolado y a veces en versión *Monsieur* Hulot, que un día se sentó en la confitería Rex de Tandil y otro día recibió honores y el Premio Formentor en Europa. ¿Quién?

PRUNET PHILIPPE
TRADUCCIÓN: CAROLINA CASTRO Y EMILIA FERNÁNDEZ TASENDE

NOTAS Y VARIACIONES SOBRE WITOLD GOMBROWICZ

UN DIARIO PERSONAL

Escribir un diario personal: ¿gesto "aristocrático" o actividad "democrática"? Witold Gombrowicz se inscribe en una tradición más aristocrática que elitista cuando, inspirado por el diario de André Gide, se lanza en 1953 a la redacción de su propio diario publicado en *Kultura*, revista de la emigración polaca instalada en París y dirigida en ese entonces por Jierzy Giedroyc. Pero hoy en día, con el desarrollo de Internet, es un fenómeno más masivo, democrático y gregario el que motiva a alguien a escribir una especie de diario público en Facebook, Instagram u otra red social cualquiera. Sin embargo, en el fondo, de un extremo a otro del contenido, desde un mundo intelectual hasta las realidades más triviales –aunque *Kronos*, el diario íntimo de Gombrowicz, constituya un caso aparte–, ¿cuál es la relación entre, por una parte, las reflexiones y comentarios del escritor polaco y, por otra, la multiplicación de fotos de las últimas vacaciones al sol o lo que queda de una comida entre amigos que se propaga sobre la Web? Más aún, la diversidad de lo compartido cubre un amplio abanico temático de centros de interés y de preocupaciones. Entonces, ¿es un gesto de imitación elitista y literaria, especie de "mediación externa" diría René Girard, en el cual se trataría de retomar la "flecha" en el punto de llegada donde el modelo la ha dejado, en palabras de Nietzsche (2000, 2004), o más bien un sacrificio frente a los tiempos que corren, donde se trataría de someterse al peso de una "forma" social impuesta, como lo diría Gombrowicz? Por mi parte, en un momento de auto destierro, a falta de encontrar en Francia un editor o una revista para mis propios escritos y para satisfacer una vocación más periodística que de escritor de diario, he encontrado refugio en la Web en un blog, *Le blog de philippe prunet*, creado hace una decena de años y del cual numerosos artículos y notas están consagrados

a Witold Gombrowicz y su obra. Actualmente, en cuanto a su forma, el modelo del blog está ya pasado de moda, aunque en la serie británica *Sherlock* (2010) el blog que escribe el personaje del doctor Watson tienda a devolver sus títulos de nobleza a este soporte, el cual sigue apareciendo como una tentativa para salir del montón y para afirmar una escritura propia y singular en la era del *rewriting* generalizado; esto que Ibsen denominaría "la Cuchara" cuando *Peer Gynt* (2015) al final de su vida, a falta ser enviado al Infierno, peligra de ser "confundido con la masa". Por otra parte, en el fondo, en la era de la transparencia generalizada, de la telerrealidad o de la tele vigilancia y de las "sociedades de control" como decían Michel Foucault y Gilles Deleuze (1990) donde todo está controlado y captado en su fuente antes de toda publicación o reconocimiento oficial, ¿debe todo ser robado, mostrado, dado como ejemplo? *Omnibus totum.* Charles Péguy en sus *Cuadernos* (1991, XIII, 11, pp. 420-424) parecía querer reservar esta suerte particular sólo a los "santos". Pero, ¿somos todos nosotros "santos" consagrados a la transparencia en nuestras vidas? Tanto por su diario público como por su diario íntimo, ¿merece Gombrowicz más que otros el ser santificado? A la inversa, podemos preguntarnos igualmente si todo pretendido criminal o malvado estaría, a falta de ser crucificado en el sentido propio del término o bien colgado en la plaza pública –un poco como en *Six pieds en l"air* de Jacques Higelin (1969) o *La mauvaise réputation* de Georges Brassens (1952)–, consagrado a ver su vida entregada a la Opinión pública. Después de todo, el ladrón Barrabás era buen vecino de Jesús en la cruz en la cima del monte Gólgota.

Por mi parte, si hablo "de mí" en mi blog, es sobre todo a través de otros –"Yo es otro" escribía Rimbaud en una letra del 15 de mayo de 1871 a Paul Demeny (1997)– y porque me intereso también en la actualidad que me rodea. También hay muchas preguntas de Gombrowicz de las cuales retomo un cierto número de nociones inspiradas tanto por su vida como por su obra (teórica, novelesca, teatral), las cuales relaciono con otras obras (tales como la de René Girard, Henri Meschonnic, Henrik Ibsen, Milan Kundera, Alfred Hitchcock…), con otras trayectorias vitales (¿cuáles son los caminos del exilio?) y con otros contextos (¿cuál es por ejemplo el peso de la "forma" en nuestras "sociedades de control"?). Puesto que se trata de escribir "acerca de" (mis libros de lectura están salpicados de notas al margen, arriba o abajo de las páginas desde que una relación de ideas me viene a la mente), mis artículos son de hecho como "palimpsestos" sobre los escritos de Gombrowicz en el sentido como lo entendía Gérard Genette (1982). Pero más allá de la copia o de la estricta interpretación

literal de los textos originales, se trata de "variaciones" más libres y creativas en la interpretación: en el sentido siempre de Gérard Genette, pero igualmente en la perspectiva como lo entiende Milan Kundera en su prefacio a *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot en trois actes* (2005). Siempre inspirándose en Diderot, más que una "adaptación", Kundera pasa así formalmente del género novelesco al género dramático; pero, es cuestión sabida, genealogía de las "meditaciones", él insiste también sobre el hecho que *Jacques le fataliste* (1991) utiliza como modelo en estados iniciales al *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (1999). En lo que me concierne, demostrada o imaginadamente, veo una filiación directa bajo la forma de "variaciones" (pasando esta vez del teatro a la novela que será ella misma adaptada al cine) entre *Peer Gynt* de Ibsen (2015) y *L"insoutenable légèreté de l"être* de Milan Kundera (2005a, p.178).

La Forma, la huida y el exilio

Así, el análisis de la obra de Ibsen, según la adaptación y puesta en escena del *Emballage Théâtre* en 1995 en el *Théâtre national de Gennevilliers*, me ha inspirado igualmente para establecer numerosas relaciones con la obra de Gombrowicz (Prunet, 1995). La circum-peregrinación de Peer Gynt recuerda, en el plano onírico y poético, *Le Bateau Ivre* de Rimbaud (1964) que después de abandonar a sus "barqueros" y navegar "bajo los cielos ultramarinos hasta los ardientes abismos» vuelve a saborear las "aguas de Europa", o incluso evoca el circuito dantesco de *La Divine Comédie* (1992), donde el narrador, después de haberse perdido durante la negra noche en un profundo bosque y de haber atravesado los círculos sucesivos del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso, encuentra el amor de Beatriz y descubre el amor universal. Pero, sobre todo, el itinerario gyntiano recuerda la búsqueda desesperada de los héroes de Witold Gombrowicz quienes, de huida en huida, quieren preservar a todo precio su identidad frente a la realidad deformante de seres y cosas contra las cuales se chocan eternamente. Esto se corresponde con la trama de *Ferdydurke* (2018): basta con considerar el desenlace de la novela donde el personaje epónimo de Gombrowicz, lejos de rencontrar el amor, continúa huyendo por el camino de la amargura (*en se prenant la "gueule entre les mains"*).

La noción de "forma", puesta a prueba y teorizada por Gombrowicz en su obra parece otra intuición de la noción de "deseo mimético" develada por René Girard, especialmente en *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1989) y en *Des choses cachées depuis la création du monde* (1991). Retomando el título de otra de sus novelas, el

universo gombrowicziano es un "cosmos" de mediaciones infinitas con combinaciones múltiples: necesarias, como en *La Pornographie* (2018), o azarosas, que condicionan el comportamiento de los individuos. Gombrowicz procede como un pintor, al estilo de David Lynch (1986), poniendo cinética y sensiblemente sus telas en escena, en las cuales se mezclan el peso de la "forma" y la vibración mimética. Elementos humanos y físicos, naturales o artificiales, son así asociados mediante juegos de mediaciones, de atracciones y repulsiones más o menos insólitas u ordinarias.

Es entonces para escapar del peso de la "forma", es decir, cuando se fijan las relaciones "interhumanas" en un orden azaroso y a menudo exclusivo, que los héroes de Ibsen y Gombrowicz son puestos en situación de huida o de revuelta perpetua. En este sentido, Borges escribía: "Peor que un laberinto, un laberinto en línea recta" (2004). En cuanto a la revuelta, el neurobiólogo francés Henri Laborit afirmaba: "Rebelarse es correr a la propia pérdida, pues la revuelta, si se realiza en grupo, rencuentra pronto una escala jerárquica de sumisión al interior del grupo, y la revuelta solitaria finaliza rápidamente en la sumisión del rebelado. No queda sino la huida" (1985).

De la fuga al exilio no hay sino un paso. Más allá de sus personajes, sus ficciones o sus poemas, son también las situaciones de exilio o de una vida errante las que atraviesan las respectivas vidas de Ibsen, Rimbaud, Gombrowicz o Milan Kundera. Así, vuelve constantemente en Gombrowicz el tema de la superación de las raíces sociales, nacionales, familiares o culturales, o dicho de otra manera la superación del peso de la "forma" o de las "formas" sociales impuestas. Esto que se ve precisamente en el personaje creado por Ibsen. Paradójicamente, lo que está en juego en el drama, como en una de las heroínas de Kundera, podría igualmente aplicarse a Peer Gynt: "El drama de una vida podría ser expresado por la metáfora del fardo. Se dice que un fardo nos ha sido puesto sobre la espalda. Llevamos esta carga, la soportamos o no la soportamos, luchamos contra ella, la perdemos o la ganamos […]". Sin embargo, "[…] su drama no era su peso sino su levedad. Lo que se había abatido sobre ella, no era un fardo sino la insoportable levedad del ser" (Kundera, 2005a, p. 178).

La Tragedia, el absurdo y la competencia de las risas

Pero ¿qué drama o qué trama lleva consigo en definitiva la obra de Gombrowicz? En un seminario organizado por la *Association de recherches mimétiques* (2012), asociación cuyo nombre refiere a las teorías de René Girard acerca del "deseo mimético", se insistía sobre el sentido "trágico" de la historia,

a partir de la propensión de las sociedades a orientar su violencia social hacia los chivos expiatorios. Si esta propensión perdura hoy en día, ella no desemboca ya forzosamente en matanzas – debido a la "revelación" cada vez más difusa de mecanismos victimarios – sino en situaciones grotescas o absurdas donde se juegan una exclusión o una integración social por la risa. Esto es lo que considera especialmente un artículo de *Varia II - Risum teneatis* (1989, p.177) – donde el narrador tiene que someterse a la "forma" colectiva del reír que le impone el grupo. Risas que no están sin embargo necesariamente desprovistas de cierta violencia. "Amaneramiento" social: recuerdo como en la sala de profesores, los insultos y amenazas de un profesor hacia otro colega habían sido por así decir avaladas y llegado a ser prácticamente normales y aceptables por la risa general de la comunidad educativa presente.

Hechizos

En referencia especialmente a *Les Envoûtés* (2018), se puede definir un hechizo, positivo o negativo, según Gombrowicz, como una "forma" social que toma el control o se impone a los otros. Esto puede ser un hechizo amoroso (son tal para cual); literario, referido especialmente por Gombrowicz en *Varia II* (1989, p.122) en cuanto a la influencia del escritor Sienkiewicz en la Polonia de entre guerras; o por qué no, político…

La inmadurez

Frente al peso de la "forma", Gombrowicz opone la inmadurez: característica que, más allá de la juventud pasajera, se define por una capacidad a preservar mejor una auténtica personalidad o bien a no permanecer fijado a una "forma" definitiva.

La Pornografía o el nacimiento de micro-sociedades

En *La Pornographie* (2018), en un lienzo de semejanza que recuerda a *Los Hechizados*, una pareja de adultos intenta transformar la inmadurez de la gente joven uniéndolos entre sí y uniéndolos a ellos por medio de un asesinato. En *Sanglantes origines* (2013), título de un libro de entrevistas con René Girard,

se trata de crear y de estrechar los lazos de una micro sociedad por la elección arbitraria de un chivo expiatorio que debe permitir fundar esta comunidad. Se encuentra el mismo esquema en *La Soga* (*Rope*, 1948) de Alfred Hitchcock: donde el asesinato frío y premeditado de un compañero debe permitir a una pareja de dos jóvenes homosexuales estrechar sus lazos. Pero ¿acaso el sistema funciona de manera más completa en *Pero… ¿quién mató a Harry?* (1955), donde las parejas se forman y las familias se recomponen en torno a un muerto que cada uno de los protagonistas cree haber matado sin que sea el caso…

Tenis y Relatos salvajes

Según René Girard, si los mecanismos victimarios dejaran de funcionar, los individuos, movidos por el "deseo mimético", se enzarzarían en rivalidades infinitas y destructoras. Así, la película argentina *Relatos salvajes* (2014) de Damián Szifrón aborda de manera absurda esta violencia y estos desórdenes subyacentes bajo la fachada de una sociedad contemporánea más o menos refinada. Pero Gombrowicz aborda en su obra estos mismos desórdenes y rivalidades. Él se interesa, así, sobre todo en el tenis: especialmente en un artículo retomado en *Varia II* y que se titula El mecanismo de la vida (1989, p.28) donde el autor da cuenta de un partido de tenis. El "orden" deportivo, ¿sería una garantía contra estos excesos?

Dos jugadores intercambian golpes delante de un público cautivado. Cautivado a tal punto, un espectador, un militar, atrapado por el ritmo de la partida, por las ganas y el impulso repentino de participar, saca su revólver y dispara contra la pelota: destruyendo de esta manera el objeto de los intercambios. Los dos jugadores, privados de la pelota, se lanzan entonces uno sobre otro. En la locura colectiva, por un trastorno general en el seno del público y por los efectos de "imitación", el asunto se transforma en una refriega y la riña se vuelve generalizada…

Moraleja de la historia: la descripción del partido puede hacer dudar de la capacidad del deporte para distraer de la violencia y apaciguar los espíritus. Para resumir, podemos retener que jugadores y espectadores están durante el partido completamente *cautivados* (y por así decir *cautivos*) por la pelota alrededor de la cual se organiza la partida y las reglas del juego. Una vez la pelota destruida, los comportamientos de unos y otros son liberados y la violencia del saque no puede ya concentrarse sobre un solo objeto.

Cosmos y gigantismo

Para concluir, quisiera volver a referir a dos nociones. Así, la noción de "cosmos" en Gombrowicz no es conforme a aquella del "orden cósmico" establecida por el traductor y lingüista Henri Meschonnic (2012, pp-25-58). Si la primera refiere a la multiplicación y a la proliferación de las "formas" a través de combinaciones y (por así decir) de constelaciones infinitas, la segunda designa el momento en que las formas se fijan y se cristalizan en una "forma" dominante y en un "orden" de exclusión. "Orden cósmico" de exclusión que Meschonnic aplica al momento en que en el siglo XIX la lengua francesa se fija en reglas estrictas. Órdenes de exclusión que pueden forjarse según el azar de los reencuentros: donde los personajes de Gombrowicz pueden, en el plano social, caer en la trampa en todo momento. Pero para hacer frente al peso de las "formas" que se les imponen, los individuos deben, según Gombrowicz, superarse o ser mejores. Él escribe en alguna parte (la cita forma parte del dispositivo de exposición del museo Gombrowicz de Vence) que frente a los "Estados" él se considera por su parte como un "Estado" en pleno derecho y evoca además la "gigantización" de su ser (1990, p. 127) para poder imponerse. En cuanto tema, el gigantismo – a través de las figuras de Gargantúa a King Kong, pasando por Moby Dick o bien a través de las imágenes de la muralla o del Castillo – puede conducir a otros desarrollos (Cf. Prunet, 2013).

Referencias Bibliográficas

Alighieri, D. (1992). *La Divine comédie,* traduit par Jacqueline Risset. Paris: Garnier-Flammarion. (Obra original publicada en 1321).

Almodóvar, P. (productor) y SZIFRÓN, D. (director). (2014). *Relatos salvajes*. [cinta cinematográfica]. Argentina: El deseo/Kramer & Sigman Film.

Borges, J.- L., (2004). *L"Aleph* (Roger Caillois et L-F. Durand, trad.). Paris: Gallimard.(Obra original publicada en 1952).

Brassens, G., (1952). La mauvaise réputation. En La mauvaise réputation [vinilo]. Reino Unido: Polydor.

Deleuze, G., (1990). Contrôle et devenir. *L"autre journal 1*.

Diderot, D., (1991). *Jacques le fataliste.* Paris: Nathan.

Genette, G., (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Girard, R., (1989). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Pluriel.

(1991). *Des choses cachées depuis la création du monde*. Paris: Le Livre de Poche.

Girard, R., BURKERT, W., ROSALDO, R., & SMITH, J., (2013). *Sanglantes origines* (Bernard Vincent avec la collaboration de Mark R. Anpach et Lucien Scubla, trad.). Paris: Champs-Flammarion.

Gombrowicz, W. (1989). *Varia II. Risum teneadis* (Christophe Jezewski et Dominique Autrand, trad). Paris: Bourgois.

Gombrowicz, W. (1990). *Journal I, 1953-1956* (Alan Kosko, trad.). Paris: Bourgois. (Obra original publicada en 1957).

Gombrowicz, W. (2018). *La Pornographie* (Georges Lisowski, trad.). Paris: Quarto-Gallimard. (Obra original publicada en 1960).

Gombrowicz, W. (2018). *Ferdydurke* (Georges Sédir, trad.). Paris: Quarto Gallimard. (Obra original publicada en 1958).

Gombrowicz, W. (2018). *Les Envoûtés* (Albert Maille, Hélène Wkodarczyck et Kinga Fiatkowska-Callebat, trad.). Paris: Quarto-Gallimard. (Obra original publicada en 1939).

Higelin, J., (1969). Six pieds en l"air. En *Higelin & Areski* [vinilo]. Francia: Saravah.

Hitchcock, A. & Bernstein, S. (productores) y HITCHCOCK, A. (director). (1948). *Rope*. [cinta cinematográfica]. EU: Warner Bross.

Hitchcock, A. (productor y director). (1955). *The Trouble with Harry*. [cinta cinematográfica]. EU: Paramount Pictures.

Ibsen, H., (2015). *Peer Gynt* (François Regnault, trad.). Paris: Folio-Gallimard. (Obra original publicada en 1876).

Kundera, M., (2005a). *L»insoutenable légèreté de l»être* (François Ricard, trad.). Paris: Gallimard. (Obra original publicada en 1984).

Kundera, M. (2005b). *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot en trois actes.* Paris: Folio-Gallimard.

Laborit, H., (1985). *Eloge de la fuite*. Paris: Follio-Gallimard.

Lynch, D. (1986). B*lue Velvet*. [cinta cinematográfica]. EU: De Laurentiis Entertainment Group.

Meschonnic, H., (2012). Pour une poétique de l»historicité. *Langage, histoire, une même théorie*. Paris: Verdier.

Moffat, S. y GATISS, M., (Productores). (2010). *Sherlock*. [serie de televisión]. Hartswood Film y WGBH.

Nietzsche, F., (2000) *Généalogie de la morale* (Patrick Wotling, trad.). Paris : Le livre de Poche. (Obra original publicada en 1887).

Nietzsche, F. (2004). *Le Gai savoir* (Henri Albert et Marc Sautet, trad.). Paris : Le livre de poche. (Obra original publicada en 1882).

Péguy, Ch., (1991). *Cahiers*. Paris: La Pléiade.

Prunet, P., (27 novembre 2013). Notes : murailles et mimétisme («Peer Gynt» / David Lynch / Rimbaud / Gombrowicz / Rabelais) [Mensaje de un blog]. Sic transit gloria mundi» ou la révélation mimétique. Recuperado de http://philippe-prunet.over-blog.com/

Prunet, P., (1995, janvier-février). "Emballage, mode d"emploi". *Théâtre/Public*, 121, 19-26.

Rimbaud, A., (1997). *Les lettres manuscrites de Rimbaud*. Paris: Textuel.

Rimbaud, A. (1964). *Oeuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion.

Seminaire Le Tragique Et La Tragédie. Autour De «La Violence Et Le Sacré (1/06/2012), BNF, Association de recherches mimétiques.

Sterne, L., (1999), *Vie et opinions de Tristram Shandy* (Guy Jouvet, trad.). Auch. Paris: Tristram. (Obra original publicada en 1759).

La « gueule entre les mains » : Edvar Munch, *El grito*, 1893.

Un «Cosmos» : Joan Miro, *Signos y constelaciones enamorados de una mujer*, 1959.

Guillermo Martínez

Gombrowicz como escritor del policial filosófico

Me propongo señalar en dos textos de Gombrowicz -el cuento *Crimen premeditado* y la novela *Cosmos*- una idea que creo muy original dentro del campo del relato policial: en vez de un crimen que antecede lógicamente a su investigación, como es lo habitual y razonable, hay en estos dos textos una investigación en el vacío, una hilación puramente abstracta, *que logra generar por sí misma el crimen*. A diferencia del policial clásico, en que hay un cadáver, y por lo tanto hubo un crimen, la innovación de Gombrowicz -y el elemento de absurdo y paradoja en los dos casos- es que la propia investigación, por insistencia, por persuasión, crea, *produce*, el cadáver. Por eso lo llamo el policial filosófico: en Gombrowicz siempre está la idea de que la exacerbación, el detenimiento en la observación, finalmente engendra algo que va de la ficción a la realidad. Mostraré esto siguiendo sobre todo las líneas de *Crimen premeditado*; en *Cosmos* la misma forma de construcción simplemente se expande al territorio más extenso de la novela.

Recordemos que en *Crimen premeditado*, al principio del relato, un juez de instrucción recibe un telegrama de un amigo que teme ser asesinado. El juez se apura a tomar un carruaje que lo lleva hasta la casa y al llegar, a la mañana siguiente, el amigo en efecto está muerto, tendido en su cama, pero –contra la lógica del relato policial- murió de muerte natural, de un prosaico ataque cardíaco. Sin embargo, el juez nota que hay algo extraño en la familia. Aquí aparece uno de los temas predilectos de Gombrowicz, que es cómo la interrelación de los personajes genera cambios en las conductas y personalidades. El juez de instrucción, que llega en principio como un amigo, recibe un tratamiento frío de la familia, se empieza a incomodar, se siente despreciado. Esto lo lleva a una actitud de tipo teatral, a exagerar su conducta, a enfatizar su investidura de juez de instrucción. Y entonces, como juez de instrucción, empieza a desear que esa muerte natural se convierta en crimen. “Desde que llegué todo lo que hago resulta falso y pretencioso como la representación de un actor mediocre”, se dice, y

luego: “como si una vez lanzado a aquel juego fuese incapaz de volver a mi estado natural”. Entonces, en ese estado de perturbación, en que se siente amenazado, atacado, puesto en ridículo, aparece el germen de la idea de la *construcción del crimen*: “Después de todo, soy un juez de instrucción y aquí hay un cadáver, y la idea de cadáver parece evocar algunas veces, no siempre inocentemente, la de juez de instrucción”.

A partir de aquí se posesiona, extrema su rol de juez y empieza este recorrido en que la investigación genera el crimen. “Eché mano de toda mi agudeza y comencé a establecer la cadena de hechos, a construir silogismos, a seguir los hilos y a buscar pruebas”. Todo en el vacío, porque el cuerpo sobre la cama, el cadáver, no tiene absolutamente ningún signo de violencia. Esto es lo que transtorna al juez, la blancura del cuello, él necesitaría que hubiera algún indicio, una mínima evidencia material, huellas digitales alrededor del cuello. Pero el cadáver es un objeto inanimado, luchar contra él es como “luchar contra una silla”. Entonces, por más que él imagine teorías y encuentre los motivos y trate de escarbar entre los familiares los móviles de un posible crimen, el hecho obstinado es que solamente hay un cadáver que dirá de sí mismo en la autopsia: muerte natural. Esta es la nota persistente de absurdo y oscura comicidad a lo largo del cuento. Y aquí también hay algo de parodia al relato policial, porque el único detalle curioso y extraño que aparece en el cuarto es una cucaracha muerta. Está la insinuación de que esa cucaracha será significativa en algún sentido, de la misma manera que en las novelas policiales siempre hay algún detalle, aparentemente discordante, que tiende un puente imprevisto hacia la verdad. El absurdo de toda la situación se declara explícitamente y se reconoce casi como una premisa: “era una certidumbre física y médica, un hecho; nadie lo había asesinado, por la sencilla razón de que no había sido asesinado. Me sentí demasiado ridículo, demasiado irritado, y había ido ya demasiado lejos”. Pero entonces, como siempre sucede en sus obras, Gombrowicz va todavía *más* lejos; del mismo modo que en el relato *El banquete* la huida se transforma en acometida, y todo se transforma en su opuesto, también aquí el juez huye hacia adelante. El asesinato, -reflexiona- “es algo que se produce intelectualmente; tiene, pues, que ser concebido por alguien” y aquí, en este “alguien”, ocurre el desplazamiento: no necesariamente el crimen debe ser concebido por el asesino, sino “por alguien”: ese alguien –decide- será él. Y ya se encargará después de que uno de la familia, cualquiera, se declare culpable, porque “el crimen por excelencia no era un hecho físico sino psicológico”; “los así llamados indicios no constituyen sino detalles

secundarios, nada, apenas un apéndice del crimen real, una formalidad médica y judicial, una deferencia del criminal para con las autoridades, y nada más. El crimen real lo comete siempre el espíritu".

Y aún así la dificultad sigue siendo el cuello. "Por más exacerbadas que estuviesen mi imaginación y mi lógica, el cuello seguía siendo el cuello y la blancura, la blancura, con la muda obstinación de los objetos inanimados". Sin rendirse, el juez continúa realizando su trabajo absurdo, entrevista a cada uno de los miembros de la familia por separado, y logra identificar al que tendría más motivos psicológicos para cometer el crimen. Es el hijo. Se dedica entonces a convencer al hijo de que en realidad sí quería asesinar al padre, convierte su amor por el padre en odio, lo fuerza psicológicamente a declararse culpable y luego se sienta, escondido en el guardarropa de la habitación, a esperar el desenlace de su obra. "Tal vez la verdad pudiera encontrar por sus propios medios, como el petróleo, el camino hasta la superficie".

Hay una frase todavía más clara donde se condensa y se termina de expresar esta idea del pasaje del esfuerzo mental al hecho físico:

Confiaba en que mi obstinación y perseverancia serían recompensadas [...] y que al llegar [la situación] al punto máximo, se resolviese de alguna manera y diera nacimiento a algo, algo *ya no en el reino de la ficción, sino en el reino real*" (subrayado nuestro).

Efectivamente, al cabo de cierto tiempo, se escuchan pasos en la habitación, son los pasos del hijo que entra. Y cuando el hijo se retira están marcadas en el cuello las huellas digitales de sus diez dedos. Ése es el único elemento de realidad, el dato físico, que el juez necesita para condenarlo por asesinato.

Creo que aquí ya están en germen todas las ideas que van a dar lugar a la que es para mí la novela más interesante de Gombrowicz: *Cosmos*. Pero sobre *Cosmos* voy a citar simplemente un par de apuntes que aparecen en el *Diario* y que Sergio Pitol rescata en el texto de introducción a novela.

Apunte de 1962: "¿Qué es una novela policial? Un intento de organizar el caos, por eso en *Cosmos*, que me gusta llamar una novela sobre la formación de la realidad, será una especie de novela policial" (Gombrowicz, 2017).

Vale la pena detenerse en esa definición sencilla y magnífica que Gombrowicz suelta al pasar sobre la novela policial: "un intento de organizar el caos". Aunque en *Cosmos*, más que organizar el caos de lo existente, lo que aparece es el intento de forzar por énfasis, por insistencia, algo nuevo, y *todavía no existente en ese caos*. Enhebrar un orden, un patrón, cuyo término final será *forzado a existir* por

los anteriores. La intensificación, la insistencia, da lugar de nuevo a la muerte. El patrón empieza con un palito colgado de una rama, y luego prosigue con unas ciertas líneas que se prolongan en un techo y a continuación un gorrión colgado a un hilo, y ese orden, esa repetición, esa secuencia, va formando la idea y las condiciones de posibilidad para que finalmente aparezca un cadáver colgado. Y en esta novela, otra vez, como en *Crimen premeditado*, mientras avanza esa investigación en la nada que parece absurda, los dos protagonistas, sobre todo el narrador, van generando cierta exacerbación de las relaciones entre los miembros de la familia donde se están hospedando que desembocará en los motivos suficientes de la muerte. La investigación, vuelve a invertir el orden clásico del relato policial: no solo antecede a la muerte sino que la *provoca*.

Hacia el final de los apuntes sobre *Cosmos* dice Gombrowicz: "He aquí como un fenómeno se convierte en una obsesión". El ejemplo que da es la observación casual de un objeto, por ejemplo, un cenicero. Si uno lo mira entre otros objetos y lo pasa por alto, si lo ve pero apenas lo registra, todo parece ir bien; pero apenas uno se detiene por segunda vez en el cenicero, o por un instante de más, el cenicero empieza a crear una especie de campo, una atracción gravitatoria, en la que uno no puede dejar de pensar por qué se quedó mirando el cenicero. El cenicero se convierte en una fuente propia de sentido. "¿Será que la realidad es, en esencia, obsesiva?" prosigue Gombrowicz. "Dado que nosotros construimos nuestros mundos por asociación de fenómenos, 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". Esto es lo que pone en escena narrativamente Gombrowicz, la instauración por obsesión de un patrón, de un orden, que desemboca en un asesinato.

Para el final dejo una asociación que me parece también interesante entre estos dos relatos de Gombrowicz y una novela de una escritora que es casi fundadora del género policial de intriga, aunque nunca fue muy afortunada para la recepción crítica. Me refiero a Agatha Christie. Digo siempre que hay sólo dos escritores que admiran a Agatha Christie; uno es Truman Capote y el otro soy yo. Pero bien, se la reconozca o no, Agatha Christie fue la primera que desplegó la gramática o la combinatoria del relato policial en todas las variantes posibles: la novela en que todos los sospechosos son víctimas; la novela en que todos los sospechosos son culpables; el crimen en que el culpable es el policía; el crimen en que el culpable es el narrador; etc. Gombrowicz, como intenté argumentar, logra la difícil hazaña de ampliar esa clasificación, con dos relatos policiales en que no hay en principio asesinado ni asesino.

Referencias Bibliográficas

Christie, A. (1975), Telón. Molinos.

Gombrowicz, W. (2000), Bakakai. Tusquets.

Gombrowicz, W. (1982), Cosmos. Seix Barral.

Myriam Cardozo

Gombrowicz: papel de la filosofía y psicología en su literatura

Introducción

Conocí a Gombrowicz hace muy poco tiempo. He estado trabajando en la literatura psicológica, identificada también como filosófica, de análisis, de lo profundo, entre otras. Puesto que los críticos de Gombrowicz se referían a sus profundos análisis psicológicos y el trasfondo psicoanalítico de sus trabajos, me di a la tarea de localizar sus libros, de muy difícil acceso en Méjico. Esta ponencia busca compartir mi breve revisión de su obra a partir del marco mencionado y presentar una primera conclusión sobre su contribución a la literatura filosófica-psicológica.

La literatura psicológica y su esquema narrativo

La literatura psicológica, especialmente la novela, pone énfasis en el análisis de los estados internos y las emociones de los personajes; logra su apogeo en la primera mitad del siglo XX, especialmente después de la publicación de las obras de Sigmund Freud, Karl Jung y Alfred Adler.. Limita al mínimo la acción externa para concentrarse en la vida interior de los personajes, pudiendo aludir a sus pensamientos pero enfatizando sus inquietudes, emociones, sentimientos, temores, pasiones o conflictos. Caracteriza internamente a sus personajes en forma compleja, con rasgos incluso contradictorios que se van modificando en el devenir de su historia, sus motivos y circunstancias, como integrantes de una humanidad caracterizada por su ambivalencia. Los instintos reprimidos por la educación y la sociedad afloran junto a las pasiones o el sexo para transgredir la severidad de la cultura imperante.

Para facilitar estas reflexiones, la literatura psicológica suele ubicarse

en escenarios en que el personaje principal está físicamente sólo (conventos, prisiones, etc.) o se siente solo, aunque el escenario en el que se encuentra no sea de soledad física. Desde los trabajos de Jean Paul Sartre y Albert Camus, la sensación de aislamiento en contextos multitudinarios transcurre incluso en las grandes ciudades.

Lo más común en literatura ha sido que un narrador relate la historia en tercera persona, adoptando la actitud del narrador omnisciente. Pero, la literatura de corte psicológico ha incursionado a menudo en el empleo de la primera persona, en que el relator y el personaje se identifican, logrando mayor vivacidad al compartirnos su vida interior. Otra innovación es intercalar capítulos narrados por distintos personajes (perspectivismo o focalización), que pueden contar los mismos hechos pero con información y opiniones distintas (polifonía).

De igual manera, se puede narrar algo en tiempo pasado o recurrir al presente para aumentar el efecto de lo relatado. También emplear el orden cronológico o lineal; iniciar *in extrema res* y retroceder al pasado para relatar los acontecimientos previos; o bien *in media res,* a partir de un momento intermedio en que se produce el nudo de la narración. En algunos casos puede haber un breve salto hacia los recuerdos (*flash back*) o alternarse capítulos en presente y otros referidos al pasado. A partir de Marcel Proust la novela psicológica no suele contarse en orden cronológico, sino guiada por las preocupaciones del narrador-personaje.

Por último, se pueden utilizar diversas técnicas narrativas: diálogos, cartas, diarios íntimos, sueños o monólogo interior. Éste último constituye la gran aportación del siglo XX (James Joyce a partir de la propuesta previa de Edouard Dujardin), recrea el devenir del flujo de la conciencia en forma ininterrumpida y desordenada, tal cual se produce, sin organizarlo en forma lógica, utilizando una sintaxis alterada y falta de puntuación.

Gombrowicz y sus coetáneos

La novela psicológica evoluciona con autores de la talla de Dostoievski en el siglo XIX, y de Stefan Zweig, Thomas Mann, James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf en las primeras décadas del siglo XX, influenciados por el movimiento psicoanalítico.

En ese contexto, identificamos el trabajo de Witold Gombrowicz, nacido

en Polonia pero que viviría más de 20 años en Argentina, quien ha sido comparado con Joyce y Kafka y ha merecido el elogio de Sábato. Fue lector de Freud, reflexionó sobre sus ideas, para luego tomar distancia de ellas. Su obra *Ferdydurke* (1937) explora el erotismo, la inmadurez y la juventud con su cuota de libertad y creatividad, así como la influencia de la sociedad sobre cada hombre y las máscaras que éste usa, la Forma, la angustia, la nada, la identidad, la autenticidad, temas que anticipan las ideas que trataría el existencialismo, como la teoría sobre *le regard d»autrui* de Sartre.

Si autores como Fiodor Dostoievski o Virginia Woolf habían utilizado la primera persona para dar fuerza a sus ficciones, en Gombrowicz encontramos una total identificación de protagonista, narrador y autor (*Diario argentino, Ferdydurke, Trans-Atlántico, Cosmos)*, llegando incluso a asumir su propio nombre en el relato. "…en vez de ocultar mi propia persona en tanto que autor, la puse en juego junto con las personas de mis héroes" (prefacio de Ferdydurke). Pero junto a él aparece un segundo personaje en el que parece desdoblarse (Ej. Gonzalo en *Trans-Atlántico*) para representar el lado oculto, oscuro, según Freud, pero no vil para el escritor (Andolessi en Hochman, ed., 2016). Sin lugar a dudas, se trata de las preocupaciones personales que acompañaron toda la vida de Gombrowicz, vinculando la reflexión filosófica a la caracterización psicológica de los personajes. Por eso su obra resulta de difícil clasificación entre los géneros literarios: ¿novela, ensayo, diario?

Su pregunta fundamental gira en torno de la identidad personal: ¿quién soy? Y en relación con ella: ¿qué tan auténtico puede ser un protagonista aunque pretenda decir su verdad sin tapujos?, ¿Qué tan consciente de su "yo" es el escritor? En su Diario afirma: "Yo soy mi problema más importante y posiblemente el único: el único de todos mis héroes que realmente me interesa" (p.170), quiere hacer de Gombrowicz un personaje, alejado de toda coherencia. Para esto reflexionará en un continuo en que los extremos se caracterizan por la Forma y la Inmadurez, "entre" la cuales se debaten sus personajes.

La Forma nos remite al conjunto de reglas que el mundo exterior nos impone a través de la sociedad y la cultura, a nuestro esclerosamiento y, más concretamente, a la manera en que los "otros" modelan nuestra conducta con sus expectativas, provocándonos "actuaciones" diferentes según el "papel" que, bajo distintas máscaras, desempeñamos en el teatro social cuando alcanzamos la madurez (congruencia y estabilidad) y nos volvemos personas. Hay "…todo un mar de juicios que te definen y te crean en el alma de otro hombre…….Si lograra

sembrar en las almas un concepto positivo sobre mi persona, ese concepto, por su parte, me formaría a mí" (*Ferdydurke*, p.19 y 17). Imposible decir entonces que somos esa diversidad mal ensamblada que constituye la imagen que los demás ven en nosotros, imposible referirnos a un "yo" auténtico si carecemos de esencia y sólo nos definimos a nivel relacional, ni siquiera a nivel corporal, ya que "Mi cuerpo no era del todo homogéneo, sino que algunas de sus parte no estaban todavía maduras…..Mi apariencia semejaba la de un hombre maduro y, sin embargo, no estaba maduro…..tener la impresión que sólo se finge ser adulto" (*Ferdydurke*, p.16). La conducta, diríamos hoy, se racionaliza *a posteriori* para intentar dar sentido a las acciones que realizamos empujados por los demás, surgidas en un proceso de responsabilidad colectiva. Tal vez eso lo lleva a insistir a guiarnos al interpretar su trabajo, por temor a que sea "deformado".

En el extremo opuesto, el estado libre de Formas se identifica con la Inmadurez, especialmente encarnada en la juventud y caracterizada por el juego, el deseo, la creatividad, la vida y hasta la provocación. Se trata de una inmadurez valorada positivamente, que subyuga al autor, en combinación con el erotismo y la homosexualidad. En su *Diario* afirma: "No creo en ninguna filosofía no-erótica. No me fio de ningún pensamiento desexualizado" (citado en el prólogo de Pornografía). Se trata del hombre, y también de la Argentina, ambos aún en proceso de maduración, con su multiplicidad de futuros posibles y mayor genuinidad. Pero no sólo de esa inmadurez natural, como señala en el Prefacio de *Ferdydurke* sino también de la inducida. "empujada", por los demás.

El movimiento pendular entre estos dos extremos estará movido por las contradicciones propias del autor: cuerpo y espíritu, atracción y repulsión, juventud y vejez, placer y dolor, homo y heterosexualidad, nación de origen y de adopción, cultura aristocrática y de Retiro, idioma polaco y español, rechazo a los escritores de su época (Jorge Luis Borges, Bioy Casares) y deseo de reconocimiento, narración y poesía, crítica de la cultura europea y regreso a ella; simbólicamente, entre lo "alto" y lo "bajo". Se trata de los "entre" reconocidos en su *Testamento,* que lo llevaban a no sentirse nunca en un "nosotros" y a la doble vida, a lo inacabado. Estos antagonismos, la posibilidad de transformación de uno en su opuesto (ej. del exceso de timidez a la audacia), de que pequeños cambios produzcan grandes consecuencias y de lo cuantitativo en cualitativo y a la inversa (la suma inabarcable) muestra una suerte de dialéctica (Martínez, en Hochman, ed., 2016), hoy en día, temas del pensamiento de la complejidad (Morin, 1996). Liendo (Hochman, ed., 2016) plantea que la ambivalencia y la identidad fracturada

presente en su etapa argentina podría ser explicada psicoanalíticamente por su difícil infancia, signada por los temperamentos enfrentados de sus padres, sus diferencias sociales y culturales.

La riqueza psicológica del personaje se forma en esa ambigüedad, no se es bueno ni malo, maduro o inmaduro sino infinitas combinaciones de esos continuos: "…yo no tenía que ser ni maduro ni inmaduro, sino así como soy…, debía manifestarme y expresarme en mi forma propia y soberbiamente soberana, sin tener en cuenta nada que no fuera mi propia realidad interna… Que mi forma nazca de mí, que no me sea hecha por nadie" (*Ferdydurke*, p.22). Y agrega en el prefacio de la edición castellana: "Si no lográis juntar de algún modo más estrecho esos dos mundos, la cultura será siempre para vosotros un instrumento de engaño" pero eso sería "encontrar la forma para la inmadurez", lo que es imposible. Su impotencia acaba en soledad y angustia.

La imposición de identidades colectivas, injustas pero inevitables, es el tema central de la novela *Pornografía* (1960) o *La Seducción* (cambio debido a la evolución de la primera hacia la obscenidad y la prostitución, originalmente concebida por Gombrowicz como belleza, encanto, gracia), en que dos jóvenes, libres e inmaduros, son objeto de placentera observación y una especie de experimento filosófico y sexual por parte de dos adultos que les empujan a la ligereza, a encontrarse; pero también a la irresponsabilidad, a matar. Entre ellos se establece un juego de espejos: "…él se miraba en mí, yo en él…" (p. 92). De esa forma, los mayores recuperan un poco de inmadurez. Los hechos se intercalan con las interpretaciones de los personajes adultos, ligadas a sus deseos. Lo no dicho se percibe en el ambiente: "Yo sabía que él sabía- él sabía que yo sabía que él sabía" (p.55) hasta que comienza el intercambio de cartas; también lo dicho se redirigía hacia otro: "…todo lo que Henia decía a Waclaw lo decía para Karol… (p.66). En esta obra se insinúa la homosexualidad pero también otros comportamientos, considerados perversiones o patologías por la sexología de su época, como la ninfomanía y la paradoxia, que Gombrowicz conoce y utiliza más que la teoría freudiana (Yokota-Murakami, en Hochman, ed., 2016).

El "sin sentido", el absurdo, la confusión entre realidad y fantasía delirante de un personaje atrapado en un juego del que no encuentra salida, ya que se impone la Forma y muere laInmadurez), caracteriza la obra de teatro *El casamiento*, que al igual que la anterior transcurren en un marco de guerra y ocupación. *Kronos* es memoria, melancolía, enfermedad, aburrimiento, muerte, matizada con relámpagos de euforia. El formalismo vacío, rígido y falso de los llamados

poetas “puros” (centrados en la rima y la Forma) es profundamente criticado en el ensayo *Contra los poetas* (1947), donde nuevamente la poesía se mantendría gracias a la simulación social de sentir gusto y placer en ella, sacrificando la autenticidad. Por el contrario, su narrativa es creada en “mi relación con el enemigo” (p.35).

Finalmente, en relación con las técnicas narrativas, Grombrowicz también hace uso de un tiempo no lineal en sus relatos, en función de la intensidad del recuerdo rescatado al subconciente, especialmente en el *Diario Argentino*, y se desdobla en un narrador en tercera persona que relata lo que la primera persona ha estado ocultando, en una suerte de polifonía.

Los coetáneos de Gombrowicz profundizaron en el análisis psicológico, con sus distintos tipos de narradores, de técnicas utilizadas, y de espacios y tiempos seleccionados para ubicar el relato. Señalo entre los principales trabajos europeos los de Stefan Zweig, Thomas Mann, James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf, que relatan pasiones irresistibles y cercanas a la locura, simulación de sentimientos, erotismo, homofilia, compulsión obsesiva y perfeccionista, atracción por los jóvenes, homosexualidad, sentimientos, temores y problemas femeninos, principalmente. Posteriormente encontramos a Alberto Moravia, que nos sumerge en el interior de un individuo neurótico que lucha entre su parte racional (que mira) y la pulsional (que actúa), y a Miguel Delibes, que destaca el desprecio, resentimiento, frustración, insatisfacción sexual, culpa, confesión y búsqueda del perdón. Después de la última novela de Gombrowicz (*Cosmos,* 1967), la literatura filosófica-psicológica pierde impulso, resaltando la diversidad y profundidad de los temas de Milan Kundera: el amor como privilegio, la soledad, la venganza, la falta de genuinidad, el inconsciente en términos freudianos, la frontera entre estados internos límites, entre otros.

En EUA sobresale William Faulkner y el tratamiento de la neurosis, el amor incestuoso y la hipocondría; mientras Yokio Mishima realiza uno de los más profundos trabajos de introspección que incluyen las relaciones con su abuela durante su infancia, el descubrimiento de sus tendencias homosexuales, la fascinación con la idea de la muerte gloriosa.

En América Latina, Eduardo Barrios mostró el drama interior y los conflictos psicológicos y religiosos de un fraile franciscano atraído por una jovencita; y retomó el enigma de la multiplicidad de voces interiores, diversas y contradictorias, que el ser humano posee y sus repercusiones en el mundo de las relaciones amorosas; mientras María Luisa Bombal profundizó en la condición femenina para resaltar

su soledad, su frustración ante la sexualidad, sus fantasías compensadoras, su exclusión del amor y de la vida misma, su falta de esperanza, sus sentimientos más difíciles de confesar (odio, ira) y su sumisión.

Por su parte, Ernesto Sábato cuenta la historia de un personaje obsesivo y paranoico, en un contexto de falta de amor, soledad e incomunicación en *El túnel* (1948). Su personaje analiza racionalmente la vida en torno de las opciones que le ofrece para decidir, en permanente conflicto entre su "yo" real y su "yo" idealizado, y en espera de que lo traten conforme a la imagen que de él se ha forjado, idealizándose a sí mismo por encima de los demás para ganar confianza (orgullo neurótico) como mecanismo de defensa. Cualquier herida le provoca hostilidad, odio, ira, furia asesina, venganza.

Un lugar especial corresponde al escritor argentino Ricardo Piglia, quien retoma la figura de Gombrowicz como uno de los principales personajes de *Respiración artificial* (1981). Piglia intenta dar respuesta a sus preguntas filosóficas, especialmente a su lucha entre Forma e Inmadurez, a través del discurso del narrador y el pensamiento de uno de los personajes principales de la novela, especie de Gombrowicz reencarnado (Terradas, en Hochman, ed., 2016).

Conclusiones

Si bien todos los autores revisados han contribuido de una u otra manera a la literatura psicológica, no veo entre ellos la preocupación filosófica que impulsó a Gombrowicz como hilo conductor de toda su obra. Probablemente Sábato es quien plantea un protagonista con algunas características de Gombrowicz, llevadas al extremo patológico, como obsesión, compulsión, desamor, soledad e incomunicación. La lucha entre dos o más "yos" y la simulación aparecen también en Mishima, Moravia, Kundera y sobre todo en Barrios; la homosexualidad en Proust y Mishima; el tema de la juventud aparece tratado de similar manera en Mann; en cambio, para Joyce y Barrios se trata de una etapa dolorosa en sus contextos y tiempos. En cambio, los personajes femeninos en que destaca Proust, así como la sexualidad y frustración femenina encarada por Bombal y Delibes, están casi ausentes de las preocupaciones de Gombrowicz, así como la concentración en temas como el amor, la pasión, los sentimientos y emociones. El tiempo no lineal, la polifonía y la redacción en primera persona (el "yo" para narrar sus historias) continúan vigentes, tanto en Gombrowicz como otros

autores.

En consecuencia, si bien hay coincidencias entre Gombrowicz y la literatura psicológica, se perciben diferencias importantes debido a su concentración mucho más en su pensamiento filosófico que en el plano emocional.

Referencias

Cardozo, M. (2018), *Novela psicológica*, Premio *Ana María Aguero Melnyczuk* a la investigacion-2018, Argentina, http://limaclara-ediciones.com/wp-content/uploads/2013/05/PREMIADOS-2018-INVESTIGACION-1-1.pdf [20 de mayo de 2019].

Gombrowicz, W. (1947/2015), *Contra los poetas*, México: Tumbona Ediciones.

Gombrowicz, W. (1960/2011), *Pornografía*, Barcelona: Seix Barral.

Gombrowicz, W. (1953/2010), *El casamiento*, Buenos Aires: El cuenco de plata.

Hochman, N., ed., (2016), *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina,* Buenos Aires: Heterónimos.

Morin, E. (1996), *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona: Gedisa.

VOLVEREMOS