

Estamos frente a un libro sobre Witold Gombrowicz escrito por un argentino de una generación muy alejada a la que compartió su vida con el irreverente escritor polaco. Pablo Gasparini, en *El exilio procaz*, aprovecha lo que define como las "legendarias huellas" o, al menos, la "formidable ausencia" o "visible hueco" de Gombrowicz en el contexto cultural argentino y se pregunta, tras una acertada lectura de *Diario*, *Ferdydurke* y *Transatlántico*, qué es lo que hizo de Gombrowicz, o más precisamente de su literatura, algo insoportable para la elite intelectual argentina.

Lejos al fin de la crítica centrada en el anecdotario de vida y desprendido de los prejuicios y emociones que suscitaba la persona del artista provocador, Gasparini describe ahora un Gombrowicz "desubicado", rejuvenecido por el exilio, y vislumbra en *Ferdydurke* la génesis de un sujeto "guarango" y las bases filosóficas y literarias de una "ética estética" desde la que se abrirá, como un guardado e insospechado secreto, la trunca dialéctica que desmoronará las usuales poses del exilio.

Gasparini no escoge esconderse tras el autor, sino que propone releer a Gombrowicz desde la originalidad de una escritura y de un precario pero potente lugar intelectual: el del "des-fachitado". Con tal motivo confronta a Gombrowicz con viajeros en su momento consagrados (como Hermann Keyserling, Ortega y Gasset, Waldo Frank) y algunos exiliados: el notable Roger Caillois y el "provinciano" Roa Bastos. Al escribir sobre la "gesta ferdydurkista" destaca la figura y obra de Virgilio Piñera (una "conexión cubana" que lo lleva hasta Lezama Lima). Gracias a Gasparini descubrimos la lateral herencia gombrowicziana en la escritura de Copi, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher y encontramos polémicas con Piglia, Saer y Borges.

*El exilio procaz* inventa así un Gombrowicz argentino, algo que, sin dudas, necesitábamos desde hace mucho tiempo.

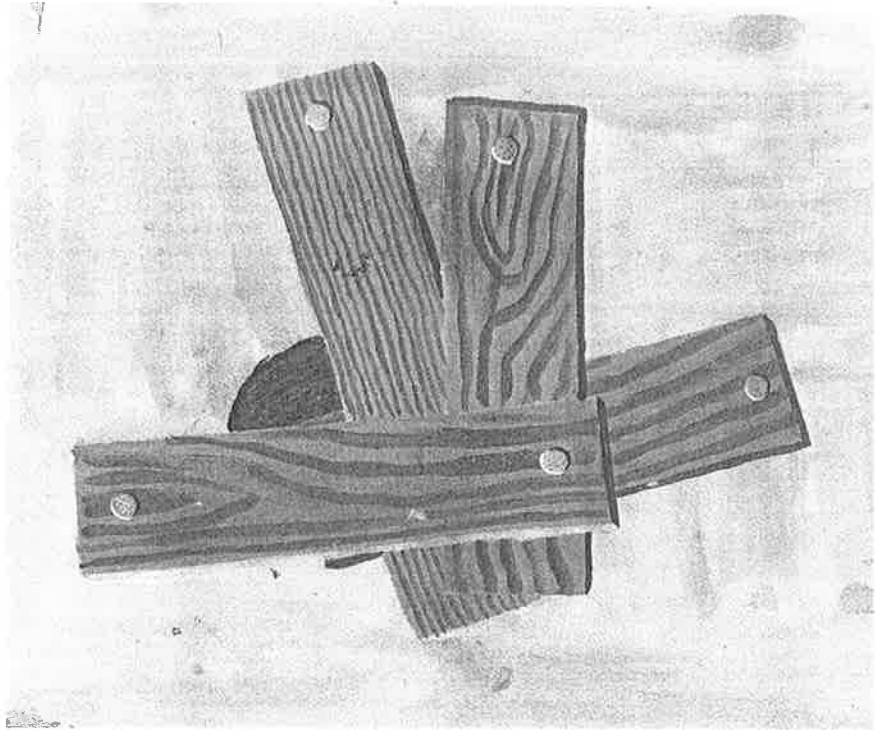
**Klementyna Suchanow**  
Wrocław (Polonia), 2006

Pablo Gasparini nació en Argentina en 1971. Es profesor en Letras por la Universidad Nacional de Rosario y realizó estudios de Maestría y Doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidad de São Paulo, Brasil. Colaboró en el libro *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo* (2002) y publicó artículos sobre exilio y desplazamientos lingüísticos en diversas revistas especializadas. Participa de los grupos de investigación "Escritas da Violência" (Universidade de Campinas) y "Le texte étran-ger" (Université Paris VIII).



# El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina

## Pablo Gasparini





ENSAYOS CRITICOS

**El exilio procaz: Gombrowicz  
por la Argentina**

**Pablo Gasparini**

*BEATRIZ VITERBO EDITORA*

**El exilio procaz: Gombrowicz  
por la Argentina**

## Agradecimientos

Gasparini, Juan Pablo

El exilio procaz : Gombrowicz por la Argentina -

1a ed. - Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2006.

368 p. ; 14x20 cm.

ISBN 950-845-178-5

I. Crítica Literaria. I. Título

CDD 809

Biblioteca: *Ensayos críticos*

Ilustración de tapa: Daniel García

ISBN-10: 950-845-178-5

ISBN-13: 978-950-845-178-1

Primera edición: 2007

© Pablo Gasparini

© Beatriz Viterbo Editora

[www.beatrizviterbo.com.ar](http://www.beatrizviterbo.com.ar)

[info@beatrizviterbo.com.ar](mailto:info@beatrizviterbo.com.ar)

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA  
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Agradezco a Jorge Schwartz por su confianza y por su permanente estímulo para llevar adelante la tesis de la que resultó este libro. También por haber apoyado y hecho posibles iniciativas que, en un primer momento, parecían imposibles. Le agradezco también el haber auspiciado la lectura "perlongheriana" de Gombrowicz que se encuentra en la última parte de este libro.

A Adriana Kanzevolsky por haber recreado desde la amistad una vieja relación docente, por sus inteligentes consejos y por su asesoramiento sobre todo lo relativo a *Orígenes*.

A Berta Waldman por el sabio comentario que escribió sobre mi tesis y que leyó al momento de la defensa.

A Teresa Cristófani Barreto por su lectura y sus precisas observaciones al momento de la calificación y de la defensa (y también por su contagiosa pasión por Gombrowicz). A Márcio Seligmann-Silva por su participación en la defensa y por su interés en mi trabajo (que me ha permitido continuar investigando en la Universidade de Campinas).

Le agradezco a Saúl Sosnowski su invitación a Maryland y la amabilidad con la que me recibió.

A Jorge Bracamonte y a María Magdalena Uzín les agradezco el haberme abierto la puerta de su casa en Washington sin

quiera conocerme personalmente y la hermosa amistad que, junto a Julia Bracamonte, nos regalaron durante nuestra estadía en los Estados Unidos. A Roxana Patiño por haber posibilitado ese encuentro.

Al personal del "Interlibrary Loan" de la McKeldin Library de la University of Maryland at College Park por los numerosos libros que pusieron a mi disposición de la manera más llana y natural. También al personal del Centro de Estudios Latinoamericanos de la University of Maryland y a muchos colegas del Departamento de Español por su ayuda y compañerismo.

Le agradezco a la FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, por haberme otorgado una beca en nivel de doctorado gracias a la cual este proyecto pudo desarrollarse con absoluta tranquilidad y con todo el tiempo requerido.

Agradezco a todos aquellos que me dieron su aliento cuando el proyecto no era más que una idea, especialmente a Edgardo Cozarinsky (capaz de convertir un paulistano Franz Café en un típico café porteño) y a Adrián Cangí. También a todos los que declararon su interés en leer esta tesis (y que espero no defraudar), especialmente a Adriana Astutti, Jesus Barquet, Rubén Biselli, Silvana Mandolessi y Gabriela Nesossi (quien corrigió, entre otras "yerbas", algunos de mis ya inevitables aporruñamientos).

A José Luis Martínez, por sus estimulantes diálogos y a Magdalena Nowinska por sus ocasionales traducciones del polaco al portugués y por sus aportes sobre la cultura polaca.

A Klementyna Suchanow por su interés y por los precisos datos que me brindó.

A Ana Cecilia Olmos por su ayuda en el armado de la mesa de defensa. A Marta Topel, por haberme prestado, en aquel momento, la casi inconseguible *Cosmos*. A Nancy Calomarde por sus datos sobre *Surr*. A Marcelo Teixeira da Silva por su asistencia amistosamente técnica cada vez que la computadora decidió parar de trabajar.

A Beatriz, Álvaro y Sofía les agradezco su solidaria amistad y por habernos dado una mano en las siempre incómodas mudanzas.

A Lydia Carrasco, que con profesional (y maternal) espíritu bibliotecario me mantuvo al tanto de las referencias a Gombrowicz en la prensa argentina.

Le agradezco a Mariela Reggiani y a nuestro hijo Rocco, no tanto su tolerancia ante las horas invertidas en la escritura de este libro, sino más bien sus cariñosas interrupciones que me mostraron que la vida existe (también) más allá de la a veces obnubilante pantalla de una computadora.

*A Mariela  
por hacer de cada lugar el lugar de siempre.*

*[La Argentina] Es un lugar de pasaje, como es todo el  
mundo  
Copi.*

LLEGÓ UNA NUEVA NAVE DE BANDERA POLACA:

EL CHROBRY

Conduce a un calificado grupo de figuras de esa nacionalidad y turistas

Luciendo un vistoso empuavesado, y a los acordes de los himnos Nacional y polonés, tendió sus amarras ayer a las 11, aproximadamente, en el desembarcadero de la Dársena Norte, la flamante motonave Chrobry, de la Gdynia America Linea, poniendo término a su feliz viaje inaugural.(...)

Entre los viajeros que llegaron en el Chrobry se encontraba (...) los escritores Bohdan Paulowicz, Witold Gombrowicz y Czesław Strazewicz (sic) (...) Witol (sic) Gombrowicz es un humorista moderno, de vasta cultura. Acaba de tener un éxito de resonancia con un folleto titulado "Ferdydurke". En puridad de verdad, la conversación que mantuvimos con estos tres hombres de letras versó sobre el tema de angustiosa actualidad. Había auides por obtener noticias sobre la situación europea y si bien es cierto que ninguno de los tres cree en la inminencia de una guerra, no desechan la idea de que ésta estalle en la primavera próxima.

Fragmento del artículo aparecido con ocasión de la llegada del Chrobry a Buenos Aires, La Nación, 21 de agosto de 1939, p. 8.



## Introducción: lectores en la pampa salvaje/ lectores en los tristes trópicos

Jorge Di Paola, uno de los entonces adolescentes argentinos cautivados por la versión “argentino-cubana” de *Ferdydurke* (un libro que había hallado al azar en la biblioteca de Tandil), nos relata, en un apasionado testimonio, que una mañana de 1957 un amigo español lo llamó para presentarle “un escritor polaco un poco excéntrico que quería conocer a los jóvenes poetas locales”. Nos comenta Di Paola que, al entrar al café Rex, vio a un hombre rubio y delgado que fumaba pipa con aire concentrado. La presentación sería desconcertante. Argumentando que su nombre era muy difícil para los humildes “criollos”, el polaco prefirió escribirlo rápidamente sobre una servilleta. La sorpresa de Di Paola fue entonces inmediata: ¡aquel hombre era el autor de *Ferdydurke*! No menos sorprendido por el hecho de que alguien lo reconociera, Gombrowicz exclamó (entre conmovido y travestido, como Sarmiento, en ocasional europeo): “¡Oh! ¡Un lector en la pampa salvaje!”.

Se trata, como casi siempre que se habla de Gombrowicz, de una anécdota y también de una obvia revelación: en esas pampas salvajes Gombrowicz está fuera de lugar y si en varias ocasiones o testimonios se lo ha acusado de “desubicado” (argentinismo por *ser* impertinente) es porque raigal y literalmente está *desubicado*; una experiencia de “fuera de lugar” que

podemos recrear cuando al entrar en una biblioteca nos dirigimos o nos topamos con el 891.85007 (novela polaca contemporánea) para encontrarlos o descubrir bajo la forma del hallazgo un apellido que nos suena—a pesar o gracias a sus consonantes que el castellano mal puede pronunciar—evocadoramente familiar.

Gombrowicz siempre se halla, se debe hallar, pues, al parecer, nunca está en el rotundo primer plano. Este libro, aunque surgido de una tesis doctoral, no pretende evadir ese carácter lateral. De esta manera, si un hallazgo presupone siempre cierto carácter fortuito, quisiera expresar una vivencia personal y reivindicar las formas o la mitología del hallazgo. Esta reivindicación debe confesar, en primer lugar, un espacio de escritura: la—al decir de Haroldo de Campos—“megalópolis bestafera” de São Paulo, Brasil. Suponiendo que todo lugar implica determinadas posibilidades y puntuales imposibilidades, desearía aclarar un aspecto esencial sobre las condiciones de escritura de este trabajo: Gombrowicz es prácticamente desconocido en el Brasil y el par de libros que del mismo llegaron a editarse durante finales de la década del '60 (sus cuentos y *A Pornografía*) parecen haberse sumido en el más incomprensible silencio. Por esta razón, encontrar un ajado ejemplar de *Ferdýdurke* en la biblioteca de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas (FFLCH) de la Universidad de San Pablo (USP) no podía dejar de llamar la atención, una atención redoblada cuando, al abrir el libro, descubrí que se trataba de uno de los tantos marcados con el sello de “Coleção Néstor Perlongher”. Se sabe, los libros del neobarroso poeta argentino, fueron donados a su muerte (por gestión del Prof. Dr. Jorge Schwartz) al patrimonio institucional de la FFLCH. Imaginé enseguida ese percudido volumen de Sudamericana viajando (quizás en ómnibus, transporte sobre el cual, según dicen, Perlongher escribió su célebre poema “Cadáveres”) desde Buenos Aires hasta São Paulo, ese trayecto que marcó y marca la travesía y aporruñada aventura de Perlongher, alguien que—como el polaco—también hizo de la desubicación una de las formas posibles de la autobiografía.

No se trata, sin embargo, de encerrar, nuevamente, a Gombrowicz en una leyenda, pues hay muchas (quizás ya demasiadas) y, algunas, muy buenas. Todas, sin embargo, incurren en el mismo pecado: dejar de lado los libros de Gombrowicz para concentrarse, casi siempre, tanto en su histórica personalidad como en el azar de su desplazamiento transatlántico.

Gombrowicz era insoportable. Eso es, al menos, lo que dicen la mayoría de sus detractores argentinos. En una de las pocas menciones que *Sur* se digna a hacer, una reseña sobre la publicación de *Diario Argentino* (en 1968, cuando el autor polaco, por otro lado, ya estaba plena—y europeamente—consagrado), Eduardo González Lanuza llega a quejarse (y en verdad esta queja constituye casi la totalidad de su texto) de que Gombrowicz le había arruinado, con su inesperada (e indeseable) presencia, sus vacaciones veraniegas en Piríápolis (Uruguay), comentando incluso, con fina minuciosidad, cómo “Witoldo” se le iba a ofender a su mujer. La desconsideración o sordera para un autor que ese mismo año estaba siendo considerado para el Premio Nobel y que el año anterior había ganado, de hecho, el Premio Internacional de Literatura “Formentor” (el mismo con el que ya habían sido laureados Beckett y Borges) es verdaderamente notable.

Lo curioso es que si esta reducción de Gombrowicz a su, al parecer, insoportable personalidad supone un escamoteo de su obra, las apropiaciones, a veces hasta reivindicaciones (cuando no “rescates”) del autor polaco dentro del contexto argentino, suelen limitarse a ciertos planteos estéticos y políticos que no sólo son extraños al Gombrowicz legendario de las anécdotas, sino también al carácter remiso de sus textos. La paradoja de Gombrowicz en aquellas llanuras de la que esperó el rejuvenecimiento parece dada así por esta irresoluble aporía: mientras Borges dice haber abandonado (por aburrimiento o desinterés) la lectura de *Ferdýdurke* (además de considerar a Gombrowicz un banal y proscripto invento de Mastronardi), los vindicadores del polaco (pongamos por caso Piglia o Saer) no dejan de asimilarlo a (o disculparlo con) parámetros netamente borqueanos.

Esta aporía no deja de revelar una cierta mala conciencia: quizás lo que resulte insoportable en Gombrowicz no sea su mitológica personalidad sino, en verdad, las bases estéticas e ideológicas de su literatura.

La pregunta que quiero responder en este libro es entonces la siguiente: ¿qué es lo que hace de Gombrowicz, o más bien de su literatura, algo insoportable para el contexto cultural de su exilio? Una pregunta que supondrá una lectura de su obra, un recorrido de sus desencuentros, un juicio sobre la validez de su diferencia y una hipótesis sobre su fantasmal aura en la literatura argentina.

Pascale Casanova sostiene en *La République mondiale des Lettres* (1999) que la universalidad parisina se paga al precio de cierta a-historicidad y de una desconsideración flagrante tanto por los factores locales que permitieron la emergencia de determinada obra como por el propio idioma en que la misma fue escrita. Sin pretender otorgar, por supuesto, ningún halo de consagración (atributo esencialmente francés, o por lo menos sueco), podemos afirmar que una lectura "argentina" de Gombrowicz compartiría esas ignorancias. De hecho, es digno hacer notar que el único libro (en el sentido fuerte u orgánico de esta palabra) sobre Gombrowicz en (o desde) Argentina, sea uno cuyo abordaje netamente disciplinar está metodológicamente despreocupado por cuestiones de diacronía o historia literaria; me refiero a *Gombrowicz. El estilo y la heráldica* (1992) del psicoanalista argentino Germán Leopoldo García. Sintomáticamente, la perspectiva es la misma en el caso de un alemán. Hanjo Berressem nos ofrece así un excelente estudio de título paradigmático: *Lines of Desire. Reading Gombrowicz's Fiction with Lacan* (1998). No quiero decir con esto que se deba ser necesariamente polaco para leer a Gombrowicz desde el ámbito intrínseco de la literatura polaca (y, de hecho, el campo académico de la literatura eslava permite esa posibilidad), sino afirmar que sólo un especialista en esa literatura podrá evaluar el rol de Gombrowicz en ese contexto sin caer en reduccionismos o vulgaratas esterilizantes. En este sentido, creo esencial la lectura de *Witold Gombrowicz et le monde de sa*

*jeunesse* de Tadeusz Kepinski (2000), como así también la de *Borderline Culture. The Politics of Identity in four Twentieth-century Slavic Novels* de Tomislav Longinovic (1993). Por otro lado, sería fundamental aquí el clásico *Gombrowicz, el hombre y el escritor* de Arthur Sandauer (1972), estudio que bien puede representar la perspectiva que asumió la obra de Gombrowicz desde las exigencias hermenéuticas del régimen comunista polaco. Dos tesis provenientes una de Canadá y otra de los Estados Unidos son imprescindibles para completar esta mirada polaca: *The Image of Polish Society in the Novel of the 1930's* de C. Brown (University of Toronto, 1984) y *Polish Experimental Fiction, 1900-1939: a Comparative Study of the Novels of Karol Irzykowski, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz and Bruno Schulz* de C. Taylor (Illinois, 1990).

Antes de terminar con esta digresión y volver a imaginar cierta especificidad de una lectura argentina, quisiera explicar porque no incluyo los nombres de Konstantin Jelenski y Jerzy Giedroyc entre quienes leen a Gombrowicz dentro del ámbito específico de la literatura polaca. Como veremos, estos nombres, ligados a la revista de exiliados polacos *Kultura* (editada en París desde 1947), pueden considerarse como los introductores de Gombrowicz en el universo francés, particularmente Jelenski que fue el gran promotor editorial y quien acercó la obra de su compatriota al influyente editor Maurice Nadeau. En razón de ese interés, los artículos y textos de estos intelectuales polacos (algunos reunidos en *Cahiers de L'Herne* N° 14, 1971; *Gombrowicz en Europe*, 1988 y *Gombrowicz, vingt ans après*, 1989) comparten el movimiento por la universalización de Gombrowicz, y están entonces más bien preocupados en demostrar la modernidad y pertinencia de los planteos estéticos del autor de *Ferdydurke*. Se diría que su perspectiva es la de la crítica francesa de los '60 que recibió a Gombrowicz ya sea como un existencialista heterodoxo (una lectura persistente en la recepción académica del autor polaco, como lo demuestran por ejemplo las tesis de Maria Anna Crawford, *An Existential Vision of Man in the Fiction of Witold Gombrowicz and Selected Novels by Sartre, Sarraute, Robbe Grillet and M. Butor*, 1972, o la de

Bronisława Karst, *The Problem of the Other and of Intersubjectivity in the Works of Jean-Paul Sartre and Witold Gombrowicz*, 1984) o como un estructuralista *avant la lettre* (consideraciones sobre esta lectura pueden encontrarse en los clásicos Gombrowicz de Rosine Georjin, 1977, y Gombrowicz; *bourreau, martyr* de Jacques Volle, 1972). Un análisis crítico de estas apropiaciones teóricas (significativas desde la segunda mitad de los '60 hasta mediados y fines de los '70) puede hallarse en *Un écrivain malgré la critique: essai sur l'oeuvre de Witold Gombrowicz* de Lakis Proguinis (1989). Más recientemente, el énfasis crítico sobre Gombrowicz está puesto tanto en su carácter extraterritorial o transnacional, como en su injerencia para con la llamada *Queer Theory*. *Witold Gombrowicz, ou, L'athéisme généralisé* de Jean Pierre Salgas (2000) es significativo en cuanto a la consideración de estas nuevas tendencias, como así también los artículos reunidos por Ewa Plonowska Ziarek en *Gombrowicz's Grinaces. Modernism, Gender, Nationality* (1998) que constituye, quizás, una de las más interesantes antologías críticas sobre Gombrowicz. No debemos olvidar mencionar el ya aludido *Gombrowicz en Europe y Gombrowicz en Argentine* (1984) de Rita Gombrowicz que, junto a *Varia* (1978) y *Varia II* (1989), configuran una de las principales fuentes documentales para estudiar a este autor (fuentes minuciosamente establecidas, por otro lado, por los diversos trabajos bigráficos-bibliográficos de Klementyna Suchanow). Aunque ya algo antiguo, una presentación general a manera de manual sobre el universo gombrowicziano puede encontrarse en *Witold Gombrowicz* de Ewa Thompson (1979) que constituyó, en efecto, una suerte de presentación de este autor a la academia norteamericana.

Preguntarse por la validez de una lectura argentina luego de esta sinopsis de la biblioteta crítica que generó la obra de Gombrowicz puede parecer un absurdo; y sin embargo, la misma ha sido recurrentemente demandada. A juzgar por Germán García que se pregunta por qué no existe un libro argentino sobre Gombrowicz, o por la misma Rita Gombrowicz que siempre se ha preocupado por intentar rescatar cierto "regard latin", una reflexión sobre el autor polaco desde "la pampa salvaje" ha

sido un notorio olvido o se la ha intentado cubrir, por lo general, a través del testimonio y la evocación. *Gombrowicz en Argentine* es, de esta manera, una recopilación (o heterobiografía según Salgas 2000) de declaraciones de diferentes personas y personalidades que conocieron a Gombrowicz durante su exilio argentino; "Le 'regard latin'", el artículo que pretende saldar esta mirada *à Gombrowicz, vingt ans après* (1989), un relato personal de su autor –el escritor brasileño Moacyr Scliar– que luego de algunas consideraciones comparatistas entre el sur de Brasil y Argentina, nos describe sus paseos por Buenos Aires en busca de los cafés y pensiones que, según el *Diario* de Gombrowicz, habrían sido frecuentados o habitados por éste. Quizás debimos esperar hasta el 2004, año en que se celebró el centenario del nacimiento de Gombrowicz, para que entre algunos nuevos libros de testimonios (*Evocando a Gombrowicz* de Grinberg y *Las cartas de Gombrowicz* de Tcherkaski) surgiera lo que tal vez constituya la primera tentativa de lectura orgánica y literaria de la obra de Gombrowicz: *Gombrowicz, este hombre me causa problemas* del fiel amigo "Goma" (Juan Carlos Gómez) que ya en el '99 reuniera la correspondencia que le enviara Gombrowicz desde Berlín en *Cartas a un amigo argentino*. Pienso, sin embargo, que "La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina" (artículo de Juan José Saer incluido junto al de Moacyr Scliar en la ya citada antología del año 89) sigue siendo el ensayo argentino más interesante sobre el autor polaco. Más allá de las recurrentes proyecciones de Gombrowicz en Borges y viceversa (al estilo de Piglia en "¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz?"), allí se dice que quien aborde la lectura de lo comúnmente entendido como literatura argentina desde la obra de Gombrowicz podrá, precisamente, extrañarse ante la misma y ganar una perspectiva ajena, exterior.

La reflexión de Saer es esencial, no sólo porque señala que una lectura argentina de Gombrowicz debe ir entonces hacia su obra, sino también porque sugiere que esa lectura menos que preocuparse por demostrar la universalidad o la modernidad de Gombrowicz debe, asumiendo la desnacionalización del

mismo (la inevitable ignorancia de un contexto cultural que se desconoce o se conoce sólo a medias), orientarse hacia una lectura (extrañada) del contexto familiar. Una lectura argentina podría entenderse así como una lectura que desnacionalizando a Gombrowicz (es decir operando a conciencia una lectura "no polaca", comenzando por el hecho obvio de no trabajar con la lengua original del autor) no pretende por eso —como lo harían los "centrales" franceses— universalizarlo para convertirlo en un valor de la República mundial de las letras.

A la propuesta de Saer (1989), mediatizada por Casanova (1999), nos gustaría agregar la singularidad de una circunstancia: Gombrowicz arriba a la Argentina no sólo cuando está por estallar la Segunda Guerra, sino también cuando el contexto literario argentino trabaja, en cierto punto, para su propia internacionalización y su propia universalidad (por sólo poner una fecha, en 1951, por iniciativa de Roger Caillols —arribado a la Argentina el mismo año de Gombrowicz— aparece *Fictions* en Francia en la colección "La Croix du Sud" de Gallimard). Desde esta óptica teórica, intentar responder por qué Gombrowicz se hizo tan insoportable tenga quizás una hipótesis obvia: Gombrowicz resultó insoportable porque las bases estéticas e ideológicas de su literatura no encajaban, *a priori*, con las expectativas argentinas.

Se podrá replicar que esta postura es cuestionable, o al menos relativa, pero esta hipótesis, lejos de reducir nuestro trabajo a un mero análisis de legitimaciones dentro del campo intelectual, nos permitirá —o más bien exigirá— una lectura atenta de los textos de Gombrowicz, una lectura formal y literaria que pueda responder a esta inquietud: ¿qué hay o qué se remueve en estos textos que pueda pensarse como irremediablemente díscolo a las esperanzas que la literatura argentina, al menos en su paradigma borgeano, se forjó para sí misma?

Si de acuerdo a la exégesis elaborada por Gombrowicz para explicar su novela *Cosmos* (1965), la obsesión es un fenómeno capaz de ordenar o imaginar una realidad en sí inexistente, formarnos de manera obsesiva esta pregunta nos llevará a recontar, imaginar o enfatizar un aspecto parcial de la obra de

Gombrowicz que, más allá de sugerir determinadas hipótesis o respuestas para la cuestión planteada, colaborará también para la lectura formal de este autor. Quiero decir que plantear la lectura de Gombrowicz desde su carácter díscolo a cierto ideal de la literatura argentina iluminará un aspecto de la literatura del polaco que quizás otras obsesiones críticas consideren irrelevante o poco interesante. Leer la Argentina desde Gombrowicz, por supuesto, pero también leer Gombrowicz desde la Argentina. Extrapolando un fragmento de su *Diario* en el que habla del nacimiento de *Cosmos*, diríamos que "Estos dos problemas exigen un sentido".

La tesis de este libro postula que ese sentido está en la predilección gombrowicziana por alcanzar una expresión auténtica, una suerte de poética de la primera persona que desde Gombrowicz no significó una ingenuidad sino un problema estético y ético a resolver en cada uno de sus textos y que dio forma a una procaicidad juzgada intolerable o mero producto (como lo hace González Lanuza en la reseña señalada —*Sur*, N° 314, Octubre 1968) de un gratuito acto de arrogancia o egocentrismo.

"¿Qué diablos me importa saber lo que dijo Sartorio cuando soy yo quien habla?", la (guaranga) réplica del autoficcional Gombrowicz de *Transatlántico* contra el supuesto y altanero Borges, no podría dejar de ser más ilustrativa a este respecto. Contra la demanda de expresión y originalidad del autor polaco, el "Gran Escritor Local" se place en construir una refutación en la que la remisión a la cita falla (contra cualquier pretensión de autenticidad) a favor del reconocimiento de la literatura, a favor del goce, finamente irónico, en la cultura. Desde aquí, asimilar Borges a Gombrowicz (y viceversa) en razón de su necesidad de producir alguna diferencia capaz de conjurar su incompatibilidad de los rasgos o medios elegidos para armar tal legitimidad o modernidad literaria. Así, si Gombrowicz prefirió erigir contra la minoridad de Polonia un sujeto que pueda decirse más que su nación, Borges hará del confín una orilla especialmente apta para apreciar el mundo o convertirá a éste, como ya sabemos, en un laberinto o biblioteca azarosamente

recorrido.

Si lo que está en juego es, entonces, la autenticidad de un sujeto y la construcción (en todo su sentido) de un duelo (de un duelo contra aquello que se considera el carácter esencialmente artificial de la literatura), nuestra lectura se centra, fundamentalmente, en tres obras del autor polaco: *Ferdydurke* (1937), *Diario* (1953-1969) y *Transatlántico* (1953). A través de las mismas, creemos, se podrá recorrer la elaboración de una estética beligerante (*Ferdydurke*), de un sujeto remiso (*Diario*) y de aquello que proponemos como una suerte de extrema afrenta de Gombrowicz: la elaboración de un espacio de enunciación que, pretextado en la experiencia del exilio, se quiere remiso a su propia e intrínseca irreverencia (*Transatlántico*). El primer capítulo, “Juventud americana y nación menor: hacia el silencio y desubicado Witold Gombrowicz”, se centra en el *Diario* para recorrer los diferentes sentidos que el escritor polaco le asignó a su exilio argentino y para esbozar, desde esa circunstancia, las diferentes asunciones de un “yo” particularmente inaprensible. Por otro lado, apelando al tradicional recurso contrastivo, se intenta leer o circunscribir la posible originalidad de Gombrowicz en el contexto cultural del país anfitrión al confrontarlo con dos series que consideramos primordiales: la de los viajeros-conferencistas (Ortega y Gasset, Keyserling, Waldo Frank) y la de algunos exiliados contemporáneos a Gombrowicz (Roger Caillois y Roa Bastos). De esta manera, intentaremos posicionar al autor polaco dentro del campo cultural argentino, analizando el (frustrado) intercambio de reconocimiento y legitimación intelectual. El segundo capítulo, “Ecos de *Ferdydurke* o los tonos de la irreverencia”, retoma algunas categorías que, esbozadas en el capítulo anterior, serán fundamentales en el desarrollo de nuestra lectura. Las mismas están destinadas a entender la impertinencia (desfachatez o “guaranguismo”) como un efecto de la carencia de pertenencia, es decir, como un efecto de la desubicación o de la excentricidad intelectual. En este sentido, no sólo se rastreará ese carácter irreverente (que en Gombrowicz se liga a la alabanza de “lo auténtico” o “lo bajo”) en la ética y estética que anima a la precursora *Ferdydurke*,

sino que también se indagará cómo ese carácter (o caricatura) fue relegado por cierta línea dominante de la literatura y de la intelectualidad argentina a un lugar de frívola ingenuidad o interdicho descaro. De esta manera, no sólo se comenzará a dialogar aquí con la estética borgeana (diálogo que será central en el capítulo siguiente), sino que se destacará cómo las apropiaciones críticas de Gombrowicz dentro del contexto argentino (paradigmáticamente la perpetrada por Ricardo Piglia) se han realizado desde el conjuro de cierta proccacidad raigal en el autor polaco. Lejos de entender la singularidad gombrowicziana como un fenómeno sin mayores efectos, se analizará por otro lado, cómo el fracaso de lo que Gombrowicz y Piñera llamaron la “gesta ferdydurkista” (la traducción al español de *Ferdydurke*, coordinada por el autor cubano) supuso el fortalecimiento de la impertinencia como espacio alternativo de legitimación intelectual no sólo en el propio Gombrowicz sino, quizás también, en Virgilio Piñera. En síntesis, este segundo capítulo intenta acompañar la construcción de cierta retórica de la autenticidad que, desde su puntual significancia para la elaboración literaria del universo ferdydurkista, parece animar la (sobre)actuación de cierta figura de autor, e, incluso, al armado y justificación de una estética y de una ética artística determinada. Por último, el tercer capítulo “*Transatlántico* o de las derivas de una nave corsaria” pretende analizar cómo tanto la beligerancia ferdydurkista como la fluidez del *Diario* se transmutan en *Transatlántico* en hipótesis del exilio y cómo, desde ese ambiguo espacio, se labra una acerada irrisión que desea convertir “lo polaco” en (imposible) pasado; un deseo de rejuvenecimiento que posiciona a Gombrowicz como un autor que, a diferencia de Borges, aún siente (o prefere sentir) el terrible peso de la Tradición nacional. En todos los casos, fiel a aquella consigna gombrowicziana que aconseja, en primer lugar, contemplar festivamente la obra y luego, recién, “ver lo que hay entre los bastidores”, he intentado (en esta reescritura del siempre burocrático aparato de una tesis doctoral) que mis argumentos surjeran de la singularidad de los propios textos literarios sin forzarlos o sin ahogarlos con una postura teórica excesivamente

predeterminada (postura que aparecerá, en todo caso, en las numerosas notas que acompañan cada capítulo).

Con estos capítulos no sólo quiero demostrar, ampliar y matizar la tesis que aquí nos hemos propuesto (que Gombrowicz fue insoportable en el contexto argentino por lo insoportable de su literatura, por su insoportable apelación a la autenticidad, ese rasgo que fue elegido antes como elemento a descartar que —como en el caso gombrowicziano— obsesivo objeto de inquietud) sino que también quisiera que hacia el fin de los mismos pudiéramos responder algunas de las preguntas que han perfijado o hecho marchar este trabajo: ¿por qué razón Gombrowicz parece querer instaurar su obra como una labor paranoicamente beligerante? ¿hasta dónde su apelación a la autenticidad le sirvió en esa afrenta? ¿en qué medida la excentricidad a la que lo condenó su exilio colaboró en esas elecciones?

Una noche de 1963, sobre la cubierta del *Federico Costa*, el buque que lo regresa a Europa, ya en alta mar, Gombrowicz aguarda por un acontecimiento que sabe provocativo: apenas a unos kilómetros de distancia vería pasar, rumbo a Buenos Aires, al *Chrobry*, aquella “motonave” que veinticuatro años antes lo había lanzado a costas porteñas. Los sentimientos son ambiguos, y desde una reducción fenomenológica de la Argentina que la confirma como mero lugar de pasaje (“un regard inattentif, superflu, dans une direction fortuite, un réverbère, une plaque, un plan d'eau”) [“una mirada desatenta, superflua, en una dirección fortuita, un reverbero, una placa, un plano de agua”], el *Diario* hará de este país una evocación amorosa o un lugar en el cual teme, visionariamente, que su figura se reduzca a “petites évocations”, a la figura convencional de un “artista incomprendido”. Con todo, la Argentina se convertirá para Gombrowicz en una suerte de fantasma que lo acompañará por aquella “americanizada” Berlín donde el autor polaco intuye o percibe la violencia o el horror que nadie quiere ya siquiera mencionar. La Argentina, o por lo menos las altisonantes polémicas en el bar *La Fragata*, se contraponen también al “silencio provincial” que Gombrowicz declara haber encontrado en París, una París en la que nadie, ni los representantes del *Nouveau*

*Roman Français* (a los que calificó de terriblemente aburridos) ni los representantes de la *Nouvelle Critique* (a los que calificó de pomposidad intelectual), se animaría ya a “salirse del libro”. ¿Hay una herencia de Gombrowicz? ¿Hay algún legado argentino que se pueda pensar como netamente gombrowicziano?

Ante la miseria económica y el rotundo plano de no reconocimiento que le deparó su exilio argentino, pienso que de imaginarse alguna herencia de Gombrowicz ésta debe pensarse precisamente desde esa falta de pertenencia que —para jugar con su parónimo— exacerbó la radical y vanguardista falta de pertinencia gombrowicziana. Por cierto, el regalo o herencia que Gombrowicz parece hacerle a la Argentina es la de haberla convertido en la condición de una desfachatez o autenticidad que si bien ya estaba presente desde *Ferdýdurke* se retraduce como un efecto (y afecto) de su despojado exilio, como un efecto y afecto argentino. ¿Es válida, entonces, la pregunta por los herederos, por los hijos o al menos por los bastardos de Gombrowicz? Si el autor polaco labra una nueva ética del exilio donde el exiliado antes que instaurarse en el papel del (futuro) redentor de su nación se convierte más bien en su insatisfecho azote, nuestro apéndice “Algunos exiliados filiatricos: Copi, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher” lejos de pretender forjar una continuidad o herencia estrecha, intenta más bien señalar la pertinencia de la reflexión gombrowicziana respecto a una identidad nacional que, acendrada en su esencia trágica, estimuló el desacato de las exigencias literarias y políticas afines al tradicional exilio romántico. En este sentido, quisiera agregar que así como los llamados autores inmORAles han sido aquellos que han logrado brindar las percepciones más finas sobre el mundo moral, podríamos afirmar que los autores que ‘como Gombrowicz’ se han forjado a sí mismos como desertores a las exigencias de su nación (es decir, como desertores a las exigencias de su pasado), han sido aquellos que han provocado una inevitable y fina reflexión sobre la misma. Así, sin haberlo pretendido, la historia argentina asoma por entre las argumentaciones de este libro. Por entre la serie de filósofos conferencistas, se cuelean, de esta manera, las esperanzas de un país

oligárquico que podía y pretendía darse corte invitando y recibiendo pensadores de moda para que meditasen sobre el desarrollo espiritual de la joven nación. Por entre los nocturnos paseos por aquella Retiro colmada de jóvenes (o “cabecitas negras”) que generan la pasión gombrowicziana, se escuchan, sin dudas, las muchedumbres del peronismo y el hado de su redención popular. Finalmente, por entre las manos de Santucho, se declara, acertadamente, la profecía de sangre. De un país de recepción, recorremos, junto a Gombrowicz, el lento pero persistente augurio de una tragedia ante la que este “pobre polaco” nos deja la irreverente osadía, el desafío, de una risa transatlántica y bufa.

## Juventud americana y nación menor: hacia el silenciado y desubicado Witold Gombrowicz

### Un exilio defachatanante

#### Gombrowicz como desertor

*Yo he sido destruido por mis virtudes.*  
Diario 1: 254

Las solapas de las ediciones en español de Witold Gombrowicz suelen rezar una misma y parca biografía: Gombrowicz, invitado por una compañía naviera al viaje inaugural del transatlántico *Chrobry*, arriba a la Argentina en 1939; la guerra estalla y el escritor polaco decide quedarse en aquel enigmático país del que nada sabía y donde vivirá por 24 años.

La letanía editorial se repite y la figura de Witold Gombrowicz (impresentable, paradójica, incómoda) se inscribe siempre bajo la impronta de esta aparición aleatoria o mágica. Se trata de presentar a un escritor polaco vanguardista que escribirá, en su idioma natal, gran parte de su obra en Sudamérica; espacio exótico donde traducirá, durante 1946, su principal novela, *Ferdydurke*, al español.

Signadas por la parquedad y el efectismo típicos de las desrezas del marketing cultural, las solapas de los libros de Witold no dejan de insinuar cierta verdad: Gombrowicz es un personaje desubicado, aunque no precisamente, o sólo, por el azar de su exilio sudamericano. De leer *Ferdydurke* como un gran relato autoficcional, o de prestar atención a los graves y asfixiantes cánticos de los marineros en *Événements sur la goélette Banbury*, un texto de 1932, podremos apreciar que la Argenti-



na, léase una experiencia de esencial desubicación, estaba presente desde mucho antes de su "aleatorio" exilio. Así, si los marinos del *Banbury*, en viaje a Sudamérica, repiten, obsesivamente, ciertos proféticos versos ("Sous le ciel bleu de l'Argentine /Où toutes les filles sont câlines...") [Bajo el cielo azul de la Argentina /donde todas las jóvenes son cariñosas], Gombrowicz diseñará en su *Diario* una concienzuda arquitectura de los recuerdos y retrotraerá su exilio hasta el borde mismo de su infancia en Maloszyce:

... mais l'Argentine, dès mon enfance, n'était-elle pas inscrite dans mes destinées, alors qu'écolier en Pologne, je faisais, pendant les défilés, tout mon possible pour ne pas marcher au rythme de l'orchestre militaire? (*Journal II*: 389)

!... pero la Argentina, desde mi infancia, ¿no estaba ya inscripta en mis destinos, cuando aún escolar, en Polonia, durante los desfiles, hacía todo lo posible para no marchar al ritmo de la orquesta militar? (*Journal II*: 389)

En esta cita, una suerte de ontogenia del desacato, Argentina pierde bastante de su carácter azaroso y, en compensación, se convierte, fatalmente, en el espacio privilegiado de la irreverencia. Sin embargo, más allá de las libertades en la construcción de la memoria, y de cierta capacidad profética de la literatura (el antológico *Banbury* reencontrado en "la flamante motonave" *Chrobry*), resalta aquí, al menos para un lector argentino, una extrañeza primordial: ¿Argentina como posibilidad liberadora?

Si la Argentina es la posibilidad de no acompañar el ritmo de una orquesta militar, si la Argentina es esa (nada histórica) osadía, quiere decir que Gombrowicz, desde la punzante ingenuidad de un polaco recién llegado, descubrió (o al menos se inventó) una nueva mirada, un sorprendente e inesperado decir sobre la Argentina y los argentinos. ¿Habría deseado Gombrowicz ser aquel Extranjero, aquel Forastero que, luego del ritual bautismo del Rechazo, procuró hacernos más fuertes, hacernos madurar y, finalmente, con sus palabras provocativas y extrañas, traernos una Salud insospechada? De juzgar por el ánimo militante que acompaña la traducción argentina de

*Ferdydurke* ("¡Sonó la hora! ¡Al combate!"), Gombrowicz bien pudo haber jugado a convertirse en el profeta de una nueva mirada sobre nuestra (periférica) cultura. Sin embargo, tanto la propia filosofía de Gombrowicz como su propio errar biográfico, desvanecen, o más bien atacan, semejantes esperanzas. Gombrowicz no sirve para ninguna redención, sino, más bien, como escribe en su *Diario*, para "aguardar la fiesta" (*Diario I*: 207).

Creo que hacer de este desubicado una esperanza de nueva mirada o consideración sobre "nuestra" literatura tiene, tan sólo, un efecto negativo: conjurar o reducir la singularidad gombrowicziana, esa condición excepcional que causó tanto fascinación como visceral rechazo en el medio argentino. De hecho, la Argentina le ha asegurado a Gombrowicz el privilegio de una mirada virginal, pues tanto los fervientes admiradores como los ocasionales detractores han coincidido en entreverlo como un raro fenómeno. Polaco antes que europeo, Gombrowicz se ha entrevisto como virginal por su original vacío frente a la cultura latinoamericana, por su distancia respecto a aquel circuito que, desde fines del siglo XIX y comienzos del XX, hizo de París un "espacio religador de primer orden" entre artistas e intelectuales latinoamericanos y europeos.

Bien sabemos, por otro lado, que este rango de *outsider* eslavos respecto a la cosmopolita París, no le aseguró a este autor ningún privilegio. Su "extrañeza" o virginidad fue pagada con la casi miseria que le tocó vivir en Buenos Aires. Por cierto, la situación poco atractiva de Varsovia (arrasada por la maquinaria de guerra nazista), y su histórica lejanía de París, relegó a los polacos arribados durante la Segunda Guerra a un rango de europeos de segunda, cuando no a la de emigrantes refugiados. El propio Gombrowicz llega a traslucir esta condición cuando a propósito de un auditorio argentino que está escuchando a un conferencista de su nación, observa que "los argentinos escuchaban con indulgencia (...) ya que comprendían la situación psicológica del pobre polaco" (*Diario I*: 25).

Así como Gombrowicz no aprobó esa indulgencia durante su exilio argentino, seguramente no aprobaría hoy su conversión en profeta bajo la figura del rescate de una voz entonces igno-

rada, suprimida o prohibida. Este síndrome que afectó, hace algún tiempo, el relanzamiento editorial de Gombrowicz en Europa, este éxito devenido seguramente de la pérdida de lo urticante de sus textos en razón de los nuevos tiempos políticos (que provocó, entre los polacos, el desfasado deseo de leer a quien fuera, bajo el régimen comunista, un "anarquista que no reconoce ley alguna", *Diario 1: 322*), puede alertarnos sobre el estéril riesgo de cualquier consideración de Gombrowicz en esa dirección. Si Gombrowicz no fue leído u oído en su tiempo, no vale así rescatar su mirada, sino, tal vez, preguntarse por las razones de ese silencio, indagar el porqué de un exilio signado por la experiencia "rejuvenecedora" del silencio:

[...] [Mi] entendimiento con la América Latina, que encarnaba el rejuvenecimiento de las espléndidas razas europeas y que resultaba sorprendentemente silenciosa y discreta en su amable existencia, me parecía no enturbiada por nada (en esa misma época, mi hermano y mi sobrino se hallaban en un campo de concentración; mi madre y mi hermana, tras huir de la Varsovia destruida, vagaban por provincias, y a orillas del Rhin resonaban los gritos de terror y de dolor de la última contraofensiva alemana; pero esos gritos, esos aullidos de los que yo no me olvidaba, no hacían más que aumentar mi silencio). (*Diario 1: 236*)

La cita es la única mención de Gombrowicz a los "gritos y aullidos" de su tragedia familiar. El miedo, el respeto y el horror que Gombrowicz intuye en la tragedia (*Diario 1: 352*) pareciera ubicar a ésta en un campo ajeno al de la literatura; ante el Horror, de hecho, la pluma tiembla en la mano y los labios "no son capaces de emitir más que un gemido" (*Diario 1: 352*). Cualquiera otra reacción, cualquier actitud estética de expresar o insinuar ese Horror, no puede ser otra cosa, para Gombrowicz, que rotunda impostura (*Diario 1: 84*). En cualquier caso, si el gemido ante la tragedia es la negación en sí de la literatura, la toma literaria de ésta haría de la inmensidad de la misma un mero pretexto para el despliegue ostentoso de la Grandeza, la Profundidad o la Verdad. De aquí que la creencia de "que sólo en las cumbres hay algo por descubrir" (*Diario 1: 352*), se plan-

tee como una "ingenuidad" típicamente polaca contra la cual se aliente una alabanza de lo pequeño, o más bien, de lo manejable:

Proust supo encontrar más en su magdalena que ellos en los crematorios durante años. (*Diario 1: 352*)

"Ellos" (figura fantasmal contra la que el *Diario* se posiciona, cohorte de rostros "malaxados" en la Grandeza, y, puntualmente los -otros- escritores e intelectuales polacos) se convierten en los cantores de un "humo acerbo" de pronto convertido en el "incienso para la nueva dictadura". El silencio, única garantía contra el riesgo de monumentalidad que Gombrowicz atisba en cualquier tipo de expresión literaria sobre la tragedia, se transforma así en un rasgo a contramano de lo que podría esperarse de un intelectual polaco de posguerra.

Cismático por naturaleza a cualquier prescripción, la actitud de Gombrowicz frente al comunismo polaco romperá de igual modo aquello que podría preverse en un exiliado. Si bien Gombrowicz no deja nunca de exhibir la falacia de la pretensión de verdad que definiría a los regímenes comunistas (*Diario 1: 331*), alerta al mismo tiempo sobre el riesgo de limitación intelectual que significaría convertir al comunismo en el único y gran catachismo polaco. Tanto en el sostén como en la "exagerada" batalla que los exiliados polacos llevarían contra el régimen (*Diario 1: 36*), Gombrowicz detecta la recurrente debilidad humana por creer en un mundo de monstruos precisos y límites reconocibles. Por fuera de toda solución a favor o en contra del comunismo (que delataría tan sólo la fascinación general por el mismo -*Diario 1: 58*) Gombrowicz les propone a los polacos la paradoja de "alcanzar" o comprender al enemigo en su "veneno y sordidez (es decir en sus virtudes)" (*Diario 2: 218*). Son innumerables las veces que Gombrowicz en su *Diario* se pregunta por las razones que les impedirían "pasarse al otro lado" ya que en su condición de desheredado, del que no tiene nada que perder o del materialmente necesitado se asimilaría,

irónicamente, a los proletarios que el comunismo buscaría redimir (*Diario I*: 327). En igual registro irónico, Gombrowicz señala que su propio pensamiento liberador bien podría acercarse a ese mundo confuso, móvil y relativo que el marxismo plantea por lo menos antes de su implantación en determinada sociedad (*Diario I*: 331). “Pasarse al otro lado” o, incluso, volver a Polonia (como algunas veces se traduce ese “pasarse” en su *Diario*), podría ser así resultado de su propia condición material o del intrínseco espíritu liberador de su pensamiento; sin embargo, a esas razones intelectuales bien podría agregarse una cuestión práctica que a propósito del poeta chileno Pablo Neruda se resume en la drástica sentencia “no hay como ser un poeta rojo en el podrido Occidente” (*Peregrinaciones Argentinas*: 31). Esta sentencia (válida tal vez para el contexto de elites intelectuales de izquierda que Gombrowicz percibe durante las décadas del 50 y 60) no hace más que intensificar las frecuentes enumeraciones de los burgueses privilegios de aquellos que gracias a su “propaganda roja” gozarían de una vida felizmente clasista en Occidente. Suntuosas residencias, millones “largos”, viajes a China, fama universal se citan así para demostrar las ventajas de los “embajadores culturales” de allende la cortina de hierro (*Peregrinaciones Argentinas*: 32). Más allá de la veracidad de estas afirmaciones, queda claro que en el bifronte mundo de los cincuenta el “intelectual” Gombrowicz hubiera sido mejor recibido ya fuera como exiliado político o como embajador cultural que como ese “tipo que de hecho no pertenece a la camarilla” (*Diario I*: 215).

¿Podemos sospechar el fondo común de una ética por detrás de las singulares actitudes de Gombrowicz? ¿Tanto su silencio frente a la Tragedia como su esfuerzo por sortear el “mundo preciso” de los comunistas y anticomunistas forman parte del mismo *ethos* personal? Narcisista, anarquista, solipsista: los adjetivos que Gombrowicz adoptó o le fueron imputados señalan siempre cierta excentricidad. Gombrowicz está siempre en otro lugar al esperado, no es Weil ni Milosz ni Neruda, es un imprevisible impugnador, o más precisamente un “desubicado” (con toda la carga moral que este último término supone). En

términos ferdydurkistas, Gombrowicz no pretende adoptar ninguna de las “fachas” del exilio, ni la del cantor del humo acerbo ni la del refugiado, sino más bien pretende “des-fachar” las “malaxaciones” de esa experiencia. Si se suma a la marginalidad de un escritor eslavo (ignorante en principio del idioma español), el silencio que le deparó como toda respuesta su férrea desubicación, su deserción frente a lo que sentía ser los lugares comunes del exiliado, bien podemos pensar la des-fachatez de Gombrowicz como un verdadero *ethos*. Al contrario de Simone Weil, considerada en el *Diario* como una magnífica exponente de “todas las morales de la Europa contemporánea” (*Diario I*: 300) Gombrowicz confiesa no estar a la altura de los estandartes de su época. Al contrario de esa “católica, marxista, existencialista” Gombrowicz se propone como desertor o fugitivo:

[...] [H]e sido juzgado muchas veces: yo y mis obras, y casi siempre sin sentido. Me habéis tachado de mezquino, cobarde y desertor. En esto último hay más verdad hiriente de lo que os pueda parecer. Nadie se imagina siquiera la inmensidad de mi deserción. No en vano *Ferdydurke* termina con la frase: “huyo con la facha en las manos”. (...)

Pero con permiso: no hay postura espiritual que llevada al extremo y con consecuencia no sea digna de respeto. Puede existir fuerza en la debilidad, decisión en la vacilación, consecuencia en la inconsecuencia, y también grandeza en la mezquindad. Cobarde valiente, blandura acerada, huida atacante. (*Diario I*: 300)

Cobarde valiente, huida atacante: las oximorónicas imágenes de estas “posturas espirituales” plantean toda una virtud de la deserción. Deserción extrema ante las cumbres o extremidades que significa la apología de la magdalena proustiana frente a los crematorios y al “cataclismo” comunista. Rechazo extremo de los extremos para buscar el medio, esa llanura por la que Gombrowicz parece deambular sin necesidad de planes trascendentes:

“Lo extremo” me ha asediado por todos lados y es una asedio de terror y fuerza. Pero -como ya lo he anotado con satisfacción- apago en mí todas las fuerzas. Un romántico en mi situación se entregaría con placer a estas furias. Un existencialista profundizaría en las angustias. Un creyente se postrenaría ante dios. Un marxista trataría de llegar al fondo del marxismo...

No creo que ninguno de ellos, hombres serios, se defendiera ante la seriedad de este experimento, yo en cambio, hago lo que puedo para volver a una dimensión media, a una vida corriente, no demasiado seria... No quiero abismos ni cumbrés, lo que deseo es una llanura... Retirarme de "lo extremo"... (*Diario I*: 303)

Anecdóticamente, como en las letanías editoriales de las solapas, las "rejuvenecedoras y discretas llanuras argentinas" plasmarán para este des-fachataste y des-fachataste eslavo sus ansias de planicie, aquella dimensión media -intrascendente- que la lejanía parece brindarle a todo paisaje por escabroso o accidentado que se muestre en un rotundo primer plano.

### Huir, perseguir, andar o las diversas formas de pretextar el movimiento

*Pero cuando empecé a caminar, el se encaminó conmigo, yo me encaminé con él y juntos nos encaminamos. Perdydurke: 178*

Lejos de la fuerza de los extremos, la incomprendible o desubicada aparición de Gombrowicz en América Latina se quiere describir como un intrascendente acaso devenido de cierto deambular profesional. Al Witold Gombrowicz del *Diario* le gusta considerarse un alegre "paseante pequeño burgués" que por mero azar puede llegar a los Alpes o al Himalaya, o un joven vagabundo que puede llegar a toparse, sin buscarlo, con causas supremas y poderosas (*Diario I*: 297). En medio del altisonante fragor de las ideologías y discursos que lo circundan, Witold Gombrowicz pretende ser, en ocasiones, un escurridizo *flâneur* de reposada y placentera tranquilidad:

La fábrica, gimnando y precipitándose entre estrépitos y torbellinos, va produciendo instrumentos progresivamente más perfectos que a su vez sirven para perfeccionar y acelerar la producción, de tal modo que todo se vuelve cada vez más poderoso, más violento y más preciso. Pero yo me paseo entre estas máquinas y sus productos con gesto ensimismado, y por lo demás sin

demasiado interés, igual que si me paseara por mi huerta, allá en el campo. (*Diario I*: 163)

El desertor de las Causas deviene en este fragmento un segado caminante pequeño burgués impulsado por la fuerza de su hedonismo. De hecho, los personajes de Witold suelen caminar, deambular, por el mero hecho de andar, caminan sin un plan demarcado, sin trascendencia, como si lo estuvieran haciendo por una amplia llanura desprovista de cualquier punto de interés. Si hay algún plan erótico en esas derivas, como sucede en las caminatas por Retiro del Gombrowicz de *Transatlántico*, o incluso en las caminatas nocturnas por el provinciano Santiago del Estero del *Diario*, nunca tenderán un punto final o culminante, sino que se evanescerán en la intensidad arrolladora de su propia acción. La épica que podría sospecharse en la Huida de lo Extremo perpetrada por el desertor Gombrowicz aparece así relativizada por este andar inmanente, intrascendente, que parece querer huir hasta del *ephos* de la huida. Gombrowicz en su *Diario* se esboza de esta manera como un típico personaje gombrowicziano, frecuentemente incapaz de resolver si está huyendo, persiguiendo o simplemente andando por andar: formas todas de un tránsito conflictivo que parece tener al movimiento como única exigencia.

La descripción de la partida a Argentina en *Testamento* (Gombrowicz 1991: 88/89) no evade el espíritu de inmanencia del andar gombrowicziano. No hay ningún especial interés en embarcarse hacia América Latina. Si bien Gombrowicz le solicita a su amigo, el escritor Czeslaw Straszewicz, que intente vencer a la empresa naviera para que él también sea invitado al viaje inaugural del *Chrobry*, todo se reduce a una ocasional conversación en un café de Varsovia y a una serie de peripicias que podrían haber abortado hasta el último momento el curioso e intempestivo viaje, posibilidad que no parece perturbar demasiado al despreocupado Gombrowicz. De crear en las afirmaciones registradas en *Testamento*, su embarque se debería agradecer incluso a cierto azar administrativo que habría resuelto a minutos de zarpar las infaltables exigencias burocráticas.

Ya se trate de intrascendentes deambuleos o de una decidida huida, lo cierto es que el arribo y permanencia de Gombrowicz en América preservó a este escritor de la invasión alemana a Polonia. A pesar de que la filiación religiosa de la familia Gombrowicz era la católica, esto no fue obstáculo para que su hermano y su sobrino fueran deportados a un campo de concentración. Por otro lado, sería fácil entrever el riesgo que hubiera corrido un intelectual heterodoxo como Gombrowicz de haber permanecido en su nación, más aún si se tiene en cuenta que — como el propio Gombrowicz lo señala (*Testamento*: 48)— la mayoría de sus amistades intelectuales eran de origen judío (por ejemplo Bruno Schulz y Adolf Rudnicki) lo cual, graciosa —y sintomáticamente— había llevado a que muchos lo apodaran “el rey de los judíos”. A la rotunda preservación, incluso física, que sin duda le brindó el exilio, Gombrowicz no parece concederle, sin embargo, ninguna prerrogativa. En el relato que se esboza en su *Diario* y en *Transatlántico*, el exilio quiere mostrarse menos como una decisión por la preservación que como resultado de sus intrascendentes caminatas; y antes que como tierra de seguridad, el exilio se convertirá en la posibilidad de vacilación “asegurada” por las inherentes experiencias de la humillación, la derrota y la soledad. El exilio para Gombrowicz se convertirá de hecho en el formidable infierno que potenciará aquellas enfermedades del espíritu tan estimables a la consiguiente y alabada salud del arte (*Diario I*: 78).

### El exilio como infierno rejuvenecedor

*Soy solo. Por eso soy más.*  
*Diario I*: 357

Hay algo de fáustico en las afirmaciones de Gombrowicz, por lo menos en el exilio entrevisto como la garantía infernal del ansiado rejuvenecimiento. El arte, según palabras de Gombrowicz en su célebre contestación a Cioran (*Diario I*: 78), nacería de cierta falta; una falta que en el caso del exiliado estaría ase-

gurada por el infierno de la ausencia de reconocimiento y de lectores, por la imposibilidad de editar y por la carencia, en definitiva, de aquel mecanismo patriótico “que empuja hacia arriba, hace propaganda y organiza la fama”. La “angustia metafísica que nace de la intensidad del silencio” (*Diario 2*: 230) es puesta así como contrapartida de la Literatura como protegida institución y, puntualmente, como radical diferencia de la verborrágica “literatura de café” que Gombrowicz detecta en la feliz y estéril producción cultural de la Democracia Popular en que habría devenido su patria (*Diario 2*: 229):

Verborrea. Cuando a veces aguzo las orejas hacia el lado polaco oigo eso: verborrea. Son terriblemente charlatanes. Sus libros son como su prensa literaria, y su prensa literaria como sus cafés: todo rezuma charlatanería. No conozco ni una obra suya de la que pueda decirse que ha nacido en el silencio. Tampoco conozco autores (salvo quizás dos) de los que pueda decirse que no escriben en la acera o en el café que da a la acera. (*Diario 2*: 229)

“Salir al extranjero, más allá de no importa qué frontera”, (ponzoñoso) *pharmakon* que Gombrowicz prescribe para los felices gremios de escritores, se convierte así en una de las formas en las que el exilio se traviste en su *Diario*. Producto de la huida o de sus inmanentes andadas, el exilio es la enfermedad necesaria para la salud, ese proceso transformador que se da a través de la “autosuficiencia y satisfacción” de la escritura:

También me gustaría recordarle a Cioran que no solamente el arte en el exilio, sino todo arte en general, está en estrecha relación con la descomposición, nace de la decadencia, es la transformación de la enfermedad en la salud. Y todo arte en general raya en el ridículo, la derrota, la humillación. (*Diario I*: 78)

En su *Diario*, Gombrowicz llega a convertir el exilio en tropo del arte o por lo menos en tropo de la ruptura de ataduras e intensidad del yo que éste significaría<sup>1</sup>, y, en este sentido, no trazará ninguna diferencia entre la emigración y el exilio “interno” de aquellos autores que aún en su propia nación no habrían gozado de ningún respaldo institucional (“¿La Patria? Pero si cada uno de los hombres célebres, precisamente a causa de su celebri-

dad, ha sido extranjero en su propia casa", *Diario 1*: 78). Así, hacia 1960, llegará a reconocer que por lo menos parte de la intelectualidad instalada en Polonia habría sabido aprovechar mejor la asfixia y la violencia propias de la vida en aquel país, que ciertos emigrados que habrían despilarrado las amplias libertades de occidente en una vida blanda donde la única lucha habría consistido en la lucha por el dinero (*Diario 2*: 227).

Hacer de la experiencia del exilio una condición para el arte puede llegar a hacernos pensar en cómo Gombrowicz justifica de algún modo los avatares de su biografía con la invención de una estética. Gombrowicz parece tomar del exilio clásico la idea de renuncia a un espacio de seguridad y, al escribir su propio nombre en la ostra de la sentencia, abandonarse a aquel territorio incierto que representaría el silencio y la soledad. El sufrimiento en este territorio de desamparo no deja de acercarse, por otro lado, a aquel adamismo o pérdida del paraíso que haría de todo judeo-cristiano un exiliado de la immaculada tierra original. Únicamente que en Gombrowicz no habría sentencia poética ni culpa que pretexte los tormentos del exilio. Habría más bien la necesidad de una deserción radical como condición de toda mirada estética. El arte significaría así la salud del exiliado sin que eso signifique ningún tipo de resolución sino más bien la confirmación de cierta condición esencialmente vacilante de lo humano, y, en este sentido, la oportunidad del exilio, más allá de los padecimientos casi cristianos que pudiera implicar<sup>2</sup>, será felizmente celebrada:

Doy gracias al Ser Supremo por haberme sacado de Polonia cuando mi situación literaria empezaba a mejorar y por haberme lanzado al continente americano en medio de gente que habla una lengua extraña, en la soledad, en la frescura del anonimato, en un país más rico en vacas que en arte! (*Diario 2*: 236)

?Cuál es en definitiva la cara, rostro o mueca que Gombrowicz pone ante la circunstancia de su "azaroso" exilio? Descartadas las más convencionales, nos quedaría una larga sucesión de posibles expresiones. Podríamos enumerar aquellas que se carac-

terizaban por gestos de desertor, de fugitivo, de cismático, de *flâneur* o de vagabundo. Sin embargo, la progresión de las figuras para "atrapar" a Gombrowicz puede multiplicarse al infinito pues quizás interese menos su momentánea validez que la incesante progresión que suponen. La insuficiencia de cada una de estas imágenes para capturar de forma completa al escurridizo Gombrowicz del *Diario* pide un lector que compartiera el mismo horror del autobiográfico héroe por la fijeza en determinada forma o por la paz en la composición de determinada totalidad. Pues parece tratarse aquí de una suerte de (cristiana) —y siempre en marcha— ascesis hacia aquel inmóvil caminador por caminar, de una deserción constante como garantía contra la detención en cualquier definición o territorio de amparo. La idea del cambio permanente persigue así a este heracliteo y contra ella su sarcástico carácter iconoclasta no opone ningún tipo de resistencia, quizás porque —dentro de este móvil y relativo mundo— exista una firme antropología que sostiene que el carácter del hombre reside en su metamorfosis continua, en su nunca logrado desarrollo y en la necesidad inherente, como se afirma en "Contra las Poetas"<sup>3</sup>, de un suicidio constante.

El exilio no se comportaría así como tierra de abrigo sino más bien como inclemente soledad y como una formidable oportunidad de apertura y vacilación entre las contradicciones que, acaso románticamente, se agitan en la peculiar criatura humana. Turbulenta zona de irresolución entre la lejana asfixia de la seguridad y la impiedosa libertad del desamparo (en palabras de Gombrowicz entre la "situación literaria" y el "país rico en vacas"), el exilio se transforma en el *Diario* en la posibilidad de escapar a todo concepto demasiado acabado de sí, pues en esta infernal experiencia la falta de legitimación que cabría esperarse por parte de los otros (por ejemplo de la refractaria intelectualidad argentina) invalidaría toda pretensión de auto-reconocimiento. El país más rico en vacas que en literatura deslegitima la situación literaria de Gombrowicz porque, en su desgano o indiferencia (*Diario 1*: 130), no sabría ni podría confirmarla.

Sabemos que, en *Ferdydurke*, Gombrowicz convierte al rostro (o a la "facha" para seguir la traducción "argentina" de esta novela) en la imagen viva de la propensión humana a definir o a descansar en la armonía de determinado concepto. Su "Prefacio al Filifor forrado de niño" (Capítulo IV de *Ferdydurke*) hace de esta supuesta inclinación humana la base de una pragmática social impulsada a fuerza de irreflexivas repeticiones; una pragmática que, de acuerdo a *Les rites d'interaction* de Erwin Goffman (1974), podría entenderse como un gregario sistema de prácticas sociales que aseguran la determinación ritual de la conducta pública. En efecto, al igual que en Gombrowicz, en esta microsociología lo ya dicho y lo esperado conforman un pacto de mutuo entendimiento y reciprocidad que ayuda a tejer la red de una sociabilidad sin sobresaltos: la "faz" en Goffman significa, precisamente, la encarnación de aquel papel o rol a ser jugado por los diferentes integrantes de una interacción en virtud de lo que cada cual cree que se espera de su conducta de acuerdo a cierta situación arquetípica. Únicamente que en Gombrowicz (como en los rígidos rostros urbanos que Rilke describe en *Los cuadernos de Malte*) hay una valoración negativa. En su sociología, que extiende al campo existencial este aspecto de la pragmática social, todo rostro "alcanzado" por la reciprocidad de determinado rito será un rostro "malaxado", es decir un rostro amasado o sobado por la forma de una colectividad cuyo orden, por basarse tan sólo en el consenso de la repetición irreflexiva, se juzga absurdo e inauténtico.

Durante su exilio Gombrowicz parece no poder, ni querer, gozar ningún rostro. La falta de entendimiento del "país más rico en vacas que en arte" rompería de hecho la validación mutua de las faces que cimienta y determina el orden social. Paradójicamente, a pesar de que esto signifique el infierno y el sufrimiento de no ser reconocido, significa también la libertad del des-fachado (o des-carado) para denunciar las imposturas ajenas, confesar las propias y sostener un canto de alabanza al cambio (y como veremos, al histrionismo y la metamorfosis) como única salida intelectual digna de autenticidad. Libre de susten-

tar cualquier tipo de "malaxación", la oportunidad de "desfacharse" es entendida así como una oportunidad de rejuvenecimiento, una caída en lo aún inmaduro que el autobiográfico y procaz "yo" del *Diario* presiente apenas desembarcado en una tierra tan joven como rejuvenecedora.

## El sujeto americano como sujeto guarango

### Ortega y las máscaras (o de la juventud como estado ominoso)

Rocas que asoman desde abismos sin fondos, territorios atómicamente peninsulares, climas dementes de frío glacial o de ardientes soles tropicales: en la geografía soñada (o más bien de pesadillas) de Hegel, América, a excepción de su próspera franja norte, se describe como el territorio de una deficiencia o inmadurez geográfica, incapaz de despertar a la vida del Espíritu.<sup>4</sup> Reverso exacto de la grandiosidad y exuberancia de las crónicas de conquistista españolas, la débil geografía americana obedece en Hegel más a la necesidad de justificar la ausencia de los espirituales “pueblos históricos” que a cualquier otra intención. Ni las civilizaciones mexicanas o peruanas se salvan de esta suerte de inmadurez congénita: su desaparición prueba en este filósofo más la presunta debilidad original que la guerra de exterminio escamoteada tras la imagen del “arribo del Espíritu”. A la América del Sur, ese alargado y atóxico territorio en el que Hegel llega a incluir a México, se le hurta así, en vista de su inferioridad física, la razón a partir de la cual el Espíritu podría desarrollarse: la razón del Estado (esa entelequia que en Hegel es hija del agrupamiento humano y de la ciudad). En efecto, desde Hegel y “desde el mal de la República Argentina es su extensión” (diagnóstico acuñado por Sarmiento en su *Facundo*), la inmadurez anida en América como un mal a erradicar y frente a esto Gombrowicz, tal vez sin proponérselo, y desde una reflexión más amplia, instauraría una objeción de valor.

“Zona de contenidos subculturales, no acabados de formar y rudimentarios” (*Diario 2*: 15), la inmadurez en Gombrowicz se propone como una salud para la madurez, como aquel elemento que precipita toda forma o carácter presuntamente estable (aquello que llamáramos faz o “facha” en el apartado anterior) asegurando el tránsito y la naturaleza esencialmente móvil de lo humano. Si en el juego de la interacción social (aquello que Gombrowicz, desde una perspectiva más bien filosófica, deno-

mina la “dimensión interhumana”) este papel de desentonar o de des-fachatar toda prescripción o Forma establecida lo cumple, como veremos, lo aún no acabado (la juventud y el bajo o inferior), a escala cultural le correspondería a países jóvenes y/o todavía no formados—como la Argentina o Polonia—la función de “desfachatar” la madurez, acabamiento y progresiva complejidad que Gombrowicz lee en las naciones demasiado espirituales o maduras: una función insospechada para aquellos pueblos que Hegel había desprovisto de Espíritu.

“Todo en nuestra cultura, todos sus mecanismos están pensados para presionar hacia los extremos o arriba” afirma Gombrowicz a partir de un detallado análisis de cómo la “natural” música de Mozart y Beethoven (“frescura, exuberancia, juventud”), habría desaparecido en virtud de una tendencia general hacia la complejidad representada por Chopin y Wagner (*Diario 2*: 241). “Es algo parecido a un país totalitario”, agrega, luego de analizar cómo la mayoría de los filósofos europeos habrían desmerecido a Beethoven por “vulgar” en favor de esa “tendencia dominante” que haría de la complejidad, del formidable acabamiento de la forma y de la sublime espiritualidad, valores incuestionables (*Diario 2*: 243).

¿Argentina como posibilidad liberadora? Si “la forma deforma” y el arte se aleja de la experiencia cotidiana del hombre (inmaduro, en razón de su torradiza naturaleza, para la perfecta madurez del arte), a las “rejuvenecedoras y discretas” (inacabadas y aún en formación) llanuras argentinas le correspondería la función de romper el totalitarismo de lo demasiado complejo:

¿Qué es la Argentina? ¿es una masa que todavía no ha llegado a ser un pastel, es sencillamente algo que no tiene forma definitiva, o bien es una protesta contra la mecanización del espíritu, un gesto de desgano o indiferencia de un hombre que aleja de sí mismo la acumulación demasiado automática, la inteligencia demasiado inteligente, la belleza demasiado bella, la moralidad demasiado moral? En este clima, en esta constelación podría surgir una verdadera y creativa protesta contra Europa si... si la indefinición pudiese convertirse en un programa, o sea, en una definición. (*Diario 1*: 130)

La afirmación de Gombrowicz sobre el posible papel de Argentina (al que extenderá a todo país americano) se encuadrará



por cierto dentro de sus singulares ideas sobre la provocadora función de lo inmado e inacabado frente a toda pretensión de fijeza y madurez, aunque no deja de ser contemporánea a una amplia discusión sobre el destino y naturaleza de América que arduamente se está sosteniendo en el campo cultural que lo rodea, una discusión que si bien encuadra a Gombrowicz dentro de otros europeos que vislumbraron a América (más propiamente a América Latina) como territorio joven o inmado, también permite singularizarlo en razón del radical valor liberador que el polaco atribuye a tal juventud.

De hecho, existe una obsesión por la inmaturez de América durante las primeras décadas del siglo XX, una obsesión que se plasmará en una práctica auspiciada por la elite intelectual argentina: la visita de ilustres europeos en calidad de conferencistas o más bien de evaluadores del feliz proceso civilizatorio de aquel país que prometía convertirse en la Atenas sudamericana; todo un "conferencialismo" europeo del cual Arturo Cancelli, en su novela *Historia Funambulesca*, llega a burlarse dejando evidenciar el carácter explícito y consciente de tal práctica de legitimación cultural.

De esta manera, el mismo año en que "Witol (sic)" arriba subrepticamente a la Argentina, Ortega y Gasset, por entonces un joven profesor español, se constituirá en la revelación del incipiente diálogo hispano promovido por la Institución Cultural Española de Buenos Aires. En 1939, Ortega y Gasset descollará aún por encima de los afamados nombres que este instituto llevará a costas porteñas (entre ellos Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro y Eugenio D'Ors). Curiosamente, en una de sus conferencias, Ortega y Gasset afirmará lo mismo que Gombrowicz: la vida en Buenos Aires le resulta extremadamente adolescente o inmatura.<sup>5</sup> La afirmación, sin embargo, desentona si se considera la forma en la que se aprecia tal inmaturez. Para el filósofo español, la juventud de este pueblo aún "en formación" se convertirá en un mal bastante vergonzante que su (autoproclamado) crudo amor por la verdad no puede dejar de ver y señalar.

En "Meditación del pueblo joven", Ortega trata, por cierto, de desenmascarar (o "desfachatar", si preferimos la terminología

ferdydurkista) la nada admirable inmaturez que el argentino intentaría ocultar tras su mítica arrogancia. Si una nación, como se afirma en este ensayo, es "un sistema de secretos", la "Meditación del pueblo joven" quiere presentarse como un audaz (y soberbio) gesto que desvendaría la soberbia argentina para mostrar su lado inmado, ese secreto colectiva y celosamente guardado. En la fundamentación de esta sentencia el célebre español no ahorrará, además, cierta genealogía. Así la prepotencia y petulancia argentina (la máscara colectiva de una inmaturez al parecer congénita) estará directamente relacionada a la herencia de un pasado colonial en el que los habitantes de la nueva tierra —asemejados a ciertos héroes de Kipling y Conrad— habrían vivido el retroceso hacia un estado primitivo sin dejar por ello de sobrellevar —o aparentar— una vida externa moderna y metropolitana. En el pensamiento de Ortega habría entonces cierta impostura que afectaría al sujeto colonial y a sus herederos, de alguna manera ni el espacio geográfico ni el tiempo en que se desarrollan sus vidas le pertenecerían. El anacronismo y la falta de condición autóctona los habría relegado así a un espacio nuevo signado por la carencia de vida metropolitana devenida en mera fachada, inautenticidad radical que los condenaría a una inmaturez crónica, a ese "fondo de tristeza" e insatisfacción del ser —esencialmente— promesa (como había prescripto este mismo pensador diez años antes).<sup>6</sup>

En realidad, la inautenticidad del hombre argentino es una constante en cada uno de los ensayos en que Ortega se dedica a definir su caracterología, marcada precisamente por la vaguedad y ausencia de un ser definido. Curiosamente, si Gombrowicz señala que la Argentina es aún "un pastel no formado" para hacer de esta falta de definición o forma un valor esencial que podría conmovir lo que considera la exagerada madurez europea, el celebrado Ortega y Gasset hace de cierta "histórica indigestión" (devenida de la inmigración o "aluvión atlántico" contra lo que bautiza el "hombre histórico", eminentemente hispánico)<sup>7</sup> una de las razones del mal argentino.

En síntesis, la falta de consistencia cultural que ambos autores perciben en la vida argentina es sentida de forma diame-

tralmente opuesta. Mientras que para Ortega el problema argentino, ese actuar o apartentar la madurez cuando se es inmaduro, se reduce a una cuestión narcisista que hace de todo argentino un "guarango" (según Ortega, aquel que desde la falsa idea que tiene de sí festeja su triunfo)<sup>8</sup>, en Gombrowicz esa peculiar audacia que encontrará en la juventud del país, esa falta de reconocimiento de toda instancia superior o madura, se consituye en la mejor prueba de su salud cultural:

Este país, saturado de juventud, respira una especie de tranquilidad aristocrática propia de los seres que no tienen que avergonzarse de nada y se mueven con desenvoltura. Hablo sólo de la juventud, porque lo característico de Argentina es la belleza joven y "baja", próxima a la tierra, y no la encontraréis en cantidades considerables en las capas superiores o medias. Aquí solamente el vulgo es distinguido. (*Diario* I.127)

Con este párrafo del *Diario*, podríamos confirmar que sobre una misma afirmación de juventud (o falta de consistencia o madurez cultural), se sostendría y negaría, en Gombrowicz y Ortega respectivamente, la autenticidad del ser, ya que mientras que Gombrowicz hace de la saludable Argentina (por lo menos en sus sectores "bajos") el país del irreverente y auténtico Polilla (al menos en aquella instancia en que este personaje de *Ferdydurbe* desafía la Patria y la Nación con exultantes y grandiosas mayúsculas), el filósofo español no deja de hacer del argentino un sujeto desterrado y, esencialmente, un sujeto inauténtico. Debemos reparar, sin embargo, en que Gombrowicz predica la autenticidad sólo de la juventud y, más puntualmente, de la juventud "baja", ya que su visión nada homogénea de la sociedad argentina encuentra ciertos "estratos" en los que lo guarango, menos que una característica auténtica (como en el "distinguido" vulgo joven y bajo), parece ser un gesto inauténtico en el mejor sentido orteguiano:

En una ocasión, alguien, ya no me acuerdo si era Sabato o Mastronardi, me contaba que en una recepción a un escritor famoso se le acercó un estanciero (por lo demás, persona bien educada) y le dijo: -¡Usted es un imbécil! Tras preguntarle qué era lo que en la creación de ese autor despertaba en él tanta animadversión, confesó que nunca había leído nada suyo y que lo había

reído por las dudas, por si acaso: "para que no tenga demasiados humos". Este fenómeno tiene aquí su nombre. Se llama la "defensiva argentina". La defensiva de aquella señora, más bien simpática, aunque quizá un poco amanerada, no era peligrosa, porque se veía que quería agrandar y que utilizaba ese género porque lo consideraba encantador y distinguido. Sin embargo, el argentino a la defensiva a veces se vuelve en verdad imperptamente, cosa rara en este país tan cortés. (*Diario* I: 319)

Gombrowicz cita explícitamente a Ortega sólo en una ocasión en su *Diario* y tan sólo para filiarlo a ese "país totalitario" que reclamaba, en su opinión, la madurez y complejidad del arte a través del desmerecimiento de la figura de Beethoven (*Diario* 2: 243). Sin embargo, en el párrafo recientemente aludido, Gombrowicz se vale casi explícitamente de "El hombre a la defensiva" (ensayo que Gombrowicz tal vez no conocería por lectura sino por esa suerte de Ortega popular - "porte parole" de la última generación<sup>9</sup>- que la fama del español generó) para afirmar la frivola o amanerada impertinencia o guaranguer<sup>10</sup> del *poseur* argentino de estirpe. Afirmación de inautenticidad que, en otro sentido, el escritor polaco no dejará de predicar de aquel sector simpáticamente insultado por la jurguetona guaranguer de los estancieros, la intelectualidad argentina:

[...] [E]sta elite argentina parecía más bien una juventud dócil y diligente, cuya ambición fuese aprender cuanto antes la madurez de los mayores. ¡Ah, dejar de ser jóvenes! ¡Ah, tener una literatura madura! ¡Ah, llegar a la altura de Francia e Inglaterra! ¡Ah, madurar, madurar cuanto antes! Además, cómo podrían haber sido jóvenes si personalmente ya era gente de cierta edad, y su situación personal desentonaba con la juventud general del país, y su pertenencia a una clase social superior excluía la posibilidad de una verdadera alianza con lo bajo. Así, Borges, por ejemplo, era un hombre (...) distanciado completamente de los estratos inferiores; era un hombre maduro. (*Diario* I: 234)

Si la elite económica argentina era en Gombrowicz inauténtica por sostener una afectada guaranguer al mejor estilo del "hombre a la defensiva" orteguiano, la elite intelectual será a la vez inauténtica por no reconocer (y reconocerse en) la inmadurez del medio en la que se mueve. Esta afirmación en

Gombrowicz es tan absoluta que ni tan siquiera la predicada madurez de Borges llega a introducir algún tipo de matiz, ya que valdría menos su excepcional condición que su presunto divorcio de la tan festejada Argentina "aún no formada" (recursivo por el cual, de paso, Gombrowicz puede convertir a Borges en un mero añadido, en un objeto casi ornamental —*Diario I*: 234— y quizás, en virtud de esto, en un sujeto —como el propio Gombrowicz— desubicado).

Mientras que la inautenticidad orteguiana radica así en el mantenimiento narcisista de una apariencia petulante (que Gombrowicz parece atribuir tan sólo a las clases altas), la inautenticidad que el escritor polaco le endilga a la elite intelectual es la de no ajustarse a esa suerte de vitalidad que prometen los sectores bajos y que, según su pensamiento, podría redimir la demasiado moral, demasiado bella y demasiado inteligente Europa (*Diario I*: 130). Sin embargo, debemos destacar que, sin considerar la desvergonzada desventura de los sectores bajos (amaneradamente plagiada por los sectores altos y rechazada de plano por los "maduros" integrantes de la elite intelectual), la cultura argentina es, en ambos pensadores (y es útil insistir en esta curiosa coincidencia), carente y, tal vez, algo pretenciosa, aunque su falta, de hecho, se convierta en Ortega en la máscara del desterrado sujeto colonial y en Gombrowicz en una (fallida) promesa de redención.

Preguntarse el porqué de la popularidad de Ortega y la causa del silencio sobre Gombrowicz quizás sea un absurdo a la hora de esbozar las posiciones de ambos europeos en el universo cultural argentino de las primeras décadas del siglo. Ortega es, como dijimos, un invitado oficial. Gombrowicz un exiliado cuyo nombre, en el breve y fugaz artículo aparecido en *La Nación* en ocasión del arribo del *Chrobry*, aparece (como el de otros polacos) mal escrito. Sin embargo, a pesar de estas asimetrías, la recepción de ambos discursos no puede dejar de pensarse en virtud de su propia naturaleza. De hecho, el "hombre a la defensiva" que Ortega extiende a todos los sectores del país anfitrión y que liga a una suerte de impostura cultural, le asegura al argentino ser un desterrado de Europa y quizás esta condi-

ción le fuera más tolerable que aceptar esa inquietante e incomprensible inmadurez que, según Gombrowicz, se encontraba en la belleza joven y "baja", en la fascinante oscuridad de Retiro (*Diario I*: 233) o en las provincianas calles de Santiago del Estero. Después de todo Ortega le garantizaba al argentino la sanción de su supuesta inmadurez cultural y esto descartaba de plano toda peligrosa posibilidad, gombrowicziana, de reconocerse en ella.

### Keyserling y la belleza (o de "la gana" como bello y bajo estadio original)

La inmadurez que Hegel predica de América parece revelarse así, en el caso argentino, como una imposibilidad de definición debida a su incipiente estado de formación. A pesar de las diferentes valoraciones de esa "histórica indigestión" o "pastel aún no formado", los involuntarios traductores de esa premisa hegeliana, Ortega<sup>11</sup> y Gombrowicz,<sup>12</sup> no dudan en reconocer, al parecer, la arrolladora juventud de la nación anfitriona. Es interesante observar que otras de las grandes visitas europeas, el Conde Hermann De Keyserling, quien arribó a Buenos Aires en el otoño de 1929, sea, quizás, quien mejor logre explicitar o describir, a partir de Hegel, esa deficiencia americana.

De hecho, al recoger en *Méditations Sud-américaines*<sup>13</sup> las impresiones de su viaje por Sudamérica (impresiones que se convierten en fascinantes pretextos para su especulación filosófica), Keyserling hace de Sudamérica una tierra aún detenida en la época primordial. (MS:18), una tierra aún no fecundada por el Espíritu y por lo tanto la patria por excelencia de lo que denomina "los bajos fondos". A pesar de que en Keyserling la joven época americana dará paso, por supuesto, a la actualidad europea (ya que nunca deja de considerar a Sudamérica como el pasado que Europa ya habría superado, ver MS: 171), lo bajo será, a igual que en Gombrowicz, una fuerza de sorprendente autenticidad que no puede ser negada sino a costa de

grandes peligros. "Si se niegan los bajos fondos, éstos estallan como prueba la guerra mundial y la revolución mundial" leemos en Keyserling (*MS*:78). La misma suspicacia ante la negación o alejamiento de lo bajo puede ser encontrada en Gombrowicz. Comentando una fracasada conferencia en Argentina, el escritor polaco expresa que: "¿De qué hablé? De la regresión de Europa y de cómo y por qué Europa sintió el deseo de salvajismo, y cómo esta inclinación enfermita del espíritu europeo puede aprovecharse para la revisión de la cultura de-masiado alejada de sus propias bases" (*Diario* 1: 227).

Gombrowicz, sin embargo, nunca definirá con precisión qué entiende por "lo bajo". Lo bajo, simplemente, se hace carne en aquellos marineros, soldados o muchachos de Retiro, jóvenes exponentes de fascinante belleza (*Diario* 1: 229), o en aquel Iustrabotas de Santiago del Estero (*Diario* 2: 148), dueño de una honrada y pura sencillez de la que Gombrowicz dice carecer por ser ya no un producto natural, sino un producto de una "segunda naturaleza" marcada por la perversión, el refinamiento, la complicación e, incluso, el Espíritu (*Diario* 2: 149). Lo "bajo" en Gombrowicz se manifiesta como arrebatadora pasión y toda construcción mental destinada a justificarlo le es indiferente (*Diario* 1: 231), aun cuando esa baja constituya la auténtica redención que habría esperado de las "rejuvenecedoras llanuras argentinas" más allá de las pretensiones de madurez de sus sectores intelectuales.

Al igual que Gombrowicz, el autor de *Meditations Sud-americanes* leerá los "bajos fondos" sudamericanos como una fuerza por afuera del Espíritu y ligada (en razón, al parecer, de su fragilidad) a la belleza (*MS*:190), aunque el aclamado "filósofo viajero", a diferencia del polaco, se resistirá al *pathos* de su encantadora atracción. Lo bajo, menos que una vivencia inefable, será así el pretexto para un extenso discurrir metafísico.

En este sentido, su viaje por Sudamérica le habría hecho descubrir la insólita experiencia de la "gana", una manifestación vital no reglada por el Espíritu (*MS*: 152) y, como tal, perteneciente a los bajos fondos. Emplazada más allá del dominio

de la conciencia, la "gana" (en español, en el original) es definida como un impulso original e interior —y por ende, fuertemente auténtico— al que el hombre sudamericano, en tanto europeo primitivo, no podría resistirse (*MS*: 142). Las consecuencias sociales de este impulso espontáneo e inconsciente no podrían dejar de ser, por otro lado, menos excepcionales: todo mandato social o sometimiento a la colectividad resultará sorteado, ya que esta fuerza primordial, por ser precisamente discontinua y azarosa, anula toda capacidad de planificar y prever, generando un mundo de actitudes y acciones arrebatadamente singulares. Esta fuerza ciega es, obviamente, la que el "anciano" hombre europeo habría perdido: "En Europa la vida personal se ha hundido en la proyección de una tradición impersonal. Esto no revela un colectivismo primario, sino un hundirse en lo colectivo por miedo a la experiencia interior personal" (*MS*: 86).

La "gana", fuerza eminentemente impetuosa, individual, anti-política,<sup>14</sup> es en Keyserling el reverso del europeo subsumido en la prescripción, en la colectividad y en ese riesgoso exceso de Estado que habría llevado a Europa a la extenuación que Oswald Spengler, por su parte, ya había descrito y augurado en *La decadencia de Occidente* (1917). Queremos insistir, sin embargo, en que pese a las características al parecer positivas (o al menos bellas) de "la gana", ésta nunca se plantea como una redención para Europa, sino más bien como una fuerza o pulsión que América debe vencer y superar para espiritualizarse e integrarse al movimiento ascendente que el incommovible idealismo de Keyserling supone. La "gana" de los bajos fondos podrá ser así —en regla con el tan mentado vitalismo de Keyserling— una fuerza auténtica y bella, aunque, finalmente, cierta implícita sed de Absoluto, haga de la autenticidad de lo bello una autenticidad paradójicamente frágil y mentirosa (*MS*: 191). Refiriéndose a este mismo marco filosófico, Gombrowicz extinguirá también la belleza, sin embargo esta extinción, lejos de obedecer a un movimiento de superación, será efecto de la resistencia gombrowicziana a todo tipo de trascendencia. De esta manera, el autor polaco generalizará la belleza sudamericana hasta el límite de su propia degradación, hasta lograr convertirla en algo

ya no excepcional y transitorio, sino, por el contrario, en la garantía de un desarrollo normal; la garantía, en fin, de una salud que, remisa a la instauración de cualquier verdad, podrá sortear (con increíble fuerza) la política, la colectividad y la postura de cualquier "Facha":

Los que conocen mi Diario quizás recuerden el pasaje dedicado a la belleza argentina: en él digo que aquí no falta gente hermosa, lo cual incluso confiere a este país un cierto rasgo aristocrático, pero que, por otro lado, esta belleza es algo tan normal y cotidiano que acaba perdiendo su sentido superior, digamos celestial, es decir, que deja de ser excepción, la gracia, la revelación, para convertirse precisamente en la expresión de lo corriente, de la salud, del bienestar, de un desarrollo normal... Y esa degradación de la belleza, propia de Argentina y quizás de toda Sudamérica, siempre me ha parecido muy característica, puesto que como ya se ha dicho -creo que fue Keyserling quien lo definió- existen naciones que viven bajo el signo de la verdad y otras bajo el signo de la belleza. Al parecer, aquí, en América Latina, el polo de la belleza es más fuerte que el polo de la verdad. (*Peregrinaciones Argentinas*: 25)

### Waldo Frank y el vulgo (o de los inmaduros bajos fondos como reserva moral)

La exclusión de Sudamérica de la Filosofía construida por Hegel, su incapacidad -por telúrica o congénita inmadurez- de disponerse a la formación de un Estado y de alentar, en consecuencia, el sentido de la colectividad, son así ventajas para Gombrowicz, rasgos de un bello pero transitorio estadio primitivo para Keyserling y vergonzosas deficiencias para Ortega. La originalidad de Gombrowicz frente a estos conferencistas europeos no radica así tanto en su distancia respecto a Hegel, sino en la inversión de valor que su pensamiento supone y en el no menos original vislumbre de una sociedad no homogénea en la que, en verdad, sólo los "sectores bajos" detentarían aquellos rasgos de inmadurez que el resto de los pensadores hace extensivos, idealmente, a todo un cuerpo social.

Sólo en Waldo Frank (quien arriba a la Argentina en 1929 invitado por el Instituto Argentino-Norteamericano de Cultura

y será decisivo para la fundación de *Sur*), esta visión socialmente estratificada de los vitales e inmaduros "bajos fondos" encuentra una formulación semejante. Sus conferencias por Latinoamérica, reunidas en *Primer Mensaje a la América Hispana*,<sup>15</sup> resultan fundamentales para la revisión de éste y otros conceptos. La primera nota original es que el pensador norteamericano detecta en su nación el mismo "exceso de preocupación por la cosa pública" (*PMAH*: 245) que tanto Keyserling como Gombrowicz reducían a la "extenuada" Europa. Sin embargo, más allá de este rasgo que viene, en verdad, a destacar la madurez y desarrollo del país anglosajón frente a la incipiente formación sudamericana (lo que no sería, por cierto, más que otra premisa hegeliana), la característica verdaderamente singular es que esa "cosa pública" no se extendería de forma lisa y homogénea por toda la sociedad norteamericana. En sus discursos Waldo Frank nos presenta, al menos, un lugar que escaparía a esa homogeneidad: la heteróclita ciudad de New York. De hecho, en *Primer Mensaje a la América Hispana*, New York se describe como una ciudad estratificada, en la que las agobiantes normas de la colectividad no lograrían arraigar o llegar por igual a todos sus habitantes:

New York es un buen escenario para iniciar la vida de un muchacho moderno. Porque en New York los estratos de la vida hallanse muy ceñidos los unos a los otros. Si partís de Park Avenue podéis recorrer en siete minutos todas las clases sociales del mundo. [...] [L]uego vienen las moradas de los humildes; y en menos tiempo del que tardáis en contarlo os halláis en los bajos fondos. [...] [A]quí donde moraban los ciudadanos de la soberbia república, no se respiraba sino hollín y hedor. [...] [C]omencé a amenguar la lectura de los grandes oradores y aumentar la de los dioses populares. Ahí, en medio de las páginas sombrías, yacían corrompiéndose y náufragos, los fragmentos de la vida humana -emoción, sueño, heroísmo y crimen- todos enmaderados y reducidos juntos a una especie de desperdicio. (*PMAH*: 242/3)

En medio o más bien "entre" el universo reglamentado, Waldo Frank encuentra así una baja abyecta que promete, a través de su vitalidad, una "criminal"<sup>16</sup> redención al parecer bastante provechosa para el hombre (o más bien para el burgués blanco de Manhattan) devenido de un cosmos impersonal y demasiado

determinado. El desperdicio de los “bajos fondos” (Gombrowicz diría “el basurero” de los bajos fondos)<sup>17</sup> le permite así a Waldo Frank una nueva mirada –o más bien una nueva perspectiva– que acentúa la necesidad de transformar el mundo represivo del orden:

De esas secretas expediciones me hurtaba yo para regresar a casa, para enjuagar mis manos, cambiarme la ropa y retornar a la mesa familiar... o ir a la escuela, a los teatros y conciertos. Pero mis ojos y mis oídos cambiaban. [...] [Me convencí de que no hay más que reglas de tráfico. El orden queda en los libros, el orden actual era un orden represivo (...) nuestras vidas interiores no eran en modo integrales; existían tan sólo reglas de tráfico para prohibir tales pensamientos, reprimir tales sueños y hacer de policía frente a tales y cuales acciones. La misma educación no tendía a realizar nuestra vida, sino a aboír gran parte de nuestra vida íntima. La educación consistía en reglas de tráfico. (PMAH: 245)

A pesar de que estas “reglas de tráfico” (en las que Waldo Frank llega a incluir el mundo cultural establecido, nada vital y alejado de la vida)<sup>18</sup> parecen estrechar vínculos con el concepto gombrowicziano de Forma, y a pesar de que la alabanza a los “bajos fondos” se relacione, como en Gombrowicz, con una suerte de redención a partir de la fascinadora humanidad “espontánea y natural” del vulgo, la convicción utópico-política del pensador norteamericano impide, sin embargo, cualquier intento de asimilación plena con el escritor polaco. En realidad, para Waldo Frank, el orden de las “reglas de tráfico”, ese orden que divorcia –de la misma manera que en Musil y Keyserling– al “hombre social” del “hombre individual” (PMAH: 269), no representaría más que un orden no integral y por lo tanto un caos. Curiosamente, en Waldo Frank, lo que en primera instancia parece ser una crítica al orden termina siendo, de esta manera, una crítica al caos y una búsqueda férrea de nueva armonía. Su crítica a la sociedad contemporánea acaba en una acerrada crítica al capitalismo industrial al que acusa de haber instaurado un orden fragmentario y de superficial velocidad en el que sólo sería posible la artificial unidad del confort físico. Como para Waldo Frank el capitalismo es más bien una fuerza destructora de valores nacida de la disolución de lo que curio-

samente llama la “República Católica Medieval”, los valores que vendrán a redimir este orden sin unidad o caos no podrán venir más que de España o de los países más atrasados, es decir, de los más cercanos a la ensalzada vitalidad medieval, y es aquí donde los “jóvenes, frescos” americanos (PMAH: 262) que Waldo Frank habría conocido en París jugarán un papel fundamental.

Hijos de las culturas más antiguas del mundo y padres de la redención del capitalismo por venir,<sup>19</sup> los americanos al sur del Río Grande, especialmente los argentinos al cual estos discursos van dirigidos, serán llamados a abandonar “el grave sueño del embrion” (PMAH: 272) para –sin dejarse alucinar por la “periférica velocidad” de sus ya demasiado modernas urbes (PMAH: 275)– despertar a un “crecimiento hacia abajo: hacia abajo en el suelo, hacia abajo en vosotros mismos” (PMAH: 272). El sustrato de la España “estática, rígida, fanática” (PMAH: 257), el sueño, la emoción, el heroísmo e incluso el crimen de los bajos fondos y, finalmente, el espíritu de las minorías,<sup>20</sup> se convierten así para Waldo Frank en los saludables depositarios de aquellos valores que fundarían un mundo armónicamente integral frente al despojado mundo contemporáneo, marcado por el vacío y por un caótico orden de partículas individuales impulsadas tan sólo a fuerza de una egocéntrica voluntad de poderío (PMAH: 282).

Frente a las mayorías de excluidos y las minorías conservadoras en las que Waldo Frank cree encontrar los valores arrasados por la voluntad de poder del capitalismo, frente a la notable juventud americana que podría levantarse como una nueva (y retrógrada) unidad ante la atomización contemporánea, la apelación a lo bajo y a lo joven de Witold Gombrowicz no implica, sabemos, ningún místico regreso ni ninguna unidad. Muy por el contrario, lo joven y lo bajo parecen ser en Gombrowicz fuerzas que pueden derrumbar (en razón, precisamente, de su falta de reconocimiento, de su “guaranguéz” y de su autenticidad) las máscaras o “fachas” de la madurez que serían, en tanto “imponentes” faces impuestas, máscaras del y para el poder. La voluntad de poder de la facha que cristalizaría al sujeto en determinada definición (asegurando a su vez la pragmática social

que lo reprimiría y forjaría), la voluntad de poder de esa máscara que no deja de ser amenaza para aquel que no puede o no pretende definirse, no sería así monopolio del capitalismo o de su circunstancial adversario. En Gombrowicz, la voluntad de poder de la "facha" es intrínseca al ser humano, y su *Diario*, convertido en una máquina de des-fachatar, alardeará de no tener contemplaciones o compromiso con ningún régimen político o posición ideológica. Por otro lado, la apelación a la juventud y a lo bajo no significaría en Gombrowicz ninguna asunción o definición. Como lo demuestran los "juventones" de *Ferdýdurke*, hasta la propia juventud podría convertirse en mero ritual, en mera faz o facha, en una escandalosa y grotesca imposición. Si se apela así a lo joven y bajo es para derrumbar lo Adulto y Alto asegurando, en última instancia, el movimiento. Si bien es cierto que hay una verdadera fascinación de Gombrowicz por las fuerzas de la juventud y de lo bajo ya que lo joven y bajo es, además (y por sobre todo) bello, esta fascinación se circunscribe al ámbito biográfico que Gombrowicz diseña para el "Yo" sofisticado y no joven de su *Diario*, a la particular e inclemente necesidad de rejuvenecimiento que atormenta a este "Yo" perteneciente, como ya vimos, a una segunda naturaleza o clase de existencia (*Diario 2*: 144).

Las predicados de Gombrowicz sobre la juventud americana no dejan de enunciarse de esta manera desde una fascinación personal que recorre toda la obra del autor. Sin embargo, es importante notar que sin la puntual intención de intervenir en el debate, las afirmaciones de Gombrowicz revelan una importante fuga de ese gran *topos* que constituyó la juventud del continente americano y del cual gran cantidad de "filósofos viajeros" echaron mano durante las primeras décadas del siglo XX. Tanto Ortega y Gasset, como Keyserling y Waldo Frank pretenden rediseñar, ante un público al parecer ansioso de definición y reconocimiento, la negación hegeliana de América (o por lo menos de aquel subterritorio al sur del Río Grande: América Latina). Gombrowicz, con su alabanza a lo inmaduro entendido como desfachatez frente a la madurez europea, invierte, de hecho, la valoración hegeliana, en cambio otros pensadores —como

Ortega y Gasset y Keyserling— intentan "reparar" o matizar la a-historicidad americana y no dejan de hacer de su inmadurez una deficiencia vanamente disimulada (Ortega) o un estadio intenso y bello que será de todos modos superado (Keyserling).

Gombrowicz, como Ortega, reconoce la inautenticidad de ese peculiar joven americano argentino pero la reduce a sus sectores altos (inauténticos por vivir una guaranguez o desfachatez fingida) y cuadros intelectuales (inauténticos por exigir y exigirse madurez en un ambiente naturalmente inmaduro). Gombrowicz, como Keyserling, descubre la vitalidad, la belleza y la espontaneidad de los bajos fondos pero, a diferencia del pensador lituano, no hace de los mismos una característica general americana sino una propiedad exclusiva del "joven y bello vulgo". Como en Waldo Frank, el vulgo es finalmente alabado por su indiferencia frente a lo reglamentado de una sociedad fosilizada, pero esta fuerza no se prestará, como sucede en el escritor norteamericano, a ningún nuevo orden.

El verdadero joven americano, el verdadero sujeto americano, es así para Gombrowicz el guarango joven del vulgo que, en su desfachatez, no reconocerá ningún maduro concepto de Nación, Literatura o Belleza. La juventud americana parece radiar así, paradójicamente, en la despreocupación por su americanidad o por cualquier otro tipo de definición: algo inadmisiblemente para los honorables pensadores viajeros que buscarían durante las primeras décadas del XX rendir la hegeliana juventud de América al altar de algún concepto que la pudiera definir.

## De cómo inventarse una patria

*Combien de ceux qui avaient réussi à l'épreuve du champ de bataille se son montrés poltrons quand il a fallu défendre barricades de la vérité et de l'honneur? Combien sont-ils qui auraient résisté, comme Gombrowicz a résisté en Argentine, vingt ans durant, sans changer un iota à ses idées, sans écrire une seule phrase de compromission?*  
Czesław Miłosz en Rita Gombrowicz 1988: 62

*[¿Cuántos de los que lograron pasar la prueba del campo de batalla no se han mostrado cobardes a la hora de defender otras barricadas de la verdad y el honor? ¿Cuántos hubieran resistido, como Gombrowicz ha resistido en la Argentina, durante veinte años sin cambiar una letra a sus ideas, sin escribir una sola frase de compromiso?]*  
Czesław Miłosz en Rita Gombrowicz 1988: 62]

## Cómo inventarse una patria central: Caillots y la liberación (política) de Francia

Frecuentemente, en su *Diario*, Gombrowicz hace de la desubicación de su pensamiento la principal razón de su desajuste a aquella suerte de aparato de recepción intelectual desarrollado por la intelectualidad argentina durante la Segunda Guerra. Abierta a los exiliados de la Europa en armas, *Sur* (1931-1981) abrió de hecho un espacio en el que Gombrowicz no figurará a pesar de haber cultivado la amistad de escritores que orbitaron alrededor de aquella revista, como Adolfo de Obieta y Ernesto Sábato. La reticencia de Mastronardi en presentarlo a Victoria Ocampo (*Diario 1: 232*), es un buen ejemplo de la provocadora suspicacia de la que el escritor polaco solió ufannarse. Sin embargo, aunque Gombrowicz se enorgullecó en numerosas ocasiones de la mala impresión que su figura habría causado en el medio intelectual argentino, no es tampoco me-

nos cierto que en un primer momento, y en especial en razón de la publicación de la traducción al español de *Ferdydurke* (1947), buscó acercarse al mismo. La mesa o encuentro "experimental" organizado por Mastronardi entre Silvina Ocampo, Bioy Casares y Borges no tuvo, sin embargo, efectos posteriores, y la edición de 1947 de *Ferdydurke* será pasada por alto por la importante revista a pesar de los intentos de Gombrowicz de publicar en ella un fragmento de la novela.<sup>21</sup> Ni las dificultades técnicas (el desconocimiento del idioma español) ni, incluso, la diferente concepción de cultura que Gombrowicz alega para explicar esta falta de entendimiento (*Diario 1: 233*), podrían, creo, llegar a ser suficientes para justificar tal deliberada ignorancia. El cosmopolitismo de *Sur*, su cierto grado de pluralismo e incluso su nada inocente posición frente a la cultura occidental, invalidarían las razones invocadas por Gombrowicz. Incluso la tantas veces atacada "erudición europea" de Borges (*Diario 2: 258-9*) deja a Gombrowicz en el lugar de aquel lector que no llega a apreciar el grado de ironía que le toca a la misma, y desde la cual la acusación del escritor polaco no deja de ser relativa. Desde tal posición, creo que la exclusión de Gombrowicz del medio intelectual dominante no obedece tan sólo a la ciertamente irritante y perturbadora diferencia de sus enunciados, sino también a su provocadora o "desfachataada" enunciación.

Si Gombrowicz histroniza a veces la voz de un provocante y arrogante profeta (llega a bautizarse el "Moisés" de los polacos, *Diario 1: 165*), esto parece ocurrir, en apariencia, más en virtud de la verbosidad y charlatana falta de reconocimiento de la que se dice rodeado (*Diario 2: 230* y *Diario 1: 214*), que de la creencia en la posesión de una verdad singular. Desde el fatídico año de 1939, Gombrowicz no deja de radicalizar aún más su voz en la misma medida en que crece su aislamiento y el sentimiento de quien no tiene nada que perder. No hay más que leer los desenfadados comentarios del escritor polaco sobre los grandes nombres de la literatura argentina (*Diario 1: 232/3*) para percibir su lejanía y falta de compromiso con aquel medio. Su valoración prácticamente negativa de la literatura argentina (*Peregrinaciones Argentinas: 12*), resulta sorprendente a la hora



de confrontarla con la de otros exiliados europeos durante la misma época, por ejemplo con la de Roger Caillois, ex "boussole mentale" del surrealismo, que arriba a la Argentina el mismo año en que lo hiciera el polaco.

El caso de Roger Caillois, de hecho, es un buen ejemplo si se quiere analizar cómo determinada posición institucional puede definir una conducta intelectual. Arribado a Buenos Aires en 1939 con el fin de dar algunas conferencias por invitación de Victoria Ocampo, quien fuera el activo colaborador de la *Nouvelle Revue Française (NRF)* y del Collège de Sociologie, será sorprendido por el estallido de la Segunda Guerra y decidirá permanecer en Argentina hasta 1944. Entre el desembarque que anónimo del escritor polaco y la esperada llegada del célebre francés (a quien Victoria Ocampo habría tenido oportunidad de conocer en París en un curso a cargo de Georges Bataille) se abre así un pecado original —el no haber sido invitado— que el polaco no llegará nunca a remontar. De este modo, aunque el perfil intelectual del pensador francés no pareciera tan distante al de Gombrowicz (por lo menos por la radicalidad del joven Caillois vanguardista) se abre entre ellos el poderoso abismo de la literatura como institución. Frente al exilio desnudo de aparato institucional del desconocido polaco, Caillois arriba con el brillante marco de su reconocida historia: una diferencia capital que marcará el tenor de sus voces y aun la forma misma de pensarse como exiliados. Irónicamente Gombrowicz escribe en su *Diario*:

Se decía que un escritor francés de renombre había caído ante ella [Victoria Ocampo] de rodillas gritando que no se levantaría hasta recibir dinero suficiente para fundar una *revue* literaria. Obtuvo el dinero, porque —dijo Ocampo—, ¿qué iba a hacer con un hombre arrodillado y que no quería levantarse? (*Diario I*: 232)

Luego de apuntar que Victoria Ocampo no habría tenido más remedio que entregarle el dinero solicitado, Gombrowicz evalúa su propia situación:

A mí, la actitud de ese escritor francés ante la señora Ocampo me pareció la más sana y sincera de todas, pero sabía que sin ser famoso en París no le

sonsacaría nada aún permaneciendo arrodillado durante meses. De modo que no tenía prisa alguna en emprender el peregrinaje hasta la residencia de San Isidro. (*Diario I*: 232)

Al abrigo de la protección institucional —a la que no debe pensarse tan sólo desde el obvio respaldo económico— la voz parece no precisar elevarse o agudizarse, como la de Gombrowicz, para intentar ser escuchada. Las sosegadas y esmeradas opiniones de Caillois sobre la intelectualidad argentina (frecuentes en la correspondencia entre Caillois y Victoria Ocampo)<sup>22</sup> se instauran así como el reverso armónico del descaro gombrowicziano. Y hasta cierta visión inaugural de la tierra anfitriona —esa construcción imaginaria del paisaje que parece ser una verdadera necesidad o exigencia para el recién llegado— se vislumbra, en virtud de esa radical diferencia, como exactamente disímil. De esta manera, a la heterogénea mirada de Gombrowicz, esa mirada que descubre los estratos, "fachas" y contradicciones de "un pastel todavía no formado" (esa mirada por la que Gombrowicz prefiere vislumbrarse a sí mismo como un sujeto seducido) podemos oponer la homogeneidad, la sinceridad y la esencialidad con que Caillois reviste al paisaje argentino:

Este suelo nada ofrece a la vista fuera de sí mismo, indivisible, homogéneo y, como el ser de Parménides, sin licencia de existir diferente o desigual en parte alguna. Tierra sin rostros ni aderezos, tendría que ser además [sic] e infecunda; que no nutriera al hombre ya que nada tiene para gustarle, que fuera inútil como es monótona, avara de frutos como pobre de seducción (en Pereira 1984: 63).

Ya sea, entonces, por la esmerada predisposición del campo intelectual que lo acogía, ya sea por la propia manera de entenderse como intelectual, Roger Caillois cumplió en Argentina una intensa actividad institucional que tuvo el fortalecimiento de la cultura francesa como principal objetivo. Frente al debilitamiento de los valores de aquella cultura en la Argentina de los años treinta, Roger Caillois significó un importante impulso que lo posiciona, en opinión de algunos, como el principal represen-

tante de la misma en el cono sur durante el período bélico.<sup>23</sup> De hecho, en julio de 1941, aparecerá el primer número de *Lettres francaises*, aquella *revue* sobre la que Gombrowicz ironiza y que fue, ciertamente, auspiciada por Victoria Ocampo bajo la dirección de Caillouis. En esta publicación, adherida al Comité De Gaulle, escribirán destacados nombres de las letras francesas como Martain, Focillon, Saint John Perse (refugiados en América del Norte), Aron (refugiado en Inglaterra), Malraux, Michaux, y otros importantes exiliados. A esta actividad se sumará, en 1942, la creación, en Buenos Aires, de una suerte de filial de la École Libre des Hautes Etudes, por lo cual resulta redundante decir que Francia se convirtió para Caillouis en la principal ocupación de su exilio, y que a ella le dedicó tanto la divulgación de sus valores como la lucha política por el logro de su desocupación y libertad. Todo esto sumado al papel que Caillouis decidió darse como introductor de la literatura sudamericana, especialmente Borges, al universo francés. En efecto, como feliz resultado de su propuesta a Gallimard, en 1945, de hacer una colección sólo de autores sudamericanos, verá a la luz, en 1951, la famosa colección "La Croix du Sud" cuya primera publicación será *Fictions* de Jorge Luis Borges.

El caso Caillouis en Argentina demuestra la amplitud del circuito al que un exiliado podía acceder siempre que cumpliera con el requisito de su reconocimiento institucional. Si ese reconocimiento parece involucrar o exigir un concienzudo trabajo de diálogo cultural entre los valores de la patria del exiliado y los de la nación anfitriona, podría afirmarse que Gombrowicz no sólo no gozó de reconocimiento en virtud de su inesperado arribo y marginal origen, sino también por negarse a cualquier tipo de tarea cultural en el sentido antes señalado: una conducta que su propio concepto de nación le impediría. En efecto, la Francia ocupada de Roger Caillouis le permitió a éste una inmediata política y cultural que la Polonia inferior o "menor" de Gombrowicz estaría lejos de poder llevar a cabo. De este modo se puede pensar que gran parte de la posición excéntrica de Gombrowicz obedeció a su resistencia a imaginar una patria que pudiera valorarse en términos de diálogo cultural, afon-

tando la falta de amparo institucional que esa falta de valor implicaría. En este sentido, el epígrafe de Czeslaw Milosz que apuntamos al comienzo de este apartado, parece sugerir toda una ética de la resistencia: "Dans une telle situation—agrega el gran poeta polaco—quelle conviction de la valeur de ce qu'on fait ne faut-il pas avoir pour ne pas déchoir, ne pas accepter d'écrire pour gagner de l'argent ou, du moins, des applaudissements?" (Rita Gombrowicz 1988: 62). ["En tal situación, ¿cuánta convicción en el valor de lo que se hace será necesaria no sólo para no decaer, sino también para negarse a escribir por dinero o, al menos, por los aplausos?"]

### **Cómo inventarse una patria periférica: Roa Bastos y la fundación (literaria) del Paraguay**

Si se sostiene que la incompatibilidad de Gombrowicz con el grupo dominante de la intelectualidad argentina se debió tal vez a la urticante violencia enunciativa de unos, ya de por sí, desubicados o desajustados enunciadados, debemos ahora concluir que esa enunciación implicó también una actitud vital por la que la propia vida de Gombrowicz se ajustó a aquellas convicciones que fueron las rectoras de su trabajo intelectual. De hecho, si la tesisura era la inmadurez de Polonia ningún sentido tenía el trabajo institucional a partir de los valores de esa cultura, por más que esa tarea significara tal vez la oportunidad de una posición personal más desahogada, material y simbólicamente, en el ambiente cultural que lo circundaba.

Una vez más debemos señalar en Gombrowicz una ética, y tal vez una obstinación casi cristiana, a llevar su pensamiento a la vida (o la palabra a la carne, como alguna vez lo formulara) aunque, claro, resulte extremadamente difícil indicar en qué medida su pensamiento está creado a medida de su excéntrica posición o, por otro lado, en qué grado ésta obedece al cumplimiento de su pensamiento. Inútil sería preguntarse aquí por el hacer intelectual de Gombrowicz si el *Chrobry*, en lugar de desembarcarlo en "un país más rico en vacas que en literatu-

ra", lo hubiera hecho en un lugar que lo absorbiera y reconociese en tanto que escritor, o al menos en alguno que no lo hubiese confinado a la miseria económica.

De hecho, no existían en Argentina cátedras de lenguas y literaturas eslavas, como aquellas que acogieron a Czeslaw Milosz al comienzo de su exilio norteamericano, aunque también resulte cierto que de haber arribado a ese destino materialmente más promisorio sería difícil creer que Gombrowicz, en vista de lo remiso de su pensamiento, hubiera sido tan felizmente aceptado (recordemos el lugar ya laureado de Milosz cuando arriba a Estados Unidos, donde se lo considera no sólo un intelectual directamente comprometido en la lucha contra el nazismo, sino también como aquel que había hecho pública y explícita su ruptura con el régimen comunista polaco).

Más acá de toda conjetura, se destacan algunos hechos que dejan ver, claramente, las urgencias concretas con las que Gombrowicz pagó su excentricidad. Su ingreso al Banco Polaco de Buenos Aires como empleado (donde trabajó por ocho años), o la inversión de sus primeros derechos de escritor en la compra de una máquina inyectora (por la que se podía producir en material plástico iconos de la religiosidad popular argentina: virgencitas del Luján y grotescas figuritas de San Cayetano), no son más que los hitos anecdóticos de una raigal falta de legitimación dentro del campo intelectual local que fortaleció, sin dudas, aquello que desde cierta perspectiva parece una desmotivada arenga sobre la desubicación como alternativa artística.

Sin embargo, la pregunta que en verdad debiéramos formularnos es hasta qué punto una crítica fundamentada en el análisis de las relaciones de fuerza dentro del campo intelectual, puede dar cuenta de la práctica que emana de ese campo; hasta qué punto —nos preguntáramos en nuestro caso— la desubicación en el campo cultural instituido implicaría la asunción de una actitud intelectual impertinente.

En este sentido, me parece relevante dialogar con una experiencia de exilio que, al igual que la de Gombrowicz, no goza (al menos en un primer momento) de un amparo institucional fuer-

te. Me refiero a un caso "provinciano", a un exiliado proveniente de la "Polonia latinoamericana": el paraguayo Roa Bastos.

Habiendo apoyado en su país, en calidad de periodista, una fracasada revolución nacionalista, Augusto Roa Bastos arriba a la Argentina en 1947, el mismo año de la publicación en español de *Ferdydurke*. La circunstancia de su exilio parece anticipar así la de muchos intelectuales latinoamericanos a partir de la década del '70: se trata aquí de una decisión por la preservación de la propia vida, de una neta emigración política que fue, además, masiva. Podríamos suponer que la circunstancia de provenir de un país vecino (donde, por otro lado, era ya un reconocido hombre de letras) facilitase la inserción de este escritor en el ambiente intelectual argentino (tan complaciente, como ya vimos, para con un Roger Caillois); la realidad, sin embargo, es otra: durante sus primeros años en Argentina, apartado del centro de la discusión literaria, Roa sobrevive trabajando, principalmente, como empleado en una agencia de seguros. Aunque resulte claro comprender que un escritor proveniente de la periferia de la periferia no interesara de forma inmediata a un campo intelectual que, como el argentino, estaba en pleno proceso de internacionalización, debemos señalar aquí otra razón quizás más poderosa. Roa era, como Gombrowicz, un impertinente, en su caso, un impertinente claramente político. Se trataba, por cierto, de un exiliado político paraguayo al que la intelectualidad argentina, o al menos la franja representada por *Sur*, difícilmente podría tolerarle (precisamente a mitad de los años cuarenta) su declarado agrado por el peronismo, una simpatía que Roa Bastos seguramente sentía por sus férreas convicciones nacionalistas y anti-liberales, aquellas que en 1954 lo llevarían a escribir —con motivo del arribo al poder del General Stroessner— su poema laudatorio "Stroessner y Perón".<sup>24</sup>

Si Gombrowicz, ante esa falta de amparo institucional, esgrimió, como vimos, un soberbio "Soy sólo, por eso soy más" (*Diario I: 357*), manifestando así una suerte de voluntad mesiánica; Roa Bastos se ha presentado, en diversos momentos, como un escritor que proviene de un "país sin Literatura, sin Historia" (Roa Bastos, 1986: 99) para expresar que él y su obra son, los

que en definitiva, han fundado esa Literatura y esa Historia. Su pretensión fundadora se confunde, de esta manera, con la del héroe de su monumental novela, *Yo el Supremo*: "Digamos —afirma el Supremo— sentirme aquí un recatado Abraham empuñando el cuchillo entre estos matorrales del tercer día de la Fundación. Solitario Moisés enarbolando las tablas de mi propia Ley (...). Sin necesidad de recibir de Jehová las Verdades Rebeldas. Descubriendo por mí mismo las mentiras dominadas" (*Yo el Supremo*: 355). Si el Paraguay "aislado" del siglo XIX auspicia el mesianismo político, la excentricidad intelectual parece llevar al mesianismo literario. De pensar en Sarmento, sintomáticamente apodado por Martínez Estrada como "el profeta de las pampas", podríamos concluir que esa excéntrica condición, fruto —en ocasiones— de la experiencia del exilio, llegó incluso a operar un profetismo tanto político como literario.

Sin ánimo de generalizar o formalizar una retórica o discursividad del exilio, vale señalar que tanto Roa como Gombrowicz, el periférico exiliado paraguayo y el periférico exiliado polaco, pretenden enarbolarse, como Moisés, "las tablas" de su propia Ley; coincidencia desde la cual podría celebrarse una profunda simetría entre la desubicación o la falta de legitimación simbólica y la asunción de determinada actitud intelectual (aquí una actitud delirante y compensadoramente mesiánica). Esta reducción, se rompe, sin embargo, apenas contemplamos otro aspecto: el mesianismo de Roa busca construir la hermenéutica de su pueblo, Gombrowicz destruirla.

Como lo ha sugerido Ángel Rama,<sup>25</sup> *Yo el Supremo* parece querer constituirse —como lo fue y de algún modo lo sigue siendo el *Facundo* para la Argentina— en ese gran relato nacional o fundador de lo nacional, ese libro que, como la Biblia, "hace un pueblo" (*Yo el Supremo*: 74); una esperanza mesiánica en la que la fúnebre voz del Supremo se confundiría con la del propio Roa. Esta fuerte vocación interpretativa no es ajena, por otro lado, al valor moral que Roa acostumbra asignarle a su escritura de ficción. Así resulta curioso observar que si bien la práctica de la escritura (sobre la que *Yo el Supremo* teoriza incisiva-

mente desde los postulados de la crítica francesa de los '60) se define constantemente como una práctica autónoma, esto se da en forma paralela a una valoración social y política de la misma. Hay en Roa una explícita intención de unir práctica literaria con práctica moral, una intención que se manifiesta tanto en la construcción de una figura de autor ligada a cierto compromiso con su devastada nación (así en una entrevistista Roa afirma provenir de "un pueblo en riesgo de perder su memoria colectiva"),<sup>26</sup> como en la decidida presentación de su política de escritura como una suerte de anti-programa del programa "real" implementado sangrientamente en su Paraguay natal<sup>27</sup> (un programa que, según Roa consiste, básicamente, en la "extinción del sujeto crítico" llevada a cabo por las diversas dictaduras en América Latina). En síntesis, encontramos en el escritor paraguayo una inquietud por el valor directamente político de la escritura (compatible quizás con un exiliado que ha sido derrotado en el terreno político y a quien sólo le ha quedado el "consuelo" de la escritura),<sup>28</sup> una inquietud por la que *Yo el Supremo* no sólo se erige como un monumental proyecto de modernización (y fundación) literaria, sino también como una monumental tentativa de análisis político que, examinando la vocación tiránica de los líderes providenciales, pretende fundar cierta matriz interpretativa nacional. Esta preocupación latinoamericana está completamente ausente en Gombrowicz, que, a pesar de provenir también de una "provincia", de un "confín", está lejos de sentir su nación como un vacío. El problema, de hecho, es exactamente inverso, Polonia está demasiado llena (o rellena) de una literatura que supura, como lo afirma en su ensayo sobre Sienkiewicz, cierta arrolladora moralidad nacional. De esta manera, su mesianismo, lejos de pretender, como el de Roa, fundar una hermenéutica nacional, propondrá liberar a la literatura polaca de su religioso culto a la Nación: "Hace cien años un poeta lituano plasmó la forma del espíritu polaco; hoy yo, igual que Moisés, libro a los polacos de la esclavitud de esta forma, libero al polaco de sí mismo" (*Diario* 1: 72).

## Cómo inventarse una patria menor: Gombrowicz y... Polonia

*¡Polonia aún no está perdida!  
Fragmento del Himno Nacional Polaco*

Frente a la Francia ocupada de Roger Caillois y frente al Paraguay sin Literatura y en riesgo de degradación cultural de Roa Bastos, frente a esas patrias imaginadas que permiten (ya sea para honrar su centralidad o para resarcir su falta) un intenso trabajo moral y político, Gombrowicz prefirió concebir una patria que no requiera ningún culto y que le permita la libertad de movimiento exigida por su desfachatante, rejuvenecedor e infernal exilio.

¿En qué consiste la nación menor de Gombrowicz? Así como sucede con su valoración de la juventud americana, la patria que imagina desde su exilio parece erigirse desde lo usualmente deshonroso o descartado. Ni la "gracia" del intercambio igualitario dentro de un mismo canon occidental (a la manera de Caillois), ni la intención de llevar su nación hacia la modernidad literaria (al modo de Roa) parecen interesarle. En primera instancia, la minoridad con que adjetiva su idea de nación obedecería a cierta falta de homogeneidad cultural que comprometería, precisamente, su filiación a la tradición occidental.

Polonia es definida por Gombrowicz como un lugar de transición en que el Este y Occidente encontrarían su muerte pues se trataría de un territorio intermedio, en que ambos mundos comenzarían a fallar, un espacio en que ni el Este ni el Oeste podrían llegar a ser ellos mismos, sino su propia caricatura (*Diario 2: 250*). Curiosamente, si la gran promesa de Argentina obedecía a su falta aún de formación, Polonia podría llegar a ser también aquella que desfachatará las imposturas de Occidente pues se trataría de un terreno accidentado, carente de unidad, de una fracturada frontera en que ninguna definición podría reposar de forma absoluta. En este sentido, es importante hacer notar que Gombrowicz expresa estar cada vez menos interesado por un supuesto "Milosz-defensor de la cultura occi-

dental" que por un "Milosz-adversario y rival de Occidente" (*Diario 1: 36*), y arenga a los polacos en la misma dirección que hiciera con los argentinos: "Atacad más bien el arte europeo, sed vosotros los que desentmascaren; en lugar de intentar alcanzar la madurez ajena, tratad más bien de sacar a relucir la inmadurez de Europa" (*Diario 1: 57*). Argentina y Polonia son propuestas de este modo como los guarangos confines que podrían llegar a no reconocer los Sublimes Valores al parecer instaurados en la Absoluta Europa.

Preguntarse en profundidad por aquellos valores contra los que Gombrowicz alienta un ataque tan furibundo, tal vez nos enfrente a una multiplicidad de respuestas. A veces ese enemigo es el Arte institucionalmente establecido, otras la instrumentación de ese Arte como portador de determinados valores morales; en ocasiones, incluso, el fascismo literalmente entendido como el totalitarismo de una sola idea. En todo caso, estos monstruos que Gombrowicz forja como enemigos necesarios para la radicalidad de su discurso se caracterizan siempre por su masificadora homogeneidad y su artificial complejidad, esas terribles amenazas frente a las cuales el autor polaco antepone la rehabilitación de lo individual como transgresora diferencia o como lujo aristocrático.

Así, lejos de madurar o de culpabilizarse en su inmadurez, lejos de saldarse o integrarse en un ser, las naciones menores, que serían, antes que nada —como Polonia y Argentina— naciones culturalmente heterogéneas y en virtud de eso naciones aún no definidas, naciones excéntricas o desubicadas, naciones —en fin— reverberantes, anfractuosas o "no formadas" (cuando no "degradadas"), estarían en condiciones de incitar individualidades (como, por supuesto, la del propio Gombrowicz) capaces de mostrar la falacia universal, las falacias de la razón, de la estética y de la política de las otras naciones, de aquellas que habrían supeditado el desarrollo individual en aras de la creación de una "fuerza colectiva" (*Peregrinaciones Argentinas: 151*). "Imaginaos —escribe Gombrowicz en su *Diario*— el cho- que cuando el orgulloso 'yo soy francés' de un francés y el 'yo soy inglés' de un inglés, topase, por parte del polaco, con el inesperado 'yo no soy únicamente polaco, yo soy más que pola-

co" (*Diario* 2: 79).

Al parecer se trataría en Gombrowicz de un juego de niveles, donde a un mayor grado de madurez y poderío nacional le correspondería una menor individualidad y viceversa. De esta manera, la tendencia de los escritores polacos a cantar y fortalecer la Nación Polaca (políticamente intermitente durante el siglo XIX)<sup>29</sup> merecerá su mayor repudio: a Sienkiewicz<sup>30</sup> lo acusa así de haber querido embellecer la Nación (*Diario* 1: 379 y siguientes), a Przbyszewski de sentir la cultura como algo superior y sobrehumano (*Diario* 1: 268), a Kasprówicz de haber idealizado el campesinado polaco (*Diario* 1: 270) y a Wyspianski de haber deseado engrandecerse con la monumentalidad de sus desbordantes tragedias sobre la realidad patria (*Diario* 1: 267). Frente a esas sumisiones a la grandeza nacional (al imperio o dominio de la grandeza nacional) es significativo el comienzo de su *Diario*: "Lunes Yo. Martes Yo. Miércoles Yo. Jueves Yo" (*Diario* 1: 19).

Más allá de entender esta posición como una mera repetición de *topos* literarios (la rehabilitación del individuo frente al impersonal proceso "masificador" de la modernidad), importa aquí el querer hacer de la nación no una entidad capaz de brindar una identidad (proceso que al parecer sólo valdría si esa identidad posee carácter universal o central) sino como una suerte de ensanchado territorio de frontera en que los individuos, desconcertados por la abigarrada contradicción o ausencia de ser de su espacio, deben procurar ser ellos mismos: problema ético y estético que Gombrowicz (un autor que hizo de su literatura una denuncia del inevitable carácter construido o "malaxado" de la subjetividad) intentó, quizás, resolver con la "expresión" de una autenticidad bufa.

¿Celebración del individualismo frente a la modernidad o las ideologías masificantes?, ¿cosmopolitismo o espíritu universal (a lo Rousseau) frente al nacionalismo de los 30?, ¿desarrollo nacional debido al conflicto estatus de su tierra natal (Maloszyce)<sup>31</sup>?, ¿estrategia de universalización literaria imprescindible para alguien de los confines?, ¿desilusión o furia fren-

te a una nación que no logró o no permitió la debida protección y cobijo a sus familiares y amistades intelectuales?

Las explicaciones han sido y podrán ser muchas, lo cierto es que Gombrowicz convirtió la minoridad de su nación en imprecisa exigencia. De hecho, su novela *Transatlántico* es la formidable respuesta al (absurdo) sacrificio de la expresión individual a aquello que pretende ser la Gran Voz de la Nación, y en consonancia a esta postura su *Diario* se cuida de hacer "literatura de exilio" en un sentido nostálgico o trágico. Polonia se convierte en el *Diario* en la exigencia de una reacción antes que en aquel territorio distante al cual el exiliado debe rendir su vida y su fidelidad. Ni la divulgación de los valores culturales y literarios de su patria, ni la lucha por la libertad política de la misma le pueden caber de este modo a Gombrowicz, tampoco cualquier intento de diálogo cultural con ese otro territorio que podría responder a Europa si resignara sus ansias de madurez: América (de la cual Argentina, en el planteo del autor polaco, no sería más que una sinécdoque). A diferencia del grupo polaco exiliado en Inglaterra y agrupado alrededor de la revista *Wiadomosci*, Gombrowicz hace de Polonia menos un tesoro a libertar que aquel accidentado espacio cultural del cual podría surgir (en razón de su propia inmadurez) una réplica a las imposturas totalitarias. De este modo Polonia es menos una identidad en sí que aquella extrema exigencia de autenticidad que Gombrowicz se impuso e impuso a su idea del arte. De manera insospechada, la tan detestada polonidad aflora en Gombrowicz con la implacable fuerza que sólo puede poseer lo reprimido: como el siempre esforzado y sacrificado patriota polaco, Gombrowicz no deja de someter o con-fundir su destino individual al destino (deseado o exigido) de su patria.

## Coda

Para no agobiar al lector con un número excesivo de notas al pie en el cuerpo del texto, voy a recurrir a sucesivas codas en la medida en que sea necesario. En ésta, entre otras cuestiones, formularé algunas aclaraciones sobre los conceptos utilizados en el capítulo, como así también a algunos comentarios sobre trechos específicos de las obras mencionadas y algunos aspectos biográficos e históricos aludidos en el cuerpo del texto. Por último, se agregan también diversas notas biográficas, fundamentalmente de los escritores polacos nombrados en el capítulo.

Para el *Diario*, utilizaremos la edición de Alianza Editorial, 1988. Esta traducción al español de Bożena Zaboklicka y Frances Miravittles, sigue la edición del *Diario* en su idioma original realizada por Wydawnictwo Literackie, Cracovia, 1986, y repone (a través de la comparación con la edición polaca de París realizada por el Instytut Literacki en 1984) los fragmentos eliminados por la censura del régimen comunista polaco. Teniendo entonces como base la edición de Cracovia (*Dziennik* 1953-1956 y *Dziennik* 1957-1961) la edición de Alianza, también en dos tomos (*Diario* 1. 1953-1956 y *Diario* 2. 1957-1961), llega sólo hasta principios del año 1961. Desde entonces hasta el final del *Diario* (en 1969) seguimos la traducción francesa (*Journal. Tome II, 1959-1969. Traduction du polonais, revue et complétée, par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko*, Gallimard, Paris, 1975). Hemos preferido trabajar así con la versión completa del *Diario* para no someternos al recorte que el propio Gombrowicz realiza en su llamado *Diario Argentino*, libro que reúne los fragmentos que, desde la óptica del autor polaco, están relacionados con su estadía en Argentina. La numeración de las diversas obras de Gombrowicz responde a las ediciones citadas en bibliografía.

Sobre el concepto de “espacio religador” utilizado en el primer punto de este capítulo, vale decir que el mismo proviene de Angel Rama, aunque es Susana Zanetti quien lo aplica para

analizar los encuentros de escritores e intelectuales latinoamericanos en Europa. Ver Susana Zanetti: “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)” en Pizarro, Ana (org.), cit. en bibliografía.

La diferencia entre “inmigrante” y “extranjero” se basa en la distinción propuesta por Abdelmalek Sayad (1998) en “Imigração e convenções internacionais” y “A ordem da imigração na ordem das nações”. Según las reflexiones del autor, aunque no exista diferencia jurídica entre la condición de extranjero y la de inmigrante (pues, desde el punto de vista legal, la categoría de extranjero subsume a cualquier otra), sería necesario superar las limitaciones del estatuto jurídico para poder aprehender la verdadera situación de las personas que atraviesan fronteras nacionales. Así, de acuerdo a Sayad, el inmigrante es aquel en quien “os efeitos da condição social dobram os efeitos da origem nacional” [“los efectos de la condición social duplican los efectos del origen nacional”] y estos, a su vez, recalcan la jerarquía usualmente establecida entre las naciones. De aquí que el inmigrante siempre sea alguien oriundo de un mundo dominado, “que só forneceria imigrantes” [que sólo proveería inmigrantes]. Por su parte, el extranjero, según Sayad, sería aquel en quien los efectos de la condición social anulan los efectos del origen nacional y, por ende, es tratado siempre “com o respeito devido a sua qualidade de ‘estrangeiro’ [con el respeto debido a su condición de extranjero]”. De acuerdo a estas distinciones, podríamos concluir que Gombrowicz intenta ser considerado un extranjero en un ambiente donde los polacos fueron entendidos como meros inmigrantes. Los artículos mencionados pueden encontrarse en *A imigração (ou Os paradoxos da alteridade)*, São Paulo, Edusp, pp. 235-263 y 265-286.

Sobre algunos aspectos de la traducción de *Ferdynand* al español, es importante agregar que el uso de la palabra “facha” en lugar de “rostro” es recurrente a lo largo de este texto. El principal traductor de esta novela, Virgilio Piñera, afirma en “Nota sobre la traducción” (incluida en la primera edición) que

esta palabra “[ha sido] tomada exclusivamente en su acepción latina de cara”. Más allá de esta afirmación, el vocablo parece rescatado del lunfardo argentino que la tomó, seguramente, del italiano “faccia”. La elección de Piñera es magistralmente pertinente, ya que “facha” está connotada en Argentina por el aparañar algo que no se es. Así “fachero” es aquel que finge una condición (principalmente de belleza) y “hacer facha” es aparañar. Como veremos más adelante, el histrionismo es fundamental en la filosofía de Gombrowicz. Debemos decir también que este vocablo perteneció a la jerga adolescente argentina aunque hoy ha perdido actualidad. En la traducción francesa de *Ferdydurke*, el vocablo francés “gueule” corresponde a facha, y ambos serían traducciones del vocablo polaco “geba” (que no posee, curiosamente, connotaciones referidas al aparañar). El escritor argentino Manuel Gálvez en carta a Gombrowicz (del 3 de junio de 1947) dice que la palabra “escracho” hubiera sido una mejor opción que “facha” (*Gombrowicz en Argentine*: 105). Adolfo de Obieta, en un reportaje realizado por Laura Isola, afirma que las opciones anteriores a “facha” habían sido “cariatura” y “careta” (en *Diario de Poesía*, N° 51, 1999, p. 13). Por otro lado, el rostro “malaxado” (masificado) asume, en *Ferdydurke*, el sentido de una individualidad coartada por determinada ideología o por determinada imposición sobre cierta mítica naturalidad del ser. Lo torcido o “malaxado” se erige así como signo de una individualidad sacrificada a la “masa” de una colectividad que, en su necesidad de validarse, exige la imposición de sus valores por arbitrarios que estos sean (así, en el capítulo III de *Ferdydurke*, el protagonista, abrumado por las diferentes poses que toman los adolescentes -el comunismo, el fascismo, la juventud católica, la juventud patriótica, etc.- clama por “un solo rostro no torcido”, *Ferdydurke*: 52). Volvemos más adelante sobre este concepto contraponiéndolo al concepto sociológico de faz en Erwin Goffman (1974).

Otro término que merece atención quizás sea el de *poseur*, utilizado en *Ferdydurke* (capítulo VI) para referirse al sujeto maduro (o al menos con ansias de madurez) que finge o presume la inmadurez. Se trataría de una inmadurez actuada, de un

histrionismo de la inmadurez que gana, automáticamente, el desprecio y reconvencción de los sectores que se sienten y se dicen existencial y esencialmente jóvenes o inmaduros. Cesar Aira en la introducción a *Gombrowicz, este hombre me causa problemas* de Juan Carlos Gómez (2004) lee al *poseur* en el sentido que en el capítulo siguiente leeremos el histrionismo de Gombrowicz. El *poseur*, escribe Aira, “falsa la situación, le quita su condición de genuina expresión de un estado de cosas. Introduce las interpretaciones delirantes. (...) 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” (Gómez 2004: 13).

Sobre la cuestión de la “huída”, al que me refiero frecuentemente en este capítulo, resultan paradigmáticos los trechos referidos a la “huída” del protagonista con Isabel hacia el final de *Ferdydurke*, como el final del capítulo X, en el que el protagonista “se encamina” junto a Polilla:

—¿Qué pasa? ¿Masajean a alguien?

No contesté y él, viendo la valijita en mi mano, preguntó:

—¿Huyes?

Bajé la cabeza. Sabía que me iba a agarrar, que debía atraparme, pues estábamos los dos... y próximos. Mas no podía alejarme de él sin motivo. Se acercó, pues, y su mano tomó mi mano.

—¿Huyes? Entonces yo también huiré. Iremos juntos. Violé a la sirvienta. Pero no es eso, no es eso... ¡El peón, el peón! ¿Quiéres? Huirémos al campo. Al campo huirémos. ¡Allí hay peones! ¡En el campo! Iremos juntos. ¿Quiéres? ¡Al peón, Pepe, al peón, al peón! —repetía obcecadamente.

Yo tenía la cabeza erguida y rígida sin mirar.

—Polilla ¿qué me importa tu peón?

Pero cuando empecé a caminar, él se encaminó conmigo, yo me encaminé con él y juntos nos encaminamos (*Ferdydurke*: 178).

Pasando ya al terreno biográfico, es significativo agregar que la falta burocrática de Gombrowicz al momento de su salida de Polonia se refiere a papeles relacionados a la autoridad militar: “La vispera de mi partida, con todo listo y todos mis papeles en regla, me pasó por el café. Allí, alguien me dijo: ‘Supongo que



tendrá usted el permiso de las autoridades militares... 'Tengo el pasaporte, y he presentado todos los certificados militares posibles, de otro modo no lo tendría.' '¡No es suficiente! Necesita además un permiso especial de la autoridad militar; se trata de una simple formalidad, pero sin ese papel no podrá subir al barco' (*Testamento*: 89). La insistencia que el texto pone en la tramitación militar transparente algunas suspicacias sobre los motivos que llevaron a Gombrowicz a embarcarse en el *Chrobry* más allá de que el escritor niegue expresamente que lo hiciera para huir de la inminente amenaza que se cernía sobre Polonia. Con todo, lo que importa en nuestro trabajo es menos una estricta indagación biográfica que la forma en que Gombrowicz nos lega su partida. Por otro lado, desde el punto de vista estrictamente documental, deberíamos hacer notar que Gombrowicz arriba a Argentina el 20 de agosto (y no el 21, como erróneamente lo afirma *La Nación*) y que la guerra estallará cuando el *Chrobry* se encuentre ya en su viaje de regreso, anclado en Recife. (Agradezco a Klementyna Suchanow estas informaciones).

En referencia a la vida económica de Gombrowicz en Argentina, cabe resaltar que después de haber renunciado al Banco Polaco, Gombrowicz le solicita a Maria Swieczewska y su esposo (emigrados polacos y amigos del autor) ser contador en la pequeña fábrica de objetos de plástico que poseía este matrimonio. En 1957, con el primer dinero proveniente de sus publicaciones en *Kultura*, Gombrowicz decide comprar una máquina semiautomática que producía las figuras mencionadas en el capítulo (una muestra de las mismas aparece fotografiada en *Gombrowicz en Argentina*). Maria Swieczewska en *Gombrowicz en Argentina* apunta: "Nous avons établi une somme mensuelle fixe à verser à Witold, d'après les bénéfices. Tous les mois, régulièrement, il recevait une somme suffisante pour payer plus ou moins son loyer". [Habíamos establecido una suma mensual fija para pasarle a Witold. Todos los meses, regularmente, recibía una suma suficiente para por lo menos poder pagar su alquiler]. Swieczewska agrega luego que: "La réalité, c'était que depuis longtemps, déjà bien avant son départ, cette machine

produisait à perte et que j'avais des réelles difficultés à payer ce qu'il me demandait. Le pays s'était industrialisé et on disposait de machines automatiques plus efficaces. Mais Witold, de Vence, ne se rendait pas compte de cette évolution et je n'osais pas le lui dire. Il m'écrivait toujours au sujet des revenus de sa machine. Ses lettres étaient précises comme celles d'un homme d'affaires. Il me demandait d'envoyer de l'argent à sa famille en Pologne ou à Mariano Betelú pour ses études: ce que j'ai continué à faire jusqu'à sa mort" (*Gombrowicz en Argentine*: 170). [La realidad era que después de algún tiempo, aun antes de su partida, esta máquina producía con pérdida y yo tenía reales dificultades para pagar lo que él me solicitaba. El país se había industrializado y se disponía de máquinas automáticas más eficaces. Pero Witold, desde Vence, no se daba cuenta de esta evolución y yo no me atrevía a decirselo. Siempre me escribía sobre la renta de su máquina. Sus cartas eran tan precisas como las de un hombre de negocios. Me pedía que enviase el dinero a su familia en Polonia o a Mariano Betelú para sus estudios: lo cual yo he hecho hasta el día de su muerte (*Gombrowicz en Argentine*: 170)].

Hago referencia a lo largo del capítulo a diferentes intelectuales y artistas ocasionalmente mencionados en el *Diario* en razón de su compromiso ideológico, por ejemplo Simone Weil, pensadora francesa (París, 1909-Ashford, 1943), autora de, entre otras obras, *La condición obrera* y *Las raíces del existir* y Pablo Neruda, escritor chileno (Parral, 1904-Santiago de Chile, 1973), Premio Nobel de Literatura en 1971. Neruda ocupó cargos diplomáticos en varios países, fue miembro del Partido Comunista, senador y candidato a la presidencia de su país. Entre estos autores "comprometidos" ocupa un lugar destacado Czeslaw Milosz, escritor polaco (Wilna, Lituania 1911). Milosz permaneció en Varsovia durante la ocupación alemana y trabajó clandestinamente como poeta y editor de textos de la resistencia. Luego de la guerra fue nombrado agregado cultural en Washington y luego en París, donde, en 1951, rompe con el régimen comunista (dos años más tarde publica *El Pensamiento*

*cautivo*, una aguda crítica al stalinismo soviético). Residió en los Estados Unidos, donde enseñó, a partir de 1961, lenguas y literaturas eslavas en la Universidad de California, Berkeley. Milosz fue Premio Nobel de Literatura en 1980, y es autor, entre otros, de los libros de poesía *Salvación*, *La luz del día* y *Civdad sin nombre*. El diálogo que Gombrowicz establece con Milosz en el *Diario* alterna entre una crítica a su compromiso político y una consideración notable hacia su obra. Ambos serán editados por *Kultura* y, desde el regreso de Gombrowicz a Europa, sellarán una estrecha amistad personal. Sobre la cuestión de Gombrowicz y el régimen comunista polaco, es interesante hacer notar que, contra la reticencia declarada en su *Diario*, Gombrowicz publica en *Polska Wyzwolona* (un semanario publicado en Argentina y sostenido por el gobierno polaco del régimen) un artículo sobre *Ferdydurke* (23/12/1947) y otro sobre la llegada de Jaroslaw Iwaszkiewicz a Buenos Aires (octubre de 1948). (Agradezco a Klementyna Suchanow estas informaciones).

Entre otros escritores polacos a los que me refiero en este capítulo, vale destacar a Czeslaw Straszewicz (1904-1963) quien, en 1939, viaja con Gombrowicz hacia la Argentina aunque decide luego regresar a Europa (Francia) al estallar la Guerra. Straszewicz se desempeñó como editor en diversas radios (en Londres de 1943 a 1944, en Montevideo en 1944 y en Radio Libre de Berlín de 1956 a 1961) y regresó a Montevideo en 1963. Escribió las novelas (citamos en inglés) *Exhibition of God* (1933), *Cursed Venice* (1938), *Mercy* (1939), *Sky* (1936), *Tourists from Paris* (1953), entre otras obras. Por su parte, Adolf Rudnicki (Varsovia 1912), mencionado en el texto como una de las amistades intelectuales de Gombrowicz, publicó luego de la guerra algunos libros de relatos que se desarrollan durante la ocupación alemana. Algunos de sus títulos (citamos del italiano) son *Shakespeare* (1948), *La fuga di Jasnaja Poljana* (1949), *Mare vivo e morto* (1953-1955), *La mucca* (1960). Ha escrito también ensayos como "Polvere d'amore" (1964), "Foto di gruppo" (1967) y *La notte sarà fresca e il cielo purpureo* (1977). Ha sido traducido al búlgaro, checo, francés, alemán, húngaro, italiano y ruso.

Menciono en la parte final del capítulo a otros autores polacos aludidos por Gombrowicz en su ensayo *Sienkiewicz*. Henryk Sienkiewicz (Wola Okrzejska 1846 – Vevey 1916) – autor de *Quo vadis?*, *A sangre y fuego*, *Hania*, *En vano*, entre otras novelas – posee numerosos relatos sobre sus viajes por Europa, África y América del Norte; fue Premio Nobel de Literatura en 1905. Stanislaw Przybyszewski, (1868-1927), fue escritor y dramaturgo. Considerado el principal representante del espíritu "fin de siglo", sus dominios fueron el erotismo y el satanismo (según nota incluida por los traductores en *Diario 1*: 267). Jan Kaspruwicz (1860-1926) fue un poeta de origen campesino, representante del simbolismo y el expresionismo en la lírica de la Joven Polonia. Tradujo poesía griega y a numerosos poetas europeos del siglo XIX (según nota incluida por los traductores en *Diario 1*: 269). Stanislaw Wyspiansky (Cracovia 1869 – íd. 1907) fue poeta y un gran innovador en materia de teatro. Se desempeñó también como pintor y grabador (sobresale entre sus obras las vidrieras de la iglesia de los franciscanos en Cracovia). Fue el representante más célebre del período de la Joven Polonia. Es el autor de *El Anatemna* y *La boda*, llevada al cine por el director de cine polaco Andrzej Wajda.

Por último, es importante añadir que Bruno Schulz (Drohobycz 1892-1942) suele ser colocado junto a los escritores S.I. Witkiewicz y W. Gombrowicz conformando una trilogía vanguardista de la cual este último y el propio Schulz siempre negaron. De familia judía, Schulz fue confinado a un ghetto en 1941, donde fue asesinado por los nazis en 1942. Es autor de (citamos del francés) *Les boutiques de cannelle* (1933) y *Le sanatorium au croque-mort* (1937). Sus cartas, *Correspondance et essais critiques*, fueron publicadas por Denoël en 1975. En este libro se encuentra una carta dirigida a Gombrowicz en 1938 y la elogiosa reseña sobre Ferdydurke escrita para la revista polaca *Skamander* durante el mismo año. Gombrowicz le dedica a Schulz varias páginas de su *Diario*, rescatando, más allá de las diferencias estéticas, las razones de una amistad entrañable.

En relación al exilio del paraguayo Roa Bastos en Argentina, me gustaría agregar que la revolución del General Franco

en 1947 amalgamó en un frente común a los aliados de éste y a los liberales y comunistas formando una fuerza heterogénea opuesta al Gral. Morínigo, quien al triunfar persiguió a sus opositores de forma tan cruenta que provocó la emigración a la Argentina de 400.000 paraguayos (aproximadamente la tercera parte de la población del país). El General Franco —héroe de la Guerra del Chaco— ya había sido presidente del Paraguay durante los años 1936 y 1937. Su mandato se caracterizó por terminar en Paraguay con la llamada “era liberal” y con la instauración del revisionismo histórico como ideología de estado. Fue durante su gobierno, por ejemplo, que se nombró a Solano López héroe máximo del Paraguay, inaugurándose, con la inhumación de sus restos, el Panteón Nacional de los Héroes. La mayoría de los historiadores paraguayos prefieren ver en Franco un fascista suave comparado con los dictadores que le seguirían en el poder (Morínigo y Stroessner), ya que a pesar de algunas desafortunadas declaraciones (“No es nueva en mí la admiración por Alemania y por el brillante caudillo de su revolución, el señor Hitler, uno de los valores morales más puros de la posguerra” y “La revolución libertadora en el Paraguay reviste la misma índole de las transformaciones totalitarias de la Europa contemporánea, en el sentido de que la Revolución Libertadora y el estado son ya una misma cosa”), Franco no violó derechos humanos elementales como sí lo harían sus sucesores. Guido Rodríguez Alcalá (en *Hacia una cultura para la democracia en el Paraguay*, 1994) señala que “Su decreto 152 y otras manifestaciones desafortunadas fueron más bien el resultado de la confusión ideológica imperante en la época. Lo que en Franco fue una cuestión de error, fue una cuestión de decisión deliberada en el caso del general Higinio Morínigo”.

A pesar que en 1942, Roa Bastos había obtenido el Premio Nacional de Poesía de su país y que, en 1952, había publicado los relatos de *El trueno entre las hojas*, su reconocimiento en Argentina no fue nada fácil. Por cierto, debe esperar hasta 1960, año en que gana el Premio Losada por su novela *Hijo de hombre*, para comenzar a ganar espacio en el campo intelectual de su exilio. En 1962, lo encontramos, por ejemplo, dirigiendo jun-

to a Ernesto Sábato el taller literario de la Sociedad Argentina de Escritores. La invitación a componer el volumen colectivo que la editorial Gallimard, a pedido de Carlos Fuentes y de Vargas Llosa, editaría con el nombre de “Los padres de la patria”, señala el reconocimiento creciente de Roa en el contexto cultural latinoamericano. Debemos señalar, además, que tanto el revés de la vida política argentina (en la que la violencia de los gobiernos militares antiperonistas flexibilizaría antiguas reticencias y distanciamientos) como la revisión que Roa realiza (ante el descubrimiento del autoritarismo de Stroessner) de su ideario revisionista y nacionalista, facilita su progresivo acercamiento al medio intelectual argentino.

Por otro lado, el exilio en Buenos Aires (1947-1975) fue seguramente el que le permitió a Roa el acceso a la crítica francesa de la cual la capital argentina fue asidua interlocutora durante la década del '60. En “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo” (1977), Roa Bastos revela alguno de los críticos con los cuales dialoga en el transcurso de *Yo el Supremo*. En ese artículo, el escritor paraguayo menciona a Derrida (Roa Bastos 1977: 167-176) del cual rescata su noción de trazo o huella (leída como “el eco de lo oral en lo escrito”), a Todorov (1976) cuando precisa hablar de “niveles comunicacionales del discurso narrativo”, y a Barthes (167, 170, 181) para ir contra las razones de sacralización del texto, o para referirse al concepto de “significación mítica”. Sin mencionarlo, aparece también una fuerte referencia a Foucault con la cual Roa intenta justificar su preferencia por el concepto de comentador antes que por el ya controvertido concepto de autor (191 y siguientes). Debemos agregar que también se aprecia una fuerte presencia de Raymond Russel en quien Roa dice haberse inspirado para la concepción de su pluma-recuerdo (183). Lejos de suponer un alejamiento de lo político e histórico, la problematización del acto de escritura se da, en Roa, en forma paralela al proyecto y función que supone para su literatura. Transcribimos a continuación una cita que considero reveladora en este sentido y a la que apenas aludimos en el cuerpo del texto:

En mi condición de escritor, debo limitar mi exposición a los aspectos humanos, sociales y culturales de mi país, que han servido de temas para mi obra narrativa. Ella ha sido escrita en su totalidad en el exilio como una manera de permanecer unido raigalmente a la realidad de mi tierra, de expresar los sentimientos comunes de su gente, de su historia, fiel a sus esencias locales, pero tratando de darles una proyección universal desde el ámbito del mundo iberoamericano.

A lo largo de este trabajo de más de cuatro décadas, lejos del país durante el mismo tiempo de exilio forzoso, he podido comprobar los efectos destructivos que un régimen autoritario produce sobre los mecanismos vitales de comunicación de una sociedad inerme y en permanente estado de sitio.

En mi obra novelística, escrita en la clave del lenguaje simbólico propio del género narrativo, he tratado de hacer el análisis de la degradación y extinción del pueblo y su transformación en mero objeto pasivo en un ámbito dominado por el miedo como la única forma posible de expresión de la conciencia pública. La extinción del sujeto como fuente de conciencia crítica individual y colectiva, gravitó y continúa gravitando de una manera evidente en todos los campos de la producción intelectual, de tal suerte que la esquizofrenia colectiva se instituyó entonces en la única antropología cultural posible" (Roa Bastos: 20 en Sosnowski, Saúl (comp., 1994). *Hacia una cultura para la democracia en el Paraguay*. Asunción, University of Maryland at Collage Park).

## Notas

<sup>1</sup> "He aquí la élite de un país expulsada al extranjero. Puede pensar, sentir, escribir, desde afuera. Toma distancia. Consigue una extraordinaria libertad espiritual. Se rompen todas las ataduras. Se puede ser mucho más uno mismo" (*Diario* 1: 80).

<sup>2</sup> Más allá de condenar la ideología cristiana por el quietismo que, especialmente en Polonia, ésta significaría (*Diario* 2: 220), Gombrowicz no deja de coincidir con ella en el sufrimiento como condición inherente a lo humano (*Diario* 1: 62) y apela en varios momentos a la sencillez del primer cristianismo (el que todavía se refugiaba en las catacumbas) al que llega a considerar una "simple virtud mental" (*Diario* 1: 63). La fascinación de Gombrowicz por la capacidad del cristianismo para llegar a todas las mentes, desde "las más altas a las más bajas" (*Diario* 1: 64) es otro de los rasgos a tener en cuenta si se analiza la impronta cristiana de este autor. Se diría así que Gombrowicz ataca más bien la administración burocrática del catolicismo polaco, que cierto cristianismo original o primitivo al que no deja de idealizar.

<sup>3</sup> Ensayo sobre la poesía escrito por Gombrowicz en 1947. En el próximo capítulo nos referiremos detenidamente al mismo.

<sup>4</sup> "Le Fondement Géographique de l'Histoire Universelle" en *Leçons sur la Philosophie de L'Histoire*, ver bibliografía.

<sup>5</sup> "Meditación del pueblo joven" (1939) en Maharg, James (org.), *José Ortega y Gasset*, ver bibliografía.

<sup>6</sup> "La pampa... promesas" (1929) en Maharg, J. (org.), ver bibliografía.

<sup>7</sup> "El hombre a la defensiva" (1929) en Maharg, J. (org.) ver bibliografía.

<sup>8</sup> La definición del ser argentino como guarango aparece en "El hombre a la defensiva", y llega a ser tan fuerte en Ortega que habría proyectado escribir un ensayo sobre los argentinos bajo el título de "Meditación de los guarangos". Las palabras "guarango" o "guasó" en el habla del Río de la Plata hacen referencia a un individuo grosero, ignorante de la urbanidad y del trato social. Retomaremos la cuestión al tratar, más adelante, sobre Martínez Estrada.

<sup>9</sup> "Porte parole de la última generación" es el epíteto asignado por Gombrowicz a Ortega en *Diario* 2: 245.

<sup>10</sup> Gombrowicz no utiliza el término "guarango" en su *Diario* pese a que en ocasiones suele incluir algunos vocablos en español. Si aparece este término, en español, en *Peregrinaciones Argentinas* para referirse al habla despreciada e irreverente de la juventud del país (*Peregrinaciones Argentinas*: 57).

<sup>11</sup> Para la crítica de Ortega a Hegel sobre la cuestión americana, ver "Hegel y América" (1924) e "Ideas y Creencias" (1940).

<sup>12</sup> La coincidencia de Gombrowicz con el filósofo alemán se restringe a la idea de América como tierra aún en formación, y esto con la inversión de valor ya señalada. La filosofía de Gombrowicz (que critica precisamente la

construcción de cualquier sistema) se enuncia desde un declarado antihegelianismo: "¿Hegel? Hegel tiene poco que ver con nosotros, porque nosotros somos una danza", escribe en su *Diario I*: 168). Sobre el punto en cuestión en este apartado, la identidad hegeliana entre Espíritu y Estado, Gombrowicz escribe: "Para Hegel la realidad del Estado es superior a la del individuo. Para él el Estado es la encarnación del Espíritu en el mundo (...). El Estado es la realidad de la idea moral. Es el espíritu moral en tanto que querer -voluntad-, evidente para sí misma y substancial, que piensa por sí misma y sabe y realiza lo que sabe en tanto que saber. Esta horrible frase muestra el sentido más profundo de la idea hegeliana (...)" (*Curso de Filosofía en seis horas y cuarto*: 73/74).

<sup>13</sup> Citamos de la edición francesa (París, Stock, 1932), traducción nuestra. Abreviaremos MS.

<sup>14</sup> La política, según Keyserling, no se impone a la "gana" sino que ésta rige la vida política sudamericana. Así los caudillos sudamericanos descriptos por Keyserling no persiguen fines políticos determinados, sino que los mismos se ven animados por una serie de precipitados y ciegos impulsos: "Así Rosas, el peor de los tiranos de Argentina, no tenía otro fin que sí mismo (...). Yrigoyen no entra en la guerra porque no le daba la gana" (MS: 166). Por supuesto, esta falta de cohesión es el pasado de Europa: "Si miramos todos los primeros comienzos de la historia, reconoceremos que todos los pueblos son parecidos a como ahora están las cosas en Sudamérica. (...) Las viejas épocas están llenas de reyes autónomos" (MS: 171).

<sup>15</sup> Primer Mensaje a la América Hispana, ver bibliografía. Abreviaremos PMAH.

<sup>16</sup> La valoración de la vitalidad que Waldo Frank vislumbra en los sectores bajos de New York llega al punto de hacer una exaltación de su, al parecer, innata criminalidad: "Hay hoy una voracidad en quebrantar las leyes. El hombre reprimido ama al criminal (...). Nuestro éxito ha sido tan desorbitante, tan embotador y tan perfecto al transformar la vida humana en un ejército de producción mecánico, que ahora necesitamos quebrantadores de leyes" (PMAH: 214-15).

<sup>17</sup> El desperdicio o basura se convierte también en Gombrowicz en metáfora de lo institucionalmente desconsiderado como cultura en determinada sociedad. Así el sobrante, el residuo o el desecho se considerará como una zona que ya no puede dejar de ser negada y que ha conservado aquello que la Cultura y el Hombre habrían "querido olvidar": ver *Diario I*: 74 y Grzegorzczk Marzena: "Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero", en *Hispanamérica*, Nº 73, 1995. Volvemos sobre esta cuestión en el capítulo 3.

<sup>18</sup> Comentando la vida cultural durante su adolescencia neoyorkina, Waldo Frank opina que "[...] [P]ara gustar un libro, una comedia o un cuadro, consistía el *désideratum* supremo en no aportar base vital alguna, en no aportar una experiencia de vida: aquellas obras debían mentir o bien hacernos olvidar" (PMAH: 245).

<sup>19</sup> Sobre esta metáfora generacional Waldo Frank escribe que: "(los americanos) somos hijos de todos los viejos mundos. No hay una cultura (...) cuya esencia no se haya transfundido en nuestras mentes. Pero también los padres potenciales de una nueva cultura ¡Y entre el gozo de ser hijo y el de ser padre potencial, no es difícil escoger! (PMAH: 288).

<sup>20</sup> "No se debe excluir la minoría blanca, ni roja, ni negra. Somos la minoría. Pero el verdadero espíritu de una tierra existe siempre en su minoría" (PMAH: 284). Es increíble como Waldo Frank con su apelación a las minorías como generadoras de valores anticipa problemáticas que la crítica norteamericana actual considera hoy en día centrales. Sin embargo, su planteo se refiere a valores compatibles con el ideal cristiano y medieval. Por otro lado, Waldo Frank se considera a sí mismo una minoría por representar "la tradición más antigua y fundamental de mi país, el ideal americano...".

<sup>21</sup> En efecto, sólo se cuentan dos menciones sobre Gombrowicz en *Sur*. Una reseña de Firri sobre *La seducción* y otra de Eduardo González Lanuza sobre la publicación del llamado *Diario argentino* (ambas en el Nº 314, octubre de 1968), claro que por el año en que estas reseñas se publican el autor polaco ya era una figura plenamente consagrada en Europa. La reseña de Lanuza, por otro lado, es menos una presentación del texto de Gombrowicz que una caracterología, en algunos tramos extremadamente resentida, del autor polaco (González Lanuza llega a quejarse de que Gombrowicz le habría arruinado, con su perulante presencia, las vacaciones que él y su mujer pasaban en Pirinópolis). La consagración europea de Gombrowicz, y la bendición de Caillois desde Francia, harán también que José Bianco traduzca *Opetani* ("Los hechizados") de la versión en francés al español (*Los Hechizados*, Sudamericana, 1982). Guillermo David en *Witoldo o la mirada extranjera* elabora un texto ficcional sobre esta paradoja, recreando un posible encuentro entre Bianco, el director editorial de *Sur*, y Gombrowicz.

<sup>22</sup> Felgine, Odile (org.). (1997). *Correspondance, Roger Caillois-Victoria Ocampo*. París, Stock.

<sup>23</sup> Ver Denis Rolland. (1991). "Politique, Culture et Propagandes Françaises en Argentine. L'univers de Caillois entre 1939 et 1944", en Lambert, J. (org.) *Roger Caillois*. París, La Différence.

<sup>24</sup> Este poema en el que se celebra a Stroessner y a Perón como líderes paraguayos fue publicado en *El País*, uno de los principales diarios paraguayos de aquella época, el 20 de agosto de 1954.

<sup>25</sup> Aunque, en *Los Dictadores Latinoamericanos*, Ángel Rama repara en la radical diferencia que separa un texto contemporáneo como *Yo el Supremo* de un texto decimonónico como *Facundo* de Sarmiento, los relaciona no sólo por cierta común falta de especificidad en cuanto al género, sino también debido a la común obsesión por el logro de un proyecto nacional (Rama 1982: 394).

<sup>26</sup> En Roa Bastos, Augusto (1986). *Semana del autor*. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

<sup>27</sup> No de otro modo nos es presentada su literatura en la introducción de *El trueno entre las hojas* de Editorial Losada, 1976.

<sup>28</sup> Así en *Yo el Supremo* se sentencian que "Cuando nada se puede hacer, se trabaja desde la incertidumbre y por atraer "quetrellas y polémicas" recurrentemente se nos presenta en esta novela como reverso del dogma fracasado.

<sup>29</sup> Luego que los repartos de finales del siglo XVIII pusieran fin a la soberanía de Polonia, Napoleón Bonaparte funda, en 1807, el "Gran Condado de Varsovia", un estado satélite de Francia que se disuelve en 1815 luego de la derrota de Napoleón contra Rusia. Será en ese año que el Congreso de Viena funda la "Polonia del Congreso", reino con soberanía limitada sujeto a una suerte de unión personal con Rusia. Luego de una serie de rebeliones polacas, este reino es disuelto en 1832, desde entonces Polonia se subordina totalmente a las potencias vecinas hasta luego de la Primera Guerra Mundial.

<sup>30</sup> *Senkiewicz*, incluido en *Diario I*, págs. 379/391 y publicado originalmente en *Kultura* de París, N° 6, 1953, nos referiremos ampliamente a este texto en nuestro tercer capítulo.

<sup>31</sup> Salgas (2000) hace notar que la provincia de Sandomierz, a la cual pertenecía Maloszyce, estaba, en los tiempos de la infancia de Gombrowicz, bajo dominación austriaca. Georjin (1977), por otro lado, destaca la lituanidad de Gombrowicz y las propias declaraciones de éste sobre la posición política y socialmente fronteriza de su familia: "En cette époque proussienne, au début du siècle, nous étions une famille déracinée, dont la situation sociale, n'était pas tout à fait claire, entre la Lituanie et la Pologne du Congrès, entre la terre et l'industrie, entre ce qu'on appelle 'la bonne société' et une autre plus moyenne" (en Georjin 1977 : 36). ["En esta época proussiana, al inicio del siglo, éramos una familia desarraigada, cuya situación social no era muy clara del todo, entre Lituania y la Polonia del Congreso, entre la tierra y la industria, entre lo que se denomina 'la buena sociedad' y otra más bien media" (en Georjin 1977: 36)].

## Ecós de *Ferdydurke* o los tonos de la irreverencia

### *Ferdydurke* como prolegómeno al sujeto guarango

Retiro, estación central del sistema ferroviario argentino, se construye en el *Diario* de Gombrowicz como el espacio donde se libran las fuerzas de una "insoprotable adoración" (*Diario* 2: 148). Es allí, donde "una colina descende hasta el río" y "la ciudad se extiende hacia el puerto y el hábito silencioso del agua es como un canto entre los árboles de la plaza..." (*Transatlántico*: 53), donde el escritor polaco, al igual que el Gonzalo de su novela *Transatlántico*, se sorprende persiguiendo jóvenes y bellos "chicos del pueblo" (*Diario* 2: 148).

No es difícil imaginar ese espacio de circulación. En la Buenos Aires aludida, de mediados de la década del 40 y comienzos de la del 50, es por Retiro donde la Argentina del interior (aquella que fascinó a Gombrowicz en su viaje a Santiago del Estero y Córdoba) se introduce en la capital argentina; es por allí, por esa boca urbana que es, además, una zona típicamente portuaria, que la "juventud vulgar, proletaria" (*Diario* 1: 229) deambula para conjurar, tal vez, la extrañeza que le causa la gran ciudad a la que ha arribado en busca de empleo.

En su *Diario* —a diferencia del Gonzalo de *Transatlántico*— Gombrowicz jamás consuma alguna de esas persecuciones. Se trata más bien de una suerte de imantación y de resistencia ante lo que considera un estado de existencia inevitablemente

diferente al suyo. Si éste, marcado por cierto refinamiento o complejidad (*Diario 2: 144*), se define como una humanidad perteneciente al Espíritu, la existencia o humanidad de los marginales jóvenes de Retiro no trasciende el simple estado de la vida *in crudo*.

Estos dos mundos o clases de existencia, el bajo o el de la vida en crudo (que Kierkegaard llamaría tal vez la modalidad de existencia de la *plebs*) y el del Espíritu (un estado que Gombrowicz describe moldeado y determinado por el hombre), son, por otro lado, irreconciliables, y a pesar de que, en determinado momento del *Diario*, y más bien en virtud de las "necesidades" de su autobiográfico "yo", Gombrowicz llega a pensar que podría organizarse un intercambio o trueque vida-existencia (*Diario 2: 144*), la verdad es que los integrantes de aquella humanidad fresca, natural y al parecer pasiva, constituyen un mundo apartado, refractario o analfabeto respecto a las "reglas de tráfico",<sup>1</sup> verdades, convicciones y malaxadas fachas de la atormentada humanidad espiritual. Además de su fragilidad, la belleza de estos seres abyectos residiría así, precisamente, en su extrañeza respecto al artificial mundo en el que se desarrolla la ajetreada existencia del Espíritu. Como el chango que humildemente le sirve un vaso de agua durante una conferencia en Santiago del Estero, estos seres son indignos de cualquier rostro, son "quantité négligeable", puro aire (*Diario 2: 147*) y precisamente por eso, a causa de su insignificancia, aplastantemente poderosos en su carácter marginal.

Fiel a la pasión que lo domina, Gombrowicz hace de estos seres la garantía misma de la autenticidad ya que en razón de su propia naturaleza marginal desmascararían las reglas de un juego en el que no participan. Como los guarangos mentados por Ortega, estos seres se definirían, literalmente, por su impertinencia, y en razón de eso, desde la particular mirada gombrowicziana, se constituirían en los inocentes o ingenuos portadores de un increíble poder subversivo: fuera de todo reconocimiento serían también incapaces de reconocer, exteriores a la vida del Espíritu constituirían los mejores objetores de la misma.

Descarados, desfachatados, impertinentes: el vulgo joven y bajo puede constituirse así, como lo analizamos en el capítulo anterior, en el habitante ideal de las naciones menores, aquel que desde su desubicación puede impugnar las fachas y aserciones de la madurez, un rasgo a contramano a cierta redención de lo bajo que se está dando, curiosamente, en la Argentina que le tocó vivir al autor polaco. En efecto, frente a lo bajo como agonístico (y desmascarador) valor de afrenta, el contexto argentino de Gombrowicz está fuertemente determinado por el criollismo a nivel cultural y por el peronismo en el ámbito político. Si, en lo relativo al criollismo, puede ya encontrarse una estetización de lo bajo con el fin de su conversión —o redención— en atávico valor nacional,<sup>2</sup> en el peronismo se puede hallar una emergencia de los "guasos" sectores populares —"cabecitas negras" en la jerga de la época— para su integración a un proyecto autodefinido como popular y nacional. Nada más lejos de Gombrowicz, en que la fuerza de lo bajo emana precisamente de su carácter irredento, en su imposibilidad de convertirse en programa, en ese rasgo que, a la vez que le impide convertirse en solución programática, constituye su mejor virtud.

Sin embargo, esta exaltación e irreductibilidad de lo bajo está lejos de ser un descubrimiento argentino. Se diría que aunque en Retiro logra adquirir una forma singular, la de la fascinación o pasión, su planteo es recurrente en Gombrowicz con mando, desde la publicación polaca de *Ferdydurke* (1937), la base de una filosofía en que la dialéctica del amo y el esclavo ha sido impedida de cualquier posible síntesis para insistir y presentarse desde su irresoluble enfrentamiento y conflicto.

Aunque el objetivo de este apartado no es resumir la crítica polaca sobre *Ferdydurke*, sino más bien rastrear en esta novela la protohistoria de aquello que en Retiro se vislumbra como pasión, quisiera mencionar aquí un estudio de un teórico polaco que, al menos por el mero hecho de haber sido traducido al español, bien puede entrar en el conjunto de lecturas que han conformado el (brevisimo) marco crítico de *Ferdydurke* en el universo latinoamericano. Me refiero a *Gombrowicz, el hombre y el escritor* de Artur Sandauer (1972). En este estudio, el crítico

co polaco lee *Ferdydurke* como una suerte de parodia de las llamadas "novelas de castillo o de nobleza", es decir de aquellas novelas que, *grosso modo*, construyen sus peripicias a partir de la oposición (y juego erótico) entre miembros de la aristocracia y miembros de la plebe, todo esto dentro del asfixiante y gótico encierro de un cautivante castillo del que, al parecer, es imposible escapar o resistirse. Cualquier lector de *Los Hechizados* (1939),<sup>3</sup> el folletín gótico que Gombrowicz escribe inmediatamente después de *Ferdydurke*, no puede dejar de reconocer, al menos, la pertinencia de la tesis de Sandauer.

Aunque *Ferdydurke* no se desarrolle dentro de aquel ámbito gótico (sino más bien en una Polonia reformista y con tendencia a la modernización), durante el transcurso de la misma vemos desfilar diferentes y asfixiantes ámbitos que la novela nos presenta como círculos de "aprimamiento" o "atrapamiento", opresores claustrales en que el aristócrata y el siervo se ven reemplazados por diversas parejas en encarnizado duelo.

El primero de estos círculos se insinúa cuando Pimko, un anciano profesor de literatura admirador de Mickiewicz y del "espíritu patriótico de la Patria" (*Ferdydurke*: 25), rapta a Pepe para, arrastrándolo desde cierto espacio sugerentemente verde (en verdad una "selva" que no es otra, remedando a Dante, que la de "la mitad del camino de su vida", *Ferdydurke*: 16), "aprimarlo" en la "infantilizante" institución o círculo escolar que se describe en los dos capítulos siguientes; un círculo que será animado por un duelo arquetípico: el idealismo del noble Sifón (un abnegado estudiante capaz de honrar el recuerdo de los muertos a través del culto a la Poesía Nacional) versus la deshonrosa bajaza encarnada por el abyecto Polilla. Momentos antes de que este duelo pueda alcanzar su resolución (bajo la forma de una "atroz violación psicofísica que efectuó Polilla sobre Sifón"), Pepe se ve nuevamente "arrastrado" por Pimko, esta vez al hogareño seno de una familia, a cuyos integrantes, fervientes militantes de valores ligados a lo joven y a lo moderno (el confort, la preparación física, las relaciones sexuales prematrimoniales), el narrador bautiza, con menosprecio, como "juventones". El duelo u oposición interna será aquí entre el fervor modernizante y las vetustas y

retrógradas normas que los "juventones" comienzan a intuir en su aborrecido huésped (devaluado para estos a la infame categoría de *poseur*). Tras la lucha por vencer el terrible magnetismo que la oposición de esta esfera parece dinamizar (un magnetismo que se concentra en Zutka, una bella "colegala" de encantadores muslos), el protagonista se verá arrastrado por Polilla (su ex compañero de escuela) a través de la "esfera secundaria" de los suburbios de Varsovia (*Ferdydurke*: 190), para llegar finalmente al ámbito rural en el que el enfrentamiento entre la aristocracia y el mundo de los peones definirá uno de los últimos duelos de *Ferdydurke*.

Las digresiones que interrumpen la novela a manera de ensayos acompañan, por otro lado, estos sucesivos duelos o juegos de oposiciones, ya que luego de plantearse —frente al absurdo de la sociabilidad gregaria descripta de algún modo en el capítulo XII— el insospechado poder de los sectores inmaduros ("un adolescente, o un semiacarado semiculto, o una doncella o alguna persona de alma mediana, o cualquier ser más joven, uno inferior y más oscuro", *Ferdydurke*, capítulo IV: 81/82), se hace de la antítesis entre la síntesis y el análisis (capítulo V, "Filiflor forrado de niño") una relación de duelo similar a la de los círculos mencionados.

Este último texto es fundamental, no sólo porque marca los límites de cualquier pretensión de organicidad o unidad en la novela (paradójicamente construida, según su propia crítica, sobre la base de la irrisión de la ley de la analogía y de la simetría: capítulo XI), sino porque indica (a partir de la frenética escalada de duelos entre Filiflor, cultor de la analogía, y Anti-Filiflor, cultor de la síntesis) el sistema de pensamiento que estos círculos o esferas generados a partir de férreas oposiciones estarían parodiando.

De hecho, creemos que esta serie de desplazamientos o "arrastramientos" de una esfera a otra, remedan de alguna manera el típico movimiento de la dialéctica hegeliana que Gombrowicz sarcásticamente se place en describir en la "Leción sexta" de su sentencioso *Curso de Filosofía en seis horas y cuarto* (1998). Si en este curso encontramos la intención de re-



ducir a Hegel a una filosofía que hace de la contradicción el motor de la especulación filosófica, en *Ferdydurke* encontramos ese mismo motor o matriz pero sin el progreso que la resolución dialéctica de la oposición supondría. La aparente organicidad que las diversas esferas o círculos le darían a esta novela se quiebra al pensarse que, menos que un paso dialéctico de una a la otra, hay siempre un forcejeo y una violencia por la cual un tercer elemento, anómalo a la oposición, logra un escape que está muy lejos de cualquier tipo de resolución y progreso, un escape que la traducción al español define significativamente como "arrastramiento".

Si cada una de las esferas imanta a sus oponentes en el seno de una irresoluble contradicción (Sifón vs. Polilla, Zutka vs. Pepe, peones vs. aristócratas, etc.), este tercer elemento, ajeno a la misma —y portador, en razón de ese carácter ajeno, de un increíble plus de fuerza extra— es capaz de "arrancar" y "arrastrar" a alguno de los duelistas hacia afuera del "aprisionante" círculo sin que esto suponga ningún tipo de síntesis. Así Pimko secuestra (o "arranca") al protagonista de su ambiguo estado inicial para introducirlo luego en el círculo escolar y, acto seguido, en la moderna casa de los juventones, espacio del que será arrastrado por el centrifugo "encaminamiento" de Polilla, súbitamente animado por su irresistible deseo de encontrar y "fraternizar con el peón". Curiosamente, tanto Pimko —el veltusto profesor— como Polilla —el abyecto estudiante—, se constituyen a lo largo de la novela en aquellos *deus ex machina* capaces de aportar una fuerza exterior y ajena a la especular imantación que reina en cada esfera y que resulta, en todos los casos —en razón de estos arranques, arrastramientos o encaminamientos—, violentamente desequilibrada y destruida. La escena final, en la que se perpetraría un clásico rapto amoroso, culmina, a su vez, con el protagonista clamando por el "tercer hombre"<sup>4</sup> que logre romper la esfera o región (*Ferdydurke*: 259) que ese rapto definiría:

¡Oh, tercero! ¡Ayuda, socorro! Ven, tercer hombre, a nosotros dos, ven salvación, aparece, que me agarre a ti, sálvame. Que venga aquí, en seguida,

pronto, el tercer hombre, extraño, desconocido, fresco y frío y limpio, lejano y neutral, cual ola de mar, que golpee con su extrañez en esta intimidad vaporizante, que me arranque de Isabel... ¡Oh, tercero, ven, dame la base para resistir, permíteme tomar de ti, ven soplo vivificante, ven fuerza, arrástrame, sácame y aléjame! (*Ferdydurke*: 259)

La claustrofobia de cada uno de los círculos de *Ferdydurke* es, en verdad, agobiante y bien puede equipararse, como lo proponía Sandauer, al encierro en un castillo gótico, un encierro entre cuyos muros se desarrolla un duelo que imanta férreamente a sus contendientes. Como en la oposición hegeliana entre amo y esclavo, se trata aquí de una simultaneidad en la que se dirime la obtención o no de reconocimientos entre entidades que, a partir de su contienda, se definen en términos de superioridad o de inferioridad, aquello que desde la particular retórica de la traducción al español de *Ferdydurke*, podría bautizarse como la contienda o duelo entre la facha y el "cucul", la contienda entre quien ejerce e impone el poder de un rostro y aquel otro que, infantilizado, no estaría más que para reconocer y padecer ese poder. Germán García en su *Gombrowicz: el exilio y la heráldica* (1992) trabaja esta pareja como una relación binaria entre aquello que se muestra (el rostro) y aquello que se oculta (el culo). La facha, esa asunción de determinada postura ante la que se exige reconocimiento, esa asunción de una postura que no puede ser más que artificial (es decir, una impostura), supone así el ocultamiento de cierta naturalidad (el culo) que quedaría sólo en estado de visibilidad para aquellos que no gozan de ningún rostro. Si todo lo que está oculto convoca su descubrimiento, la lectura de García reconstruye brillantemente el movimiento intrínseco a *Ferdydurke*, ya que según los planteos de esta novela, la entidad inferior no sería inocente sino que buscaría descubrir, conquistar, develar y cuando no violar, la facha que la entidad superior implanta como severo orden, y ésta, a su vez —tanto para sostener como para, tentadora y utópicamente, redimir en algo su radical inautenticidad o artificiosidad— anhela también ser violada o poseída por la inferior: un verdadero drama de folletín.

Erigida desde esta erótica gnoseológica, *Ferdýdurke* no se limita, sin embargo, a la mera exhibición de este drama, sino que se explaya especialmente sobre las estrategias con las que el inferior puede rasgar el velo de la postura del superior, las estrategias con las que la soberbia postura podría ser descubierta como mera impostura. El procaz “asqueroso”, el obsesivo voyeurismo y la perpetración de secretos montajes contradictorios o absurdos son presentados así como aquellas imperitinentes (o guarangas) maneras en que podría operarse la degradación de cualquier facha, que por propia definición, se presenta siempre como íntegra y sin fisuras, fiel a un estilo de lo absoluto, impuesto e incontestable. La explotación literaria de cada una de estas desfachatantes estrategias va de lo hilarante a lo siniestramente sórdido, y así podemos disfrutar, en el caso del “asqueroso”, de un proverbial duelo de nuecas en que la dignidad de los gestos del noble Sifón son bajamente parodiados por el plebeyo Polilla. Ya en el caso del voyeurismo, se nos describe el deseo del protagonista por descubrir algún elemento que desentone en la perfecta juventud de la admirable colegiala; deseo al parecer frustrado que lo lleva a recrear —o más bien a pergeñar— esas, al parecer, degradantes contradicciones (enterrar, por ejemplo, una sufrida mosca sin alas en lo más recóndito de las “graciosas” zapatillas de Zutka).

En la conjugación de lo absurdo con lo procaz, en la vergüenza de un dolor inefable y recóndito, se procura así el logro de un acorde anómalo que permita rasgar el perfecto estilo de lo superior, búsqueda que retiene, a la par de la “malaxada” admiración, el término inferior gravitando en torno al superior; gravitación de una fuerza tal que sólo puede ser vencida por el extrínseco arrastramiento del libertario “tercer hombre” o *deus ex machina*: “¿Cómo —se pregunta el “aprisionado” protagonista, instantes antes de que ese arrastramiento lo avente— huir de lo que se es, dónde encontrar una base, un punto de apoyo” (*Ferdýdurke*: 50).

Sin embargo, la fuerza que atrae a los oponentes no sería tal si aquellos que detentan “La Facha” no gravitaran también ha-

cia la excéntrica órbita inferior. Claro que aquí esa fuerza no puede provenir netamente de la revelación de un secreto, ya que el término marginal, en razón de su autenticidad y naturalidad, nada tendría en rigor qué ocultar: se presenta, aparentemente, como la pura evidencia de su ser. Entonces: el anhelo. Si la naturalidad es el requisito *sine qua non* para que contra ella se oponga la artificiosidad de una (im)postura, ésta no puede dejar de desear aquello que ha debido esconder o negarse para constituirse. Lo superior se ve recorrido así por un anhelo de lo bajo que tendería, quizás, a la fraternización igualitaria como horizonte y aborrecido límite.

Publicada en Polonia, en 1937, a los treinta y tres años de Gombrowicz, *Ferdýdurke* ha sido usualmente leída teniendo en cuenta el contexto de guerra que, de alguna forma, la impregna. A pesar de que Gombrowicz no deja de quejarse de esa lectura, por considerarla tal vez demasiado trivial,<sup>5</sup> es difícil no encontrar en ella el paranoico terror (y portentoso presagio) que el autor polaco siempre deja trasuntar —aun bajo las formas aparentemente más oblicuas— del creciente monstruo totalitario que está por instalarse en Europa. En efecto, si imaginamos la popularidad alemana de Hitler bajo el signo de la “malaxación” de los individuos en pos de la asunción de una Facha que le brinda la ilusoria (o más bien alucinada) participación en un poder implacable; el poder, la absoluta Facha del fascismo, se plantea siempre como el anhelo de un mítico regreso a una raíz popular, natural y auténtica que se encontraría en las masas disciplinadamente subordinadas. De aquí, quizás, la celebración e insistencia gombrowicziana en las estrategias de la degradación; quizás ellas —nos permitiríamos pensar desde el binarismo sugerido por García (1992)— podrían mostrar “el culo” del fascismo, eso que el arte propugnado por esta forma política ocultó con la instauración de una estética trivialmente “bella” y anodidamente “armónica”.

¿Retiro —y con él las planas llanuras argentinas (alejadas, recordemos, de “lo extremo”)—, constituye un territorio esencialmente nuevo, o en él no deja de proyectarse, como un eco transatlántico, el universo ferdydurkista?

*Ferdydurke* será traducida al español durante 1946 y publicada por la editorial Argos de Buenos Aires en 1947 en circunstancias que más adelante analizaremos. Esta traducción significará, según las propias palabras del autor, la resurrección de una obra que creía muerta y sin sentido (*Diario I*: 241), e influenciará fuertemente, creemos, la escritura de su *Diario* (1953-1969).

De hecho, resulta revelador rastrear cómo el *Diario* toma y transforma ciertas características del cosmos construido por esta novela. La alabanza a la capacidad redentora del "distinguido vulgo" (*Diario I*: 127) —esa capacidad por la que Gombrowicz llega a proponerle como el sujeto americano que podría redefinir lo que se juzga una "malaxada" admiración hacia Europa (*Diario I*: 234)—, no deja de provenir, por ejemplo, de la ferdydurkista concepción de la sorprendente potencialidad del par inmaduro o inferior de las distintas esferas de la novela. No obstante, el paso de la parodia hegeliana que representa *Ferdydurke*, al espacio netamente antihegeliano del *Diario*, provocará ciertas herejías: si bien los estratos inferiores del *Diario* no son menos energéticos que los de *Ferdydurke*, su originalidad parece radicar en que son energéticos *per se*, es decir, sin necesidad de alimentar su vitalismo en el furioso duelo de los contrarios.

Por otro lado, el propio papel que Gombrowicz se reserva en el *Diario*, confirma tanto el legado de la novela como la laxitud y fluidez del nuevo texto, ya que el placentero "yo" *flâneur* o vagabundo, desertor o cismático del *Diario*, parece repetir el libertario desencaje de aquel ya de por sí nada dialéctico "tercer hombre" o *deus ex machina* que circulaba entre las diferentes esferas de la novela sin resolverlas. El sujeto autobiográfico del *Diario* se perfila así como un acabado sujeto estético en el sentido de Kierkegaard con todo lo que él significa de melancolía y de metamorfosis, de falta de continuidad y de "fatua" exaltación de sí. El sujeto autobiográfico del *Diario*, a igual que aquel sujeto estético que Kierkegaard condensa en su *Estética y Ética en la formación de la personalidad*, siempre "está de viaje" (Kierkegaard: 108) y "es siempre excéntrico a sí mismo ya que tiene su centro en la periferia" (Kierkegaard: 103).

De esta manera, lejos de caer en la gravitación de su admirado y bajo par, lejos de constituir una cerrada antítesis, el yo autobiográfico se sentirá imantado por la impertinente ajenidad y frescura de aquella humanidad no compleja —natural y en crudo— de los guarangos, aunque se resistirá siempre a la tentación de darle alcance conservando así la excentricidad radical del "tercer hombre". En razón de esa resistencia, su vida, como la del esteta kierkegaano, tendrá un movimiento pero no, propiamente, un desarrollo (Kierkegaard: 118). De hecho, como ya lo dijimos, sus caminatas nocturnas en pos del ocasional exponente del joven y bajo vulgo nunca tendrán un punto final o culminante sino que se evanescerán en la formidable intensidad de su acción.

Si la admiración de Gombrowicz por ese par erótico y gnoseológico (como son, desde *Ferdydurke*, todos los opuestos pares del mundo gombrowicziano) se debe al impertinente potencial desfachate que el escritor polaco atribuye a tal tipo de "humanidad", el hecho de no alcanzarla supone reservarse —otra vez como el esteta diseñado por Kierkegaard— la formidable posibilidad del goce sin necesariamente concretarlo o elegirlo. Gombrowicz puede así admirar, pretender, y quizás hasta pensarse desde los atributos guarangos pero sin, necesariamente, detenerse en los mismos, pues, en el fondo, detenerse o definirse en esos atributos (como en cualquier otro) no sería otra cosa que "malaxarse". El pensamiento de Gombrowicz parece moverse de esta manera entre el tenso fervor de la posibilidad y la muerta, flácida y resistida realidad de las concreciones. Por cierto, cuando propone la joven inmadurez como el sujeto, la actitud y el territorio adecuado para la Argentina, cuando señala esa portentosa posibilidad para América, no dejará también de indicar, como ya vimos, la desnaturalizadora "malaxación" de esa resolución. Recordemos: "En este clima, en esta constelación podría surgir una verdadera y creativa protesta contra Europa si..., si *la indefinición pudiese convertirse en un programa, o sea, en una definición*" (*Diario I*: 130, subrayado nuestro).

Por este recurso que es rondar la desfachate e impertinente órbita del inmaduro joven del vulgo (o guarango),

Gombrowicz puede decirse impertinente y desfachatado —y ciertamente de él podemos predicar su impertinencia, desubicación y desfachatez— aunque sería problemático, a su vez, clausurar la construcción de su persona, e incluso su estética, en esos dictados, pues su compulsión por lo bajo es menos una decidida conversión que una poderosa y nunca resuelta imantación. Gombrowicz ha inventado o recreado así un recurso por el que se ubica siempre del lado contrario a la “facha” sin fijarse por eso en el papel o “facha” de iconoclasta: Gombrowicz ha pretendido ser el tercer hombre de su propia filosofía.

Finalmente, someterse al influjo de aquello que se ama y admira resistiéndose a la revelación del secreto que supone su conquista y muerte,<sup>6</sup> significa, en Gombrowicz, negarse a descubrir o impugnar la tan predicada autenticidad o naturalidad del sujeto amado, reservándose un yo que pretende imitarlo o repetirlo: un yo que se quiere en pleno estado de rejuvenecimiento. Al descartar la conquistista, Gombrowicz descarta la lucha de los opuestos abandonándose a las postergaciones de la seducción, con todo lo que esto tiene, en su filosofía, de irrevocable y de gregaria imitación del objeto amado: su amor por el vulgo joven y bajo quiere verse así, tal vez, como la reconversión del anhelo fascista por lo auténtico y natural en una pasión privada, personal, indiferente —en razón de su singularidad— a la construcción de cualquier programa. La autenticidad de estos sectores es así algo menos inherente a su condición que a la mirada de quien, seducido, los observa deseando no revelar su (inexistente) secreto. Si Gombrowicz prefiriere hacer de su yo un yo seducido por los impertinentes guarangos para justificar de algún modo su propia desubicación es algo que aquí no interesa, pero sí la notoria relectura de la autenticidad ya no como una marca de conciencia del sujeto sino como la ilusión de un sujeto seducido.

En otras palabras, podría hablarse de dos instancias en Gombrowicz, una a través de la cual construye su propia filosofía (marcada por un duelo irresoluble entre entidades que se definen mutuamente en términos de superioridad/inautenticidad e inferioridad/autenticidad) y otra a través de la cual

relativizaría sus propios planteos al hacer de la autenticidad el efecto de su propia seducción por lo bajo e inferior. Si la primera de estas instancias se circunscribe al mundo de *Ferdydurke*, ambas se alternan y coexisten en el *Diario*, haciendo de éste un texto extraordinariamente disolvente de sus propios postulados. En su *Diario*, Gombrowicz es netamente ferdydurkista (tanto como si fuese un personaje de su propia novela) y, a la vez, aprovechando los recursos de la autobiografía y la intrínseca heterogeneidad de la primera persona, elabora un yo que nos obliga a admitir las arbitrarias (o pasionales) bases de sus propias convicciones. Si el escritor —como expresa Barthes en su introducción a *Ensayos Críticos*— debe arrancar una palabra segunda de la palabra primera del mundo, que es la poderosa y pobre lengua de las pasiones, ¿qué otra cosa hace Gombrowicz —podemos preguntarnos— sino mostrarnos su inefable pasión y su insoslayable tarea?

Supeditado a los vaivenes de este escindido terreno, el relato que Gombrowicz pergeña sobre la traducción de *Ferdydurke* en Argentina, se moverá así, como veremos, entre la histriónica y ferdydurkista gesta contra el Arte con mayúsculas, y la final e irónica crítica a esa ilusión.

## Gombrowicz, Piñera y el motín de los complicados: una fluidez móvil, centelleante y escurridiza

Cena en el Crillón con Rodríguez Feo. También están presentes Virgilio y Humberto. Rodríguez Feo es redactor de una buena revista literaria mensual, *El Ciclón* (sic), de La Habana. Está de visita. Todos son cubanos. ¡Una especie bien extraña! Son inteligentes y siempre están al día, sólo que no están hechos de arcilla, sino de agua. Una fluidez móvil, centelleante y escurridiza. *Diario 1: 356*

## *Ferdydurke* en el País del Arte: un acontecimiento en sordina

El escritor y poeta cubano Virgilio Piñera viaja a Buenos Aires en 1946 y, con breves visitas a su país, permanecerá en la Argentina hasta 1958. Será durante su primer año en la capital argentina que conoce a Gombrowicz y encabeza el trabajo de traducción de su novela *Ferdydurke*, editada por la editorial Argos de Buenos Aires en 1947. La razón de la estancia de Piñera en Argentina es incierta, aunque quizás pueda esgrimirse la intención de actuar como corresponsal de *Orígenes* en Buenos Aires. Sin embargo, creo que a esa razón formal se debería sumar, tal vez, una biográfica voluntad de salir de Cuba impulsada, sin duda, por la necesidad económica y por el sentimiento de cierta parálisis en lo que respecta a la vida cultural en La Habana. En relación a esto, Reinaldo Arenas escribe en su autobiografía (*Antes que anochezca*, 1992): "Durante la República, por los problemas económicos y, según Virgilio, por el desahogo cultural que se padecía en Cuba, emigró a Argentina y allí pasó más de diez años como un Kafka del subdesarrollo. Pero allí conoció al escritor polaco Witold Gombrowicz. Emigrados los dos, fueron amigos y compañeros de flete y aventuras eróticas" (Arenas 1992: 106). Quizás, entre otras razones, el mismo gusto por el nomadismo haya acercado, en principio, al cubano a ese enigmático polaco que le fuera presentado por Adolfo de Obieta.

En ocasiones, la crítica suele considerar anecdótica la traducción de *Ferdydurke* que Piñera concreta junto a un amplio grupo de colaboradores. Por otro lado, se considera, a veces, esa traducción perdida cuando la misma vuelve a editarse bajo el sello de Sudamericana en 1964, e incluso contará con una tercera edición en 1985. Como sostiene Alejandra Riccio en "Witold Gombrowicz o de la ingratitude (la traducción de *Ferdydurke*)" (1998), tal vez sea el propio Gombrowicz el responsable de ese olvido, pues es cierto que a su regreso a Europa poco se preocupó de hacer resaltar, más allá de lo anecdótico, la traducción al español en sus entrevistas o reseñas, no obstante haber sido ella la responsable, incluso, de su difusión en Francia y la gran impulsora para la publicación de *Ferdydurke* al francés en 1958 que será la que abrirá, definitivamente, el nombre de este autor a la consideración internacional. Como alega Alejandra Riccio (1998) es a través de la traducción al español que figuras como Camus y Maurice Nadeau conocieron la novela, y es verdaderamente dramático observar como la referencia al principal traductor se escamotea ya en las ediciones de Sudamericana (1964 y 1985) y constituye apenas una alusión aun en el prólogo de Ernesto Sábato a la misma. No era así en el prólogo escrito por el propio Gombrowicz para la edición de Editorial Argos, donde en una larga lista menciona a los diversos integrantes del comité de traducción encabezado por Piñera.

Los avatares del trabajo de traducción, calificado de "gaucho" por Gombrowicz (*Diario 1: 241*), están documentados en Rita Gombrowicz (1984) y bien descriptos por Alejandra Riccio (1998) y por el propio Piñera en "Gombrowicz por él mismo" (1968).<sup>8</sup> Es interesante observar cómo en todos ellos se destaca el carácter incierto que tenía el destino editorial de la traducción (iniciada en 1945 bajo el auspicio de Cecilia Benedit de Debenedetti) hasta bien avanzada su ejecución. El texto sería finalmente aceptado por la editorial Argos, para la cual Virgilio Piñera hacía traducciones, y fue incluido en la serie "Obras de ficción" dirigida por M. M. Baudizzone (al parecer el más comprometido en la decisión de publicar un escritor desconocido en Argentina<sup>9</sup>), José Luis Romero y Jorge Romero Brest.

Piñera nos describe un Gombrowicz preocupado por colocar fragmentos de su novela en *Anales de Buenos Aires*,<sup>10</sup> *Realidad*,<sup>11</sup> y en la misma *Sur*.<sup>12</sup> Es como si de pronto el silencio que propugnara en su *Diario* quisiera verse interrumpido por la inminencia de un éxito que va desde la propia incredulidad a un exaltado entusiasmo:

En cuanto a mí, hacia siete años que no leía *Ferdynand*, lo había borrado de mi vida. Ahora volvía a leerlo, frase por frase... y sus palabras carecían para mí de importancia. El vacío de las palabras, el vacío de las ideas, de los problemas, de los estilos, de las actitudes, el vacío del arte. Palabras, palabras, palabras, todo eso no había resuelto nada en mí. (*Diario I*: 241)

[U]no estimulaba al otro y le contagiaba su propio entusiasmo. Pero, si eso ocurría con aquel grupito, ¿por qué no iba a repetirse con otros, cuando *Ferdynand* se publicara? De modo que el libro podía contar aquí, en el extranjero, con la misma resonancia que en Polonia, o incluso mayor.

Era, pues, un libro universal. Era uno de esos pocos, poquíssimos libros polacos capaces de conmover realmente a los lectores extranjeros de la mejor categoría. ¿Y en París? Me di cuenta de que la carrera mundial de *Ferdynand* no era algo que perteneciera sólo al dominio de los sueños (lo cual ya sabía antes, pero se me había olvidado). (*Diario I*: 242)

Llevado por este entusiasmo, Gombrowicz no sólo se limita a querer publicar fragmentos en las revistas citadas, sino que, ante las críticas a la traducción realizadas por Ernesto Sábato, Gombrowicz lleva a proponerle a Piñera que discuta la misma con otros "buenos estilistas" como "Martínez Estrada, Borges o Gómez de la Serna".<sup>13</sup> Por otro lado, Piñera cita una carta, de la cual no tiene certeza si fue o no enviada, dirigida por Gombrowicz a Mallea (de quien había tenido ya recomendaciones para publicar algunos artículos en *La Nación*) en la que le confiesa que, al no estar comprometido todavía con el sello Argos (que será el que editará finalmente *Ferdynand*) le interesaría su apoyo para editar su novela en Emeché.<sup>14</sup>

La solapadamente burlesca mistificación que puede leerse en todas estas solicitudes y cartas de promoción (mistificación notable en la que escribiera a la Sociedad Argentina de Escritores, en la que llega a mencionar a Borges como a alguien capaz

de recomendarlo<sup>15</sup>), denota el desprecio que le merecería a Gombrowicz lo que seguramente entendía ser la "Facha" de ese ámbito intelectual al que, sin embargo, debía recurrir. Gombrowicz se sabe fuera de ese ámbito o círculo y se sabe (o se quiere), además, jovialmente inmaduro para el mismo. De aquí que la forma de acercamiento no pase de un "bluff", de una *mise en scène* de la que se espera resultados prácticos. Así, al pedirle a Piñera que discuta su traducción con los "buenos estilistas", agrega: "Considero que esto le permitiría a usted entrar en relaciones con ellos, lo que ya es importante."<sup>16</sup> (Piñera recién conseguirá realizar colaboraciones en *Sur* desde 1956 y esto merecerá la socarrona burla de Gombrowicz<sup>17</sup>). Tan grande es la distancia que Gombrowicz entrevé entre la intelectualidad argentina y la valoración que ésta podría hacer de *Ferdynand* que menos que un diálogo literario su política de edición se basa en la búsqueda de una estrepitosa y teatral irrupción: Piñera hace mención así a las cartas que debía enviar bajo nombre supuesto tan sólo para entusiasmar a los editores,<sup>18</sup> y cita, además, los laudatorios prospectos que el escritor polaco pretendía que los distintos integrantes del "Comité de traducción" hicieran pasar por suyos.<sup>19</sup> Por último, cual hábiles guionistas teatrales, Piñera y Gombrowicz montan una verdadera pieza propagandística en Radio El Mundo.<sup>20</sup>

El implícito de estos subterfugios implica que la intuición general de Gombrowicz era que la novela, más allá del fervor inicial y del entusiasmo de sus amistades, correría el peligro de no tener éxito entre la intelectualidad reinante, pues quizás la considerara reticente a la defachatez que su texto promovía. No por nada junto al fragmento de *Ferdynand* enviado al secretario de *Sur*, Gombrowicz procuró anexar una copia, dirigida en primera instancia a Graziella Peyrou, de su ensayo "Nota contra los poetas".<sup>21</sup>

"Contra los poetas",<sup>22</sup> sabemos, es un texto procaz, deliberadamente impertinente, en el que Gombrowicz pretende revelar la impostura que rodearía el mundo de la poesía: "Sungongo—declara Gombrowicz—que la tesis del presente ensayo: que a casi nadie le gustan los versos y que el mundo de la poesía en

verso es un mundo ficticio y falseado, puede aparecer tan atrevida como poco seria. Y sin embargo, yo declaro que a mí los versos no me gustan en absoluto y hasta me aburren" (*Diario I*: 365). Con el mismo tono irreverente Gombrowicz ataca la "poesía pura" por parecerle excesivamente "poética" y se burla, además, del "mundillo" de los poetas, entrevistado como una órbita que sólo se sostendría por la exagerada y "malaxada" admiración mutua que entre sí se prodigarían los misticados vates.

El texto (compuesto hacia abril de 1947 y leído el 28 de agosto del mismo año en la Librería Fray Mocho de Buenos Aires), no podría dejar de ser más ferdýdurkista. Si ante lo puro se opone lo mezclado como lugar desde donde sí podría emerger cierta poesía,<sup>23</sup> ante los poetas Gombrowicz se presenta como el bajo Polilla que "asquerosa" cada uno de sus sublimes gestos, o como un *voyeur* que obsesivamente busca sorprenderlos en el *in fraganti* de alguna contradicción.<sup>24</sup> Así, desde el pequeño párrafo introductorio, Gombrowicz se construye como un sujeto "inferiorizado" ("Soy un forastero totalmente desconocido, carezco de autoridad y mi castellano es un niño de pocos años que apenas sabe hablar"<sup>25</sup>) que busca descubrir —de forma guaranga— el velo que lo intimida, el aterrador velo de la artificialidad poética: "desde tiempos inmemorables el Poeta es venerado, y ante toda esta montaña de gloria me encuentro yo con mi sospecha de que la misa poética se desenvuelve en un vacío total. Ah, si no supiera divertirme con esta situación, estaría seguramente muy aterrorizado" (*Diario I*: 367).

Leer "Contra los Poetas" con la escrupulosidad y la indignación con que lo hace por ejemplo Edgardo Russo (1986)<sup>26</sup> creo que es prestarse a lo que el texto realmente procura: enojar, irritar, indignar y provocar un sentimiento de inusitada afrenta. Russo, en su defensa de la poesía, que es también una diatriba contra la injuria como acto y como procedimiento, cita, precisamente, el ensayo "Arte de Injuriar"<sup>27</sup> de Jorge Luis Borges; texto en el que el escritor argentino deslegítima, por convencional, este peculiar "arte": "Ni siquiera un lenguaje necesita" dice Borges acerca del mismo, citando como graciosos ejemplos el pito catalán y la sacada de lengua (mueca cara, sa-

bemos, a Gombrowicz). El texto de Borges termina, como no podía ser de otra manera tratándose de este autor y de su objeto, con una cita memorable: "A un caballero —relata Borges citando, aparentemente, a De Quincey— en una discusión teológica o literaria, le arrojaron en la cara un vaso de vino. El agredido no se inmutó y dijo al ofensor: *Esto, señor, es una digresión, espero su argumento*" (Borges 1973: 423).

Russo argumenta que "si Gombrowicz convoca a los poetas para injuriarlos" bien podemos imaginar a Borges "en una provocación superadora" como el protagonista de la anécdota en cuestión. A Gombrowicz le quedaría así el acto o acontecimiento de la injuria (aquel que arroja el vaso, o saca la lengua) y a Borges el lugar expresivo de los argumentos. Las atribuciones no parecen injustas, pero sí, al menos, parciales y con una valoración premeditada. Se olvida, quizás, que Gombrowicz enmarca la injuria en una filosofía liberadora desde la cual construye su literatura y su propia expresión. Y se olvida también, y fundamentalmente, que "Contra los Poetas", a igual que la divertida polémica que Gombrowicz y Piñera montan a partir de unas revistas aparentemente antagónicas (*Aurora. Revista de la resistencia* y *Victoria. Revista de la insistencia*) constituyeron la soberbia, invulnerable (y podemos agregar, al menos en el caso de "Contra los poetas", deliciosamente maligna) respuesta de aquellos que expulsados de la patria de los poetas habían sido silenciosamente condenados al desarraigo y la exclusión intelectual.<sup>28</sup>

Por cierto, a pesar de las reseñas publicadas en diarios o revistas que no podían ser desconocidas para los responsables de *Sur* (por ejemplo, la reseña de Carlos Coldaroli en *Los Anales de Buenos Aires*, publicación dirigida por el propio Borges), la influyente revista argentina permaneció —sospechosamente— indiferente. Debemos tener en cuenta que un manuscrito de *Ferdýdurke* llegó a Raimundo Lida, secretario de *Sur* en 1946, y que éste se resistió a la publicación de un fragmento en la revista alegando la pésima calidad de la traducción (argumento que Ernesto Sábato, en calidad de "intermediario" de *Sur*, se esfuerza, al parecer sin mucha convicción, en expli-

carle a Gombrowicz). De considerar las opiniones de Jorge Luis Borges o de, aun, la propia Silvina Ocampo (quien, en algún momento, parece más cercana al polaco) sobre la novela de Gombrowicz, resulta claro que el rechazo se debió más a una diferencia de estéticas que a los tan mentados errores de traducción. El silencio de *Sur* indica también el formidable peso de esta revista para determinar, dentro del espacio intelectual argentino, la suerte de una novela y, puntualmente, de una novela como *Ferdydurke*. De hecho, este texto firmado por un entonces insignificante escritor polaco de vanguardia hubiera necesitado una buena opinión de la revista o, al menos, una crítica que aun denostándolo, lo situara dentro del ámbito de la polémica intelectual. *Sur*, repetimos, no le concedió ninguna de estas dos gracias.

Está claro que si Gombrowicz concibió que *Sur* publicara un fragmento de *Ferdydurke* junto a "Contra los poetas" no era más que para inscribir su novela dentro de lo que el ensayo define como un arte que devendría menos de la "adoración y el reconocimiento" que de "un fecundo diálogo a partir de la propia existencia". Recordemos que en "Contra los poetas", más allá de las arrogantes aserciones que ofuscan a Russo, se postulan y contraponen dos tipos de humanismo: uno de tipo religioso y otro más bien insubordinado en el que la palabra "arte" se escribiría siempre con minúscula. De esta manera, con este texto, Gombrowicz quizás buscara pergeñar una entrada verdaderamente teatral dentro de esa intelectualidad que, como confiesa en su *Diario*, lo irritaba con sus aires de pretendida madurez (*Diario* 1: 234). Esta tentativa puede expresar cierta esperanza de Gombrowicz en cuanto a la asimilación o al menos tolerancia que *Sur* podría tener con una propuesta cuya principal virtud era afrontar ciertos valores estéticos: recordemos que si bien el principal enemigo que "Contra los Poetas" quiere darse es la llamada "poesía pura", Gombrowicz agrega que la mistificación del arte alcanza a la prosa, pues obras como *Ulises* de Joyce o *La muerte de Virgilio* de Herman Broch no habrían sido escritas para el lector sino "para el Arte o para cualquier otra abstracción". Se preguntará por qué Gombrowicz no se limitó a

enviar a *Sur* sólo el fragmento de su novela, por qué, en fin, se obstina en añadir un ensayo que sabía que podía resultar incómodo para su destinatario. Después de todo, si "Filidor forrado de niño" (cap. V de *Ferdydurke*) ya había sido publicado por Adolfo de Obieta en *Papeles de Buenos Aires* (no. 3, abril de 1944)<sup>29</sup> y, por otro lado, si *Orígenes* de Lezama Lima ya lo había hecho en su N° 11 (otoño de 1946)<sup>30</sup> con "Filimor forrado de niño" (cap. XII de *Ferdydurke*), por qué razón, cabría indagar, *Sur* no publicaría un fragmento de la novela. Tal vez hubiese sido más político por parte de Gombrowicz evitar evidentes confrontaciones y enviar el fragmento sin el injurioso ensayo. Todas las precauciones de Gombrowicz se limitan sin embargo a operar cierta intermediación, a enviar —como ya lo dijimos— "Contra los poetas" a Graziela Peyrou, amiga personal del escritor polaco y, a su vez, una persona estrechamente ligada a Borges y a los grandes nombres de la revista argentina.

En contra o a favor de Gombrowicz hay que decir que el autor polaco no concibe otra manera de irrumper en el escenario argentino que no fuera estridente y violentamente espectacular. La traducción de *Ferdydurke*, desde el vamos, se construye así como una batalla, como si se tratase de la instauración, en el campo intelectual porteño, de uno de los círculos o regiones de *Ferdydurke*: de un lado aquellos que artificioosamente detentarian la Cultura, del otro, los irreverentes que vendrían a descubrirlos y a coartar una admiración que juzgan "malaxada".

Naturalmente *Sur*, como ya lo observamos, hizo caso omiso tanto de *Ferdydurke* como de la lectura que su autor pretendía para la misma. Podríamos decir que desde el "Arte de injuriar" de Jorge Luis Borges, no había lugar, dentro de ese ámbito intelectual, para cualquier tipo de juego o estética que tuviese a la impugnación o irreverencia como *a priori* ético. Más allá de las antipatías personales que la crítica reseña, resulta claro que *Sur* jamás aceptaría una nota como "Contra los poetas" cuya enunciación responde más a una soberbia proclama que a un estudio sobre la poesía.

La ponzoña con la cual Gombrowicz deseó enmarcar la aparición de *Ferdydurke*, su seductora enunciación a favor de un



arte desubicado o "con minúsculas", no pasó a ser así más que, en las palabras de Piñera, un "acontecimiento en sordina".<sup>31</sup> Acabado el *bluff* de su promoción, terreno despreciable, en el que Gombrowicz parece haber querido jugar con la misma mistificación de sus "enemigos",<sup>32</sup> el autor polaco reconoce la irredenta desubicación de su novela:

¡Qué vana ilusión la mía! Había subestimado la somnoliente inmovilidad de América. Y sus savias que lo diluyen todo. *Ferdydurke* se hundió en esa inmovilidad, de nada sirvieron las críticas en la prensa ni los esfuerzos de sus acólitos, al fin y al cabo se trataba del libro de un extranjero, por lo demás, no reconocido en PARÍS... un libro que no complacía ni al grupo de la inteligencia argentina, que estando bajo el signo de Marx y del proletariado, reclamaba una literatura política, ni aquel que se nutría de las exquisiteces de la cultura que se guisaba en Europa. (*Diario I*: 243)

Sabemos que la "sordina" o "somnoliente inmovilidad" americana se resarcirá, precisamente, en París, donde *Ferdydurke* se abrirá camino de la mano de *Kultura*, la revista de exiliados polacos que le servirá a Gombrowicz como trampolín para la publicación de sus textos en francés.<sup>33</sup> Pero antes que ese providencial éxito arriba, el silenciamiento en torno a la traducción de *Ferdydurke* le ratifica a Gombrowicz la condición de falsa madurez de los "ambientes no originales culturalmente" (*Diario I*: 243), y el abandono radical de cualquier forma de nuevo acercamiento a los medios intelectuales argentinos. Luego de una aún más frustrante experiencia con una aventurera edición argentina de *El Matrimonio*,<sup>34</sup> la entrada de Gombrowicz al Banco Polaco como empleado (diciembre de 1947) marca el principio de su silencio literario hasta su resurgimiento europeo en 1950, cuando *Kultura* decide publicar por entregas su novela *Transatlántico* y, a partir de 1953, fragmentos de su propio *Diario*, un texto que se moverá así desde el hacer de la escritura el único sostén artístico e intelectual hasta los comentarios sobre la propia consagración.

La derrota de lo que Gombrowicz llamara la "batalla" ferdydurkista,<sup>35</sup> no podría, sin embargo, reseñarse de forma completa sin tener en cuenta, por otro lado, la intensa alabanza a

la desubicación que este fracaso provocó. Es notorio que el mismo año en que se edita la traducción al español de *Ferdydurke*, Virgilio Piñera escriba un ensayo como "El País del Arte"<sup>36</sup> en el que se condenan las "zonas de seguridad" que demarcarían "lo que se puede tomar y decir del arte sin despertar graves sospechas". Si en "Contra los Poetas" se denunciaba que el humanismo religioso "trata de echar al hombre de rodillas ante la obra de la cultura humana obligándonos a adorar y a respetar, por ejemplo, la Música o la Poesía, o el Estado, o la Divinidad", "El País del Arte" denuncia la mistificación del Arte y de la Belleza con mayúsculas para postular un arte no profesional ligado antes a la existencia individual que a "la cara del arte" de los súbditos del imaginario país. Si "Contra los poetas" quiere enfrentarse "al ritual o culto de la misión y alma del poeta" —si se postula como pura diferencia frente al "exceso de metáforas" que habría convertido a la poesía en un sistema y una profesión—, "El País del Arte" se dirige contra lo que considera la conversión del Arte en mera liturgia, pero antes que concentrar el ataque en una figura (El Poeta) se instaure aquí un territorio en el cual la primera persona del ensayo prefiere desmarcarse. De esta manera, en "El País del Arte" no encontraremos tan sólo "zonas de seguridad" (término verdaderamente territorial o casi militar) sino que el ensayo plantea además un problema de "soberanía": sólo residen en el sagrado país quienes, habiendo perdido el hilo de su existencia, hacen de la adoración del Arte una forma pasiva de vida. Contra el fondo de ese anonimato y "reducción de los elementos vitales", Piñera describe así a los únicos soberanos de sí mismos, aquellos que antes que pensar al arte como un Abraham ante el cual sacrificarse en aras de la suprema oportunidad de convertirse en hijos suyos, optan por colocar en un plano artístico su propia vida haciendo del arte (con enfáticas minúsculas) un acto individual de plena libertad. El arte de los que están fuera del País del Arte se define de este modo como un acto de existencia, plenamente ligado a lo individual y, por ende, poco o nada relacionado con la confirmación o reconocimiento del arte de los otros. La producción artística tendrá que ver entonces con cada "inti-

mo problema humano” y deberá ser, en tanto acto de liberación y búsqueda, “lo menos adorable posible” pues debe abrirse paso entre quienes pretenden rendirla a la imploración o a —en términos de Gombrowicz (a quien al fin y al cabo Piñera cita<sup>37</sup>) la “malaxada” cara del Arte, esa infeliz “facha” que, en definitiva, se habría interpuesto, con plena y significativa conciencia, a la activa y vivida gesta de la publicación de *Ferdydurke* en Argentina.

### **Sobre la autenticidad: la complejidad lezamiana y “las insinuaciones de la serpiente”**

En contraste con la indiferencia de *Sur*, *Orígenes* no sólo publica, como ya dijimos, un capítulo de *Ferdydurke* (no. 11, 1946), sino también una amplia reseña de Adolfo de Obieta sobre esta novela que aparece, curiosamente, dos años más tarde (no. 17, 1948). Si el texto de Obieta parece justificado por la publicación reciente de *Ferdydurke* en Buenos Aires, la temprana aparición de “Filimor forrado de niño” constituye una de las primeras colaboraciones de Virgilio Piñera para la revista cubana.

Analizando una breve carta de Lezama dirigida a Piñera, Kanzevolsky en *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes* (2004), precisa el carácter de las colaboraciones que el director de *Orígenes* esperaba de su “corresponsal” en Buenos Aires. Lezama pide o recomienda que Piñera se relacione con escritores argentinos que él “sabe afines” (éstos serían de alguna manera los nucleados en torno a *Sur* y a *Papeles de Buenos Aires*), pero también, en una suerte de gradación o espiral institucional, le recomienda también “nuevos escritores (de 20 a 25 años) que son aún poco conocidos, pero donde un ojo agudo puede percibir lo que después se va a mantener en la madurez”.<sup>38</sup>

El envío inaugural de colaboraciones argentinas de Piñera no puede dejar de ser más revelador en cuanto al círculo con que, en primera instancia, se contactó. Además de “Filimor forrado de niño”, Piñera remite a La Habana, textos de Adolfo de Obieta (el director, recordemos de *Papeles de Buenos Aires*), de

Graziella Peyrou (la misma escritora que Gombrowicz elegirá como intermediaria para la publicación de “Contra los Poetas”), de Carlos Coldaroli (autor de la reseña de *Ferdydurke* aparecida en *Los Anales de Buenos Aires*) y de —a pesar que el texto finalmente no se publique— Juan Carlos Paz, uno de los músicos promovidos por Cecilia de Debenedetti, la propietaria de la editora musical EAM, que auspiciaría, sabemos, la traducción de *Ferdydurke* y que incluso editaría, como ya apuntamos, la traducción al español de *El Matrimonio*.

Como es evidente, se trata de escritores y artistas radiales a *Sur*, revista en la que publican esporádicamente y con cuyos miembros o núcleo duro (Victoria Ocampo, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, entre otros) mantienen además relaciones, en algunos casos, de estrecha amistad. Si bien sería absurdo hablar de un grupo paralelo a *Sur*, creo que no lo es del todo concebir una segunda línea quizás más abierta o más permisiva —en razón precisamente de su menor arraigo institucional<sup>39</sup>— a lo no necesariamente reconocido. Adolfo de Obieta es, sin dudas, el “cabecilla” (si vale la palabra) de esta segunda línea (más permeable y más atenta a lo no consagrado), si tenemos en cuenta que en su revista encontramos la asidua aparición de alguno de estos nombres “radiales” (Graziella Peyrou y Juan Carlos Paz, por ejemplo) o si consideramos la publicación de nombres decididamente desubicados como el del propio Gombrowicz (al que publica en abril de 1944, cuando la traducción de *Ferdydurke* apenas si comenzaba). Por cierto, Adolfo de Obieta parece ser el presidente de un comité de recepción de los marginalmente arribados: recibe a Piñera (que ya cultivaba, es cierto, correspondencia con su padre, Macedonio Fernández) y también a Gombrowicz,<sup>40</sup> y es el que, además, los presenta a ambos. Se diría que hay en Adolfo de Obieta una vocación portuaria, de quien aguarda lo que el imprevisible puerto deposita —sin demasiados homenajes— en costas portañas. Y de hecho, si bien no podemos hablar de un grupo, es, precisamente, una fotografía en el puerto de Buenos Aires la que, circunstancialmente, con motivo del primer retorno de Piñera a Cuba, los agrupa.<sup>41</sup>

Si la publicación de Gombrowicz en *Orígenes* obedecería a la importación a La Habana de los allegados a aquella franja más bien lateral de la intelectualidad argentina, la segunda aparición de Gombrowicz en el ámbito de las revistas cubanas se debe, al parecer, a una razón bastante diferente. Me refiero a la publicación de "Contra los poetas" en el número 5 de *Ciclón* en septiembre de 1955. Aquí, creo, el ensayo de Gombrowicz parece cumplir o servir de una suerte de manifiesto o toma de posición de la revista fundada por Rodríguez Feo y en la cual Virgilio Piñera se desempeñó como secretario de redacción. Se diría que mientras la publicación de Gombrowicz en *Orígenes* no es más que cierta osmosis de una esfera más bien secundaria del campo intelectual porteño, la publicación de su ensayo en *Ciclón* parece querer revestirse con la audacia y el valor de un expresivo gesto.

No nos detendremos aquí en las peripecias de la ruptura entre Lezama y Rodríguez Feo que lleva, luego de la edición de algunos números de la revista *Orígenes* en forma paralela, a la fundación de *Ciclón*. Únicamente mencionaremos que si la misma tuvo por origen cierto pedido (denegado) de Rodríguez Feo para que se aclarara por que en la revista de Lezama un texto de Juan Ramón Jiménez se había publicado sin su autorización, no puede dejar de considerarse que dicho texto se trata de una decidida defensa de la poesía pura: algo contra lo que el ensayo de Gombrowicz, sabemos, se ubica, precisamente, como diametralmente opuesto.

Si *Ciclón*, desde su nombre, se quiso ver a sí misma como alternativa procaz a *Orígenes*, "Contra los Poetas" constituía, de hecho, un texto formidable para dividir las aguas. Sin embargo, cierta indecisión de Piñera y Feo para publicar en esta revista el urticante ensayo de Gombrowicz, muestra las contradicciones entre la imagen con la cual una revista pretende presentarse y ciertas desaprovechables oportunidades de legitimación que entran en colisión con esa pretensión. En el caso de *Ciclón*, sin negar su carácter manifiestamente irreverente, se debe señalar que es la revista en la que Piñera logra publicar, finalmente, los grandes nombres centrales de *Sur*, eso que había sido siempre uno de sus grandes anhelos en Buenos Aires.

La vacilación de publicar o no a Gombrowicz (al que sabían antipático para los escritores de aquel grupo) muestra precisamente el divorcio entre ciertas prácticas de reconocimiento y cierto carácter lúdico con el que parece, construirse, a veces, el imaginario de una revista.

En todo caso, con ese sentido lúdico, la propia *Orígenes* ya había publicado un ensayo del mismo tenor de "Contra los poetas". Nos referimos a la publicación en 1947, en su número 16, del mencionado "El País del Arte".

Si en "El País del Arte" Piñera perpetra, como hemos visto, prácticamente las mismas impertinencias que "Contra los poetas", su publicación en la revista de Lezama tal vez pueda entenderse tanto como un indicio del espíritu inteligentemente abierto de éste, como, quizás, un solapado gesto que busca oponer lo que, subrepticamente, está insinuándose como dos maneras irreconciliables de entender el arte. De hecho, en el número 16, *Orígenes* parece tener cierto gusto de confrontar el irreverente texto de Piñera con aquel que abre la revista, "Límites de la literatura": un ensayo en el que Roger Caillois ataca, precisamente, a todos aquellos que, llamándose artistas, harían "de su sinceridad, de su audacia, de su autenticidad" una blasfemia dirigida contra los valores del arte establecido. "Rebelarse o más bien darse por rebelado y emplear la propia rebeldía en ganar los aplausos de un público: ¡qué contradicción y qué comedia!" exclama Caillois, en un texto construido desde la indignación.

A juzgar por los comentarios despectivos que Lezama emite sobre Caillois,<sup>42</sup> quien estaba de paso por La Habana, el ensayo no parece importarle mucho, y sin embargo el mismo está allí, abriendo su revista y jugando, tal vez, como acertada réplica al texto de Piñera. Resulta curioso que este duelo, tal vez, lúdico (accidental o velado) repite o recrea aquel que a Piñera y a Gombrowicz les hubiera gustado detonar en Buenos Aires (la nunca desencadenada "hataalla" entre *Sur* y el altisonante ferdydurkismo) y, en cierto modo, anticipa y miniaturiza, por otro lado, la forma en que *Ciclón* querrá entender (o mitologizar) la ruptura con *Orígenes*.

Entre la comedia y las rencillas, entre actitudes a veces divertidamente sobreatuadas, es imposible dejar de ver que tanto en Buenos Aires como en La Habana, se están discutiendo, a hurtadillas, dos éticas artísticas. Quizás Lezama sea quien mejor haya intuido esta velada polémica, y quien, de hecho, nos ha dejado, puntualmente en su ensayo "Complejo y Complicado" (1954),<sup>43</sup> una brillante reflexión sobre dos maneras radicalmente diferentes de pensar el arte.

En este sentido, Jesús Barquet en *El grupo orígenes y la eticidad cubana: recuento de un proceso* (1990), ha propuesto leer "Complejo y Complicado" como una reacción de Lezama frente a la ruptura de Rodríguez Feo con *Orígenes* y a la consiguiente fundación de *Ciclón*. Lezama habría preferido discutir así en el terreno de la *poiesis* lo que no sería más que una diferencia personal.<sup>44</sup> Sin embargo, más allá de esta hipótesis, por la cual Lezama estaría construyendo los dos tipos estéticos aludidos en el título a partir de rencillas ocasionales, prefiero ver en "Complejo y Complicado" un momento de cristalización en el que la reflexión lezamiana concentra su interés en contrastar su propia concepción de la literatura (y del arte en general) con la de un recurrente anverso, representado (o más bien actuado) circunstancialmente por Piñera e—indirectamente— por el propio Gombrowicz.

En este ensayo Lezama Lima esboza dos tipos humanos de los cuales deberían seguirse dos tipos de *poiesis*. El primer tipo, el "complejo", representado por Racine, es capaz de oír "la voz del ángel" que "transmite un continuo de visión o de cumplimiento" y "se dirige a la plenitud del misterio de nuestro cuerpo". A través de la primera persona del plural, el "yo" del ensayo, que prefiere incluirse entre los complejos, afirma que a esa voz angelical se la escucha "sin antítesis, que ya no necesita de nuestra respuesta, sino de nuestro reconocimiento". Es esta capacidad de eternidad, de continuidad y de reconocimiento (atributos dignos del sujeto ético de Kierkegaard según el ya citado *Estética y Ética en la formación de la personalidad*, un ensayo filosófico que bien podría imaginarse como hipotético posible del poético ensayo lezamiano) la que se le negará al com-

plicado. En efecto, este tipo, representado por Gide y Nietzsche, lejos de reconocer la voz del ángel "se entrega a las insinuaciones de la serpiente" y antes que la plenitud de una voz hace de la insinuación un entrecortado y discontinuo "halago que adormece".

Por sus connotaciones bíblicas, el ensayo de Lezama parece recortarse contra el fondo de una escena original donde la plenitud de un ser y de una voz es reconocida por el contemplativo complejo y rechazada de plano por el impertinente complicado. En el dominio de la *poiesis* podríamos encontrar así a quien goza reconociéndose en el paraíso y a quien, por querer ser Dios, lo abandona asumiendo la inmediata desesperación de un ser ya no dado a la eternidad sino al agónico desfallecimiento del instante y la sensación. La voz del complicado sería así entrecortada o abullonada y disimularía el, para Lezama, vacío, oropel de sus fragmentos tras los bocados voluptuosos de sus enunciaciones convertidas en flechas ("Si hay dioses, ¿por qué no he de ser yo uno de ellos?— se pregunta el aforístico y complicado Nietzsche citado por el cubano).

Es interesante hacer notar que, si por su irreverente falta de adoración, Lezama hace de Gide y Nietzsche figuras indignas del paraíso del reconocimiento, Piñera los contaría sin duda, en base a la misma razón (su radical impertinencia) entre aquellos que han preferido no rendir su soberanía al "sagrado altar" del Arte, o, en palabras de Gombrowicz, entre aquellos que "no se han echado de rodillas ante la obra de la cultura humana". La ética de Piñera y Gombrowicz parece erigirse así desde los—para Lezama, frívolos— aspectos de la "complicación".

A pesar de que, obviamente, la reflexión lezamiana no tenga (ni sospeche) a Gombrowicz como objetivo (sino, más bien, en todo caso, al irreverente Piñera), bien podemos considerar al escritor polaco desde el aborrecido paisaje que el poeta cubano labra para los escurridizos "complicados". Pues, ¿no podríamos imaginarnos acaso a Gombrowicz como uno más de aquellos "singulares" soberbios expulsados del paraíso, uno más de los que habrían rehusado—junto a Gide, Nietzsche y otros heresiarcas— la respetuosa escucha de la "voz del ángel"?

Gombrowicz, sabemos, suele sufrir la "complejidad" (palabra reveladora que aparece literalmente en el *Diario*) de su Espiritu y, seguramente, replicaría con libertaria desfachatez a la goethiana sentencia que Lezama coloca como exergo de los complejos: "no me hago, me han hecho" (un *a priori*, por otra parte, que el pensamiento de Gombrowicz reconoce para forjar, como hemos visto, una filosofía del extrañamiento del "yo" ante la inevitable y deformante influencia de los otros).

En el bajo, rastro y ondulante terreno que Lezama le dedica para a los "complicados" (se trata, recordemos, del hábitat de las serpientes) podríamos encontrar así las oblicuas y zigzagueantes huellas de Gombrowicz. Huellas borradas de esos "definidos bosques de las Tullerías" por los que a Lezama le gusta imaginarse el contemplativo y sereno andar de Racine y que Gombrowicz preferiría demarcar más bien durante su solapada marcha (huída-persecución o simple caminar) por los oblicuos senderos de Plaza San Martín y Retiro, su cuerpo entremezclado al de esos guarangos -jóvenes del vulgo- en los que intuye una redención para su insoportable complejidad. Gombrowicz, como la serpiente del ensayo de Lezama, tan sólo "insinúa", y, como el bíblico reptil, prefiere los bajos fondos. Cis-mático, paseante pequeño burgués, iconoclasta, vagabundo: sus figuras y sus palabras "resbalan alejándose" o golpean con, para Lezama "falsa" oportunidad, en el abandono de sus incasantes y transitorias definiciones. Gombrowicz destila la cautivante ponzoña de su discurso y (al igual que el Nietzsche del ensayo) no dudaría en traducir el *Vacate* y *Videte* citado por Lezama como un soberbio "Estáte tranquilo y reconoce que yo soy un dios". Gombrowicz, como los expulsados del paraíso, buscará la diversidad de la aventura e, intentando alejarse de los extremos que lo obligan a gravitar entre tormentosas crisis de deses-peración, hará del instante y la sensación (dos atributos de los complicados) la verdadera condición humana frente a lo duro y fijo de las más diversas malaxaciones. Gombrowicz, aún perteneciendo a la humanidad del espíritu y la existencia, correrá, por fin, atrás de sus seductores guarangos intentando redimirse bajo la figura de un auténtico complicado, esa categoría que el

ensayo de Lezama parece construir sobre el velado nombre de Piñera y que parece caer, como un hado terrible, sobre la proteica libertad gombrowicziana.

### Sobre dos tipos de heroicidad: el complicado y ferdydurkista René contra el complejo Cemí.

René, Pepe, Cemí... ¿Los héroes de las novelas de Piñera, de Gombrowicz y de Lezama continúan, de alguna manera, esta inadvertida polémica sobre la naturaleza del arte y, en última instancia, sobre el valor de esta naturaleza para la vida? Si el punto en discusión es cómo entender la palabra arte (¿el arte es reconocer un dios o desmoronarlo?, ¿fingirse o convertirse en divinidad?), el horizonte común se abre sobre cierta inquietud compartida: se trata, de hecho, en todos los casos, de héroes preocupados por la forma que tomará o pretende tomar cada una de sus vidas, una pregunta sobre su propia eticidad desde la que se elaborarán o estructurarán mundos novelescos formalmente diversos.

Releer desde esta perspectiva aquellos tantas veces recobrados pasajes de *Paradiso*, en los cuales Rialta le formula a Cemí un mandato que implica la asunción de un carácter y de una ética,<sup>46</sup> hace de Kierkegaard no sólo, como ya vimos, una precisa referencia para la lectura de "Complejos y Complicados", sino también, creemos, un excelente comentarista en lo que respecta, precisamente, a la dimensión ética de la novela lezamiana, esa dimensión que Kierkegaard define desde los atributos de una elección destinada a la perenne validez de una vida. En efecto, Cemí, al intentar -en palabras de Rialta- "lo más difícil", elige, siguiendo al filósofo danés, en sentido absoluto,<sup>46</sup> lo cual le deparará una "transfiguración" que significará no ver ya, como se dice en la novela, "los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad". Cemí, al aceptar el mandato de Rialta, se elige a sí mismo como tarea<sup>47</sup> y es a través de esa tarea -según A. Cruz Malave (1991),

ese convertir la falta de respuesta de la madre en la imagen recobrada del padre— que Cemí accederá a la memoria de su vida<sup>48</sup> y a su propia y “compleja” continuidad: como el sujeto ético que Kierkegaard esboza en *Estética y ética en la formación de la personalidad*, Cemí podrá, de esta manera, poseerse a sí mismo en su validez eterna y encontrar, finalmente, la importancia de su vida.<sup>49</sup>

Sin embargo, si *Paradiso* —ese hijo y formidable camino en espiral de Cemí desde lo oscuro o lo amorfo hacia el sentido cristalizado de una imagen— se construye de esta forma ética o compleja, cabe preguntarnos aquí —en vista de desentrañar, por otro lado, el sentido de lo “complicado” — por aquellos que habrían cometido (de acuerdo a los dictados de Rialta fielmente seguidos por Cemí) el peor de los pecados, el de no buscar participar o transfigurarse en la Suprema Forma, el de no trascender —como los peces que son “lunarejos en la movilidad” — el estéril oleaje de lo fluido.

En este sentido, creemos que Virgilio Piñera ha forjado en *La carne de René* (1953)<sup>50</sup> un héroe sugerentemente “complicado”, un esteta que remiso a todo tipo de mandato, reconocimiento o identidad, y lejos del centro al cual aspira y orienta a Cemí, se encuentra siempre desubicado respecto a las exigencias de cualquier trascendencia. Si esa Trascendencia significa en la novela de Piñera la ingesta masiva de carne o su exacerbado culto, René ocupa, respecto de la misma, el excéntrico lugar del solitario y extrañado conspirador. Su extranjería en el cárnico mundo que lo rodea ha sido comparada así con la del joven unitario impertinente desplazado por la mano de Echeverría al barro, la sangre y los humores del plebeyo mundo de *El Matadero* (un texto que se construye, también, desde la confrontación de éticas y estéticas disimiles).

René, este personaje que se resiste a un texto que puede ser leído como *Bildungsroman*, se prefigura como el reverso de aquel que, como Cemí, se ofrenda a la epifanía de una respuesta o transfiguración pero, a la vez, y en virtud de la misma razón, René bien puede entenderse como el excepcional doble del protagonista de *Ferdýdurke*, aquel Pepe a quien el vetusto y ancia-

no Pimko secuestra para iniciarlo —empequeñecerlo o aprisionarlo— en los deberes de un Culto Sagrado.

En efecto, a pesar de que en *Ferdýdurke* el proceso educativo es, en parte, hacia lo Alto representado por los Valores Nacionales de la Poesía (un aprendizaje “infantilizador” que opera el *Bildungsroman* a contrapelo) y en *La carne de René* se trata de una cárnica pedagogía de y hacia lo bajo, en ambas novelas se subraya la impronta del “cultivo facial.” En *La carne de René* la cara se constituye en signo del éxito o no del (deformante) proceso formativo, caracterizado, de la misma manera que en la novela del polaco, por la anónima y dogmática pedagogía de lo repetitivo. Sabemos que tanto René como el protagonista de *Ferdýdurke* se resistirán a someter sus rostros a este gregarismo general y que este “hurtarse”<sup>51</sup> a los otros en los que éstos tienen de imperativo es lo que posibilitará el desarrollo de sus novelas: *Bildungsromans* que intentan apresar o “caracterizar”, inútilmente, a sus escurridizos personajes. Hurtarse a marcar la cara y resistirse a forjar un carácter a través del juego de recíprocos reconocimientos supone así la transgresión formal de la trama convencional de una novela de aprendizaje (inocencia del héroe —proceso formativo— conversión del héroe) y, por otro lado, desde la crítica de Kierkegaard al carácter estético (que implica, paradójicamente, la negación del carácter y de lo ético), estructura un desarrollo novelesco que, en virtud de su falta de continuidad, no podría ser llamado propiamente una historia.<sup>52</sup> Las vidas de Pepe y René tienen, en efecto, un movimiento, pero difícilmente, como la de Cemí, lograrán disfrutar de la memoria de una vida. Se trata, más bien, de una serie de repeticiones o peripencias agobiantes, de funestas reiteraciones tras un sujeto que por no poder o no querer retenerse en las mismas las hace progresar al infinito, pues la conversión o trascendencia negada de estos héroes abortan la única posibilidad de acabar con el carácter serial de las repeticiones: caracterizarse y formar parte de las mismas. Si bien para Kierkegaard esto es razón suficiente para que un hombre sea menos sí mismo que su propia caricatura, nos preguntamos si la ética complicada y ferdydurkista de René y Pepe (que en el *Diario* de

Gombrowicz será asumida, precisamente, por un "yo" que dice ser la caricatura de un hombre) no restituye precisamente eso, una ética, para el desmerecido sujeto estético (algo inadmisiblemente tanto para Kierkegaard como para el "complejo" Lezama).

De hecho, las palabras finales de *Ferdydurke* exponen el desgarramiento desde el cual podría construirse esta ética estética: tenemos allí un sujeto que ha intentado huir —durante todo el texto— a los marcos absurdos de una lógica signada por lo gregario. El "Huyo con mi facha en las manos" (*Ferdydurke*: 260) indica sin embargo menos el logro de esa escapatoria que el mantenimiento de un movimiento remiso que parece constituirse en la paradójica esencialidad del acosado personaje, pues huye a sabiendas de la imposibilidad de huir, y menos que convertirse en un fugitivo hacia algún otro lugar, su carrera final señala la tornadiza condición de un ser que —para retomar nuevamente los términos ferdydurkistas— no puede dejar de "malaxarse" en determinada "facha". A partir de aquí, y pese a que Gombrowicz nos alerte en su *Diario* que "*Ferdydurke* sólo constata este desgarramiento interior del hombre" (*Diario* 2: 13) y que de su filosofía no debemos esperar "remedios para males incurables", sabemos que es, precisamente, en el *Diario* donde se esbozará —a partir de esta imposibilidad radical de autenticidad que bien encarna el protagonista de *Ferdydurke*— una ética "complicada" que orbitará entre cierta predisposición recurrente a la confesión,<sup>53</sup> el culto a la metamorfosis<sup>54</sup> (denunciado por Kierkegaard como una de las "enfermedades del alma estética"<sup>55</sup>) y un concienzudo histrionismo capaz de convertir la "malaxación" del carácter en libertaria caricatura. Así si el hombre está condenado a "recitar lo humano", le quedaría aún el recurso de vivir esa recitación-repetición histrionicamente, es decir, invalidándola como auténtica y con plena conciencia de su carácter falaz:

Durante demasiado tiempo habéis sido excesivamente literales, demasiado ingenuos en vuestra lucha contra el destino. Os habéis olvidado de que el hombre no es únicamente él mismo, sino que también se imita a sí mismo. Habéis echado al basurero todo lo que había en vosotros de teatro y de

histrionismo, y habéis intentado olvidarlo; hoy, a través de la ventana, veis que en el basurero ha crecido un árbol que es una parodia de árbol.

Suponiendo que naciera (lo cual no es seguro), nací para desenmascarar vuestro juego. Mis libros no han de deciros: sed quienes sois, sino: fingís que sois quienes sois. (*Diario* I: 74)

Me pregunto si este libertario histrionismo, que el yo del *Diario* suele jugar en su conflictiva relación con la aristocracia,<sup>56</sup> no es el mismo que parece asumir René cuando, malaxado ya sea por el sacrificio o por el hedonismo, aparenta entregar la carne a su irremediable y creciente peso (*LCR*: 263). Pero me pregunto, fundamentalmente, si esta ética estética capaz de generar textos a partir de héroes escurridizos a toda resolución y unidad,<sup>57</sup> (textos que se desarman y abjuran de buscar —como Cemí— algún centro o eterna epifanía y que para utilizar una expresión de Kierkegaard sobre el sujeto estético acaban en una sucesión, sin continuidad, de "espléndidos fuegos artificiales"), no conforman aquel abandonado "relaxo" u "oropel" de volutuosos y entrecortados fragmentos que Lezama atribuía a los "insinuantes" complicados para forjar, en oposición, la "continuidad" y "cumplimiento" de su propia complejidad.

Si así fuese, Cemí, René y Pepe bien podrían entenderse como los héroes de dos formas diversas de leer el arte, el arte como cumplimiento y como cristalización de una forma, como la esmerada búsqueda y reconocimiento de una fijeza, o, siguiendo a Klossowski en su estudio sobre Nietzsche,<sup>58</sup> el arte como fluidez y movilidad, como simulacro consciente de lo auténtico, una pretensión que Jorge Luis Borges (por referirnos tan sólo a otro "complejo") entendería, seguramente, como una aberrante heredia histrionica.<sup>59</sup>

## Del motín a los deberes del pensamiento: Piñera y Gombrowicz

*En ese día entre Maier y Aguerri aparece como condensada y llevada al límite esa relación que le interesaba al Profesor: el intelectual europeo que, instalado en la Argentina, viene a encarnar el saber universal. Habla rastreado una serie de etapas y de parejas típicas, con sus tensiones, sus debates y sus transformaciones. De Angelis-Echeverría en la época de Rosas. Paul Grossac-Miguel Cané en el 80. Soussens-Lugones en el novecientos. Hudson Güiraldés en la década del 20. Gombrowicz-Borges en los años 40... Respiración Artificial: 117<sup>80</sup>*

En "Nota sobre literatura argentina de hoy" (1947),<sup>61</sup> Virgilio Piñera, le endilgará a los escritores argentinos pertenecer o amarrarse a aquel País del Arte del cual él, por el contrario, intentaba desmarcarse. La figura aquí será el mito de Tántalo, aquel Dios que se habría atado a sí mismo "a fin de procurarse el dulce tormento que era para él mirar sin tocar aquellos frutos y aquella agua" (Piñera 1994: 175). Las voluntarias cadenas que Piñera entreve en los reticentes Tántalos de la literatura argentina estarían conformadas por "orbes metafísicos gratuitos", por una "libresca plenitud de categorías intelectuales" (tales como "aporías zenonísticas", "mores geométricos" y "monadas leibnizianas"<sup>62</sup>) y, finalmente, por desesperaciones, tragedias y asesinatos – "meramente" – leídos.<sup>63</sup> Del otro lado de este aceptado yugo se encontraría el manjar capaz de generar infinitas segregaciones: la apetitosa vista de la rica realidad.

La sentencia de Piñera sobre la intelectualidad argentina parece paralela así a la que Gombrowicz anuncia en su *Diario*,<sup>64</sup> y no deja de circunscribir a este sector la inculpação formulada por Ortega y Gasset sobre la generalidad del hombre argentino: su condición de "prefigurarse" antes que "figurarse", su vivir un alienante personaje antes que una persona, su proceso de fabricarse, en pocas palabras, una segunda naturaleza

que desde la órbita de Gombrowicz no dudáramos en llamar su "malaxado" proceso de "fachamiento".

En esa retención que preferiría la sujeción a las propias cadenas antes que la experiencia de la "rica realidad", Piñera leerá el escamoteo de la propia expresión por una estética autocomplaciente que haría de la ornamentación libresca su razón de ser. Los exponentes con que Piñera ejemplifica esta delectación morosa propia del tantalismo no podrían ser menos representativos de la literatura argentina: Macedonio Fernández aparece allí como aquel que habría inspirado incluso la imagen de Tántalo,<sup>65</sup> Oliverio Girondo es citado como un cuidadoso constructor de premeditados versos y Borges, de alguna manera aludido al comienzo del ensayo a través de las aporías de Zenón y "mores geométricos" (alusión, quizás, al relato *La muerte y la brújula* de 1944), se perfilará hacia el final del texto como el tantático *par excellence*.

La publicación de "Nota sobre literatura argentina de hoy" en *Anales de Buenos Aires*, revista dirigida por Jorge Luis Borges, indica el placer que al parecer le produjo al gran escritor argentino el título de tantático, a despecho de, por ejemplo, la opinión de Ernesto Sábato quien habría argumentado, frente a la crítica piñeriana, que la literatura argentina no se acababa en los nombres de Borges, Macedonio y Girondo, y que, en todo caso, debían considerarse los escritores de las nuevas generaciones (escritores "hijos de la inmigración") a los que sería injusto catalogar como "tantáticos".<sup>66</sup>

Sin embargo, más allá del campo argentino, si Piñera hace del carácter tantático una irrefrenable y concienzuda delectación por reconocer y reconocerse en los juegos de la "libresca plenitud", no podría dejar de incluirse entre quienes adolecieran de tantalismo al propio Lezama Lima y, de manera general, a todo sujeto artístico que, según el propio Lezama, se agrupa, sin conflicto, bajo el goethiano lema de los complejos ("no me hago, me han hecho").

En "Opciones de Lezama" (1970),<sup>67</sup> Piñera admite, en efecto, el honroso lugar de Lezama en el País del Arte, y, en verdad, mucho de la ensayística de Piñera parece dedicada a poblar la



geografía que aquel precursor ensayo de 1947 diseñaba entre los cultores del Arte y los impertinentes exiliados del litúrgico País.

Por otro lado, ciertas afirmaciones de Piñera, centralmente aquellas que plantean una crítica de la literatura como hacer especulativo o en demasía autoreflexivo para erigir en oposición un concepto de literatura como práctica eminentemente singular, encontrarían en la propia Argentina un temprano antecedente: Roberto Arlt.

Arlt (del cual deberíamos decir —si refrendáramos la réplica de Sábato a Piñera— su condición de hijo de inmigrantes alemanes y austriacos) no sólo, en efecto, ya había proclamado durante los años '30 la inutilidad de los libros (léase de la cultura, a la que juzgó, como Gombrowicz, sospechosamente incapaz, frágil y en exceso reglamentada<sup>68</sup>), sino que también desacralizó la condición del escritor relegándola a la de un mero oficio,<sup>69</sup> propugnando una literatura que antes que pensarse como profesional heredera de un saber prefiere “sacar golpes de todos los ángulos”;<sup>70</sup> una imagen pugilística que, en el prólogo a su novela *Los Lanzallamas*, se erige como manifiesto para todo escritor que —en razón de su marginalidad— suponga que el escribir “constituye un lujo”:

Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un “cross” a la mandíbula. (Arlt, Roberto. Prólogo a *Los Lanzallamas*)<sup>71</sup>

Este énfasis en una visión irreverente y no profesional de la literatura que parece tomar fuerza de una orgullosa (y ambiciosa) soledad, se dirige así contra la misma concepción “tantálica” de la literatura que atacan Piñera y Gombrowicz, pues si bien este último no suscribiría la primera persona del plural desde la cual Arlt enuncia su reclamo y advierte, <sup>72</sup>coincidiría, sin dudas, con aquel crear literatura “no conversando continuamente de literatura”. Así, en referencia a la necesidad argentina de validar la literatura en una frenética “ornamentación libresca”, leemos en el *Diario* del polaco: “Hay

algo doloroso en su necesidad de teorizar y su incapacidad de teorizar. Los artistas de este país (y de todo el continente) no pueden dar un paso sin bastón” (*Diario* 2: 173). Por su parte, Ricardo Piglia resalta este aspecto común entre Arlt y Gombrowicz al señalar que el novelista argentino hubiera suscripto la siguiente y provocativa afirmación del *Diario*: “[Argentina] es un país al revés donde el canillita que vende una revista literaria tiene más estilo que todos los colaboradores de esa revista”.

La tentación, a través de Piglia, de consagrar la teoría de Piñera haciendo de Gombrowicz y Arlt escritores aviesos, por ejemplo, a la figura concienzudamente tantálica de Borges, se rompe, sin embargo, con la filiación que, algo sorpresivamente, postula el epígrafe de este apartado.

Se dirá que la “pareja típica” Gombrowicz-Borges no es más que una graciosa provocación de Piglia, inscripta además bajo la voz de Renzi durante el entramado de *Respiración Artificial*, novela canónica del autor y texto prototípico, en cierta crítica, de la literatura argentina de finales de los '70 y comienzos de los '80. La compulsión del autor por explicitar problemas de la crítica literaria durante el desarrollo de sus ficciones, nos obliga, sin embargo, a preguntarnos la razón por la que Gombrowicz pasa de ser aquel capaz de esgrimir, desenfadadamente, una sentencia que bien podría ser de Arlt, a la de ser capaz de estaquecer (según la imaginación de Renzi en *Respiración Artificial*) una relación que lo convertiría en el maestro de Borges.

La respuesta a esa pregunta tal vez pueda hallarse en “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz” (Piglia 2000: 35/40). En este texto, Piglia sostiene que la tesis de Borges en “El escritor argentino y la tradición” cierra fila con las ventajas vislumbradas por Gombrowicz en las culturas inmaduras. De pronto, ambos autores sostendrían mancomunadamente que las literaturas secundarias y marginales, desplazadas de las grandes corrientes europeas, tendrían la posibilidad de un manejo propio, “irreverente” (adjetivo que Piglia extrae del propio Borges<sup>73</sup>), de las grandes tradiciones, una coincidencia que, por otro lado, Juan José Saer también pone de relieve en un artícu-

lo posterior al de Piglia. Para Piglia, y en los términos de nuestro trabajo, Borges se asimilaría así a esa suerte de impertinencia que es el atributo esencial del guarango. La mera connotación moral de esos términos impediría, sin embargo, esa filiación.

De hecho, a pesar de que Piglia enumere (a partir del "irreverente" margen que ambos autores se forjan para demarcar su espacio intelectual) una serie de rasgos comunes en cuanto a la periférica herencia cultural de Borges y Gombrowicz, resulta innegable, por otro lado, el diferente tenor de sus respectivas "irreverencias". Si Gombrowicz cultivó así, desde la experiencia de un Yo radical, el ferdydurkista desfachamiento de la Cultura para acabar con toda subordinada relación de admiración, Borges, sabemos, ha labrado una literatura que se fundamenta en la erudición y en el reconocimiento y reescritura de los grandes símbolos de la cultura occidental. Si la irreverencia de Borges pasa por el derecho del escritor marginal a lo universal, la irreverencia de Gombrowicz pasa por la impugnación de toda universalidad y de toda tradición (aun cuando se esté preso de ella) para propugnar una "literatura privada" que haría del estilo y del forcejeo por la expresión personal su único objeto.

Tal vez sorprenda semejante afirmación en pro de la expresión individual en un autor que, como Gombrowicz, ha señalado de forma extrema la imposibilidad raigal de originalidad en un mundo determinado—como lo ha repetido en innumerables ocasiones—por la "necesidad de rimar con los demás en la forma".<sup>74</sup> Reducir esta paradoja al canónico conflicto entre arte y vida no sólo desmerece la complejidad de un planteo que hace de la autenticidad de la expresión un problema intrínsecamente estético, sino que también anula diferencias en la procura de establecer simetrías a veces demasiado rápidas. De esta manera, si Piglia ha demostrado, contra lo más aparente, determinado anti-intelectualismo en Jorge Luis Borges,<sup>75</sup> Russo (1986) aprovecha esa lectura para asimilar el "vitalismo" del escritor argentino al del polaco; una comparación quizás injusta tanto

para Borges (cuyo "vitalismo", creemos, no trasciende el nivel del pretexto temático) como para Gombrowicz (cuyo "vitalismo" está dicho desde el más puro histrionismo).

Más allá de leer la estética de Gombrowicz desde el conflicto arte y vida, habría que considerar entonces cómo, en un universo en el que se está condenado a "recitar lo humano", la autenticidad gombrowicziana se erige, como lo señalábamos al fin del apartado anterior, desde el alegre y perturbador axioma: "fin-gis que sois quienes sois".

En efecto, en más de una oportunidad Gombrowicz ha declarado cómo en el momento más trágico de Polonia habría surgido un bufón (él mismo); un bufón que aun en momentos en que Polonia está siendo arrasada por la máquina de guerra nazi se atreve a la risa; un bufón cuyas muecas, como toda mueca, se manifiesta como liberadora respuesta a lo que se percibe como una falsaria imposición. Tal vez sea Bakhtin, en *Esthétique et Théorie du roman*, quien mejor haya expresado esta alianza entre la autenticidad y el histrionismo. Argumentando que una de las tareas de la novela es denunciar toda perniciosa y falsa convención, Bakhtin destaca, recordemos, el valor de la denuncia paródica del bufón, ese errante artista que opone su lúcido y alegre arte a la falsedad e hipocresía que han conquistado las relaciones humanas.<sup>76</sup>

Como en la liberadora bufonería descripta por Bakhtin, la autenticidad es entonces menos la afirmación de cierta ingenua sinceridad que una práctica paródica, actuada desde gozosas y lúcidas astucias: todas aquellas formas de la burla, la injuria, la incompreensión y la impertinencia que pueden conjugar—en la filosofía de Gombrowicz—la raigalmente inauténtica condición humana con una expresividad histrionica donde el yo puede decirse, irreverentemente, a través de una ficción alegre que es también, por qué no decirlo, una angustiosa alegría ficticia desde la cual es posible abjurar de toda tradición y de todo Arte con mayúsculas.

Semejante actitud de reconocimiento o de impertinente autenticidad frente a la Cultura (que definiría, en definitiva, el

carácter complejo o complicado en el ensayo de Lezama) no puede, creemos, ser ajena a la propia escritura, y así, a la escritura bufa, ansiosa de seducción y originalidad de Gombrowicz, puede anteponerse la calma y precisa escritura de Borges, una escritura que antes que posicionar un Yo pleno de irreverencia e histrionismo, supone un erudito y anónimo copista o lector.<sup>77</sup>

En “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz”, Piglia nos habla de lenguas exiliadas, de la particular rareza de Macedonio, del “lunfardo extranjero” de Arlt y del “español con precisión del inglés” de Borges. En su tesis, escribir con cierto tono extranjero, escribir en la propia lengua como si se tratase de una lengua de exilio (escribir, en fin, a la manera que Gombrowicz podría haber escrito el vacilante español de los primeros borradores de la traducción argentina de *Ferdydurke*), parece ser la respuesta al interrogante planteado al inicio de su artículo: “¿qué pasa cuando uno escribe en una lengua marginal?”. Piglia afirma que el español “forzado casi hasta la ruptura, crispado y artificial” de la traducción de *Ferdydurke* “suena en realidad como una combinación (una cruce) de los estilos de Roberto Arlt y de Macedonio Fernández” (Piglia 2000: 37), sin embargo nos preguntamos si podría sostenerse semejante afirmación, semejante forma de escuchar esta cruce de “tonos” (categoría vaga, pero que Piglia utiliza y de algún modo define<sup>78</sup>) de considerarse el factor “tántálico” descripto por Piñera en “Nota sobre la literatura argentina hoy”. Quizás sí podría afirmarse que los capítulos-digresiones de *Ferdydurke* suenan, por su carácter lúdicamente conceptual, como los textos que Macedonio recolectó en *Papeles de Recienvenido*, y aun, si se quiere, podría sostenerse cierta circunstancial afinidad de tener en cuenta la crítica o burla de la literatura culta o de la literatura “para la crítica” que Macedonio presenta, oblicuamente, en su “Prólogo a lo nunca visto” de *Museo de la Novela de la Eterna*. Sin embargo, el hecho de que Macedonio termine aceptando esa literatura “para la crítica” como una “hermosa” forma más de “arte por el arte” y de, al fin y al cabo, el tipo de literatura que él mismo va a practicar, relativiza o anula esa burla para ensalzar una escritura que

buscaría despertar o hacer pensar o caer al lector. Nada más lejos de ese objetivo que la seductora o atrapante literatura de Gombrowicz, una literatura que se considera a sí misma, antes que nada, como una impertinente y sobreactuada ráfaga de expresión, ese goce al que Tántalo se niega en vista de procurarse su “dulce tormento”, y, en todo caso, si Piglia habla de una “cruza”, Gombrowicz estaría, en virtud de su anti-tantalismo y común grado de abyección, más cerca de Roberto Arlt, ese desubicado del Arte que anticipó, de algún modo, la crítica piñeriana.

Creo, en definitiva, que si Piglia puede, por un lado, equiparar (en cuanto al irreverente modo de posicionarse frente a la tradición) a Borges y a Gombrowicz, y elabora, por otro, la serie “Arlt, Macedonio, Gombrowicz” (esa serie de “escrituras del exilio”), es a expensas de ignorar aquella variable que Piñera intensifica a partir de su experiencia con Gombrowicz: aquella desfachata irreverencia en la escritura —ya sea que se entienda por esto, en primera instancia, la negación de una literatura profesional o especulativa o, más ampliamente, el deseo de hacer de la escritura una práctica bufa, remisa a la seriedad, y en la que un desubicado y complicado “Yo” de impertinente soledad pretende exorcizar su miedo (o terror) menos con un explícito “hacer pensar” que con el (histriónico y guarango) alarde de su propia capacidad de seducción.

Este olvido o represión (o conjuro, por la especial manera en que se lo convoca y rechaza) de lo irreverente es, además, pertinente para analizar la propia literatura de Piglia. De hecho, Piglia, por el grado de reflexión especulativa de sus textos, bien podría ubicarse en aquella serie que Piñera elabora para ilustrar el tantalismo de la literatura argentina. *Respiración Artificial* es quizás el mejor ejemplo de aquella “delectación morosa” que conjura lo expresivamente procaz en nombre de una literatura que, según Beatriz Sarlo (citando a Adorno) se “hace cargo” (o se somete) a la “tarea del pensamiento”.

Marzena Grzegorzcyk (1995), tal vez la única crítica polaca que ha leído a Gombrowicz desde el ámbito de la literatura argentina, acerca (siguiendo la línea de análisis de Sarlo) la lite-

ratura de Piglia a la de Gombrowicz en las que éstas tendrían de perspectivismo y agudeza intelectual por devenir ambas de experiencias igualmente marginales o subalternas. Sin embargo, nos preguntamos si esta operación para asimilar Piglia a Gombrowicz no despoja a éste de su rasgo más singular: la insinuante y atrevida seducción de su voz.

*Respiración Artificial*, como sostiene Grzegorzcyk, es una novela que recorre varios *topos* gombrowiczianos, e incluso Tardewski es el evidente doble literario del autor polaco. Sin embargo, no hay más que tomar alguna de esas coincidencias (por ejemplo, la recurrencia al exilio como matriz generadora de escritura) para que la prolija y conienzuda escritura de Piglia contraste con el bien construido arrebato gombrowicziano. Así podemos leer en *Respiración Artificial*:

¿qué es el exilio sino una forma de utopía? El desterrado es el hombre utópico por excelencia, escribía Osorio, me escribe Maggi, vive en la constante nostalgia del futuro. (*Respiración Artificial*: 30)

La frase —que en la novela se rescata de un supuesto documento transpuesto por la escritura del historiador—, brilla por su densidad de reflexión, por su ya elaborado grado de elucubración y se ofrece a un lector que, como bien lo caracteriza Grzegorzcyk, apreciará poner a prueba su propia competencia.

El tono de un texto de Gombrowicz sobre el exilio se da como si hiciese caso omiso a cualquier tipo de reflexión y más bien se ofrece como impertinente y pulsional catarsis:

Me siento en la necesidad de comunicarle a mi Familia, a mis parientes y amigos, el comienzo de mis aventuras, que duran ya diez años en la capital argentina. No pretendo invitar a nadie a gustar de estos viejos Fideos míos, de este Nabo tal vez crudo que nada en una olla de Estano, Magra, Mala y Vergonzosa, en el aceite de mis Pecados, de mis Vergüenzas, de esta Cebada pasada, Oscura, revuelta con negro alforfón. ¡Ay, cuánto mejor sería no llevar-mela a la Boca para evitar mi Condensación eterna, mi Humiliación a lo largo del interminable camino de esta Vida mía, que asciende una Montaña dura y fatigosa! (*Transatlántico*: 11)

Me pregunto si, una vez que el exilio puede generar enunciaciones tan dispares como “constante nostalgia del futuro” y “Nabo tal vez crudo que nada en una olla de Estano”, es pertinente afirmar que Piglia representa el legado más acabado de Gombrowicz. La propia Marzena Grzegorzcyk, consciente quizás de esta disparidad, hace de Piglia el sucesor más evidente de Gombrowicz en el sentido de la evaluación y rescate que el escritor argentino hace de la ideología de la literatura del polaco, pero no en el sentido de considerar la escritura de Piglia desde aquel lugar. Por cierto no deja de ser paradójico que la incorporación meramente intelectual de Gombrowicz deje de lado aquello que Piglia más valoraría en un escritor: el tono que es capaz de generar. Parecería ser así que la indigerible irreverencia del polaco, eso que se da precisamente en su tono, pesaría por sobre cualquier otro tipo de consideración. Y, en todo caso, llama la atención cómo las esporádicas referencias a Gombrowicz en la literatura argentina se hacen más desde aquello que Piñera denominara el irrefrenable tantalismo de esa literatura que desde aquella irreverente y arrebataada abyección —aquel alegre y condenado esteticismo kierkeggano— que menos que apelar a la sagacidad del lector parece más bien afrontarlo y pretender seducirlo (pienso, incluso, en Cesar Aira y su novela *El Llanto*).

No queremos decir con esto que *Ferdydurke* o, especialmente, *Transatlántico* y el propio *Diario* de Gombrowicz, no compartan aquello que podríamos llamar, junto a Sarlo, un “espacio rico de sentidos” frente a una sociedad abatida por la guerra, el exterminio, y por un régimen que se asentó sobre la censura y persecución y muerte a los opositores (en esto se reúnen también, y no sólo en la gesta de *Ferdydurke*, Argentina y Polonia). Pero, a diferencia de los textos de los que *Respiración Artificial* sería ejemplar modelo, los textos de Gombrowicz abordan en aquellos “deberes del pensamiento” adornianos a través, más bien, de la inteligencia “lúcida, gozosa y astuta del bufón”, y en la medida en que todo buen texto literario —y no sólo los explícitamente reflexivos— se relaciona con la ambigüe-

dad y con perspectivas “que desplazan y extrañan el mundo”. Una diferencia substancial que se da en el tono (pues el tono es substancial en literatura), y en la despreocupación, nada tantánea (al decir de Piñera) de los narradores de los textos witoldianos.

¿Por qué es el tono de Gombrowicz, la irreductible irreverencia de su voz, lo que precisamente se deja de lado en una apropiación como la que Piglia hace de Gombrowicz o en las “semejanzas” (algunas ciertas, siempre que se prescindiera de aquellos que definiría a un escritor: su literatura) que, a manera de hallazgos paradójicos, se señalan con demasiada frecuencia entre Borges y el autor polaco. Piglia ha declarado en diversas ocasiones que *Facundo* constituye la obra nuclear de la literatura argentina: manejo desmesurado de citas, búsqueda de legitimación y una escritura que se quiere pretextar en la lucidez del análisis y del pensamiento. ¿No son acaso estos aspectos los intuidos por Piñera bajo el sintético concepto de tantalismo y contra el cual él mismo y Gombrowicz levantaron la gesta de *Ferdydurke*?; una novela cuya traducción se imaginó como un hábito desubicado en el centro mismo de un sistema de cortesía, de convenciones morales y de un “malaxado” respeto; un hábito guarango en el sentido que le venimos dando a este término pero también en aquel que Martínez Estrada le diera en *Radio-grafía de la Pampa* (1931): ensayo sobre lo nacional donde por incivil, desfachatado, improvisado y oblicuo, se invalida al guarango como componente positivo para la nación.<sup>79</sup> Una exclusión que vuelve aún más comprensible el abortado destino de *Ferdydurke* en aquellas llanuras que Gombrowicz alguna vez pensó como espacio de rejuvenecimiento.

## Coda

En esta coda hacemos referencia a diferentes aspectos de *Ferdydurke* y a su traducción al español, como así también a las relaciones de Gombrowicz con el medio literario argentino. Hagamos, además, algunas aclaraciones sobre el texto “Contra los poetas” y nos extendemos sobre la relación intelectual de Gombrowicz con el cubano Virgilio Piñera. Luego de precisar algunas consideraciones sobre la filosofía de Gombrowicz, vemos, finalmente, a las lecturas argentinas sobre Gombrowicz (especialmente Piglia) y se otorgan algunas informaciones sobre los escritores o teóricos polacos mencionados en el capítulo. De forma general, aportamos, en cada caso, nuevos datos sobre las afirmaciones realizadas en el capítulo que, a pesar de justificar mejor la argumentación, hubieran resultado excesivos de ser incorporados en el texto principal.

*Ferdydurke* fue editada por primera vez en Varsovia por la Editorial Rój en 1937. Salgas (2000) descubre que el enigma de este título responde, en verdad, a un juego intertextual con el nombre de un personaje secundario de la novela *Babbitt* de Sinclair Lewis (el nombre del personaje es Freddy Durkke). A pesar de que con *Ferdydurke* Gombrowicz logra cierto éxito en Polonia, su primer libro es una antología de cuentos titulada *Memorias del tiempo de la inmadurez* (Varsovia, Editorial Rój, 1933), en español conocida como *Bakakai* (título con el cual luego se reedita en polaco).

La publicación de *Ferdydurke* en Polonia se da en un clima de gran incertidumbre política, en gran parte debida a la lucha por el poder que siguió a la muerte de Józef Pilsudski (1867-1935), el estadista polaco que en 1918 había proclamado la “Segunda República Polaca” y que había gobernado de forma más bien autoritaria y con fuerte apoyo del movimiento sindical. Si bien Pilsudski gobernó Polonia intentando conciliar las reformas sociales (tan recurrentemente aludidas en *Ferdydurke*) con el mantenimiento de las estructuras tradicionales (un juego entre izquierda y derecha que, en el ámbito argentino, recorda-

ría a Juan Domingo Perón), luego de su muerte la derecha gana un mayor espacio hasta llegar, en 1938 —y por poner tan sólo un dato relevante— a ayudar a la Alemania de Hitler en la ocupación de Checoslovaquia.

En el transcurso del capítulo, insisto en la imposibilidad de cualquier tipo de síntesis que parece exhibir esta novela. Así, la violenta interrupción de Pimko en el momento culminante de la violación insinuada en el capítulo III, señala menos una sanción del vejamen que la interrupción de una imperinente interacción con la cual Pimko puede desentenderse de los férreos oponentes y arrastrar a Pepe al círculo de los juventones:

Justo en el momento culminante de la atroz violación psicofísica que efectuó Polilla sobre Sifón, se abrió la puerta y entró en la clase como *deus ex machina* Pimko, siempre infalible en toda su personalidad excepcional. ¡Qué bien, juegan, a la pelota niños! —exclamó, aunque era evidente que no jugábamos a la pelota y que no había ninguna pelota— (Ferdydurke: 99).

El protagonista es así “arrastrado” o “arrancado” de ese primer círculo cuyo duelo, como la propia vejación, queda en la más plena irresolución. De la misma manera, el duelo que se instala en la casa de los juventones entre la moderna Forma y la simulación del ser adulto que según Pimko representa Pepe, acaba en un teatral *quid pro quo* del cual el protagonista sólo puede alejarse gracias al “arrastramiento” ejercido por Polilla. La desestructuración de la esfera o región marcada por los juventones, acaba en una masa informe o “desenfrenamiento pernal” en la que cualquier distinción es ya imposible.

En relación a la lógica de duelos e imantaciones que anima a la novela, cabe señalar que en la casa de los juventones, el protagonista intenta atisbar alguna falla o contradicción en “la madurez y soberanía en la juventud” que representa la moderna colegiala hacia la cual se siente fatalmente atraído. Así como Polilla debía degradar los sublimes gestos de Sifón, el protagonista se vale aquí de la introducción de elementos anómalos al estilo de los juventones para asegurarse una victoria (por ejemplo, la pronunciación de la ridícula palabra “mamita” durante una cena familiar). La metáfora de la compota, a través de la cual se afir-

ma que cualquier estilo por seguro que sea puede ser degradado por la mezcla y contaminación con otros, es paradigmática en este sentido. La serie de actos absurdos perpetrados por el protagonista (por ejemplo, la escena del mendigo al que le paga para que sostenga durante todo el día una rama en su boca) suponen así, en tanto actos incompatibles con cualquier estilo, acciones liberadoras de cualquier sometimiento o seducción.

Por último, la “fraternización” (concepto al cual me refero en la lectura de esta novela) es el término con el cual Polilla —elevado de pronto a la instancia superior de amigo de un miembro de la aristocracia rural polaca— intenta argumentar su descontrolada pasión por un sirviente de la mansión de campo perteneciente a la familia del protagonista. Cuando la misma se lleva a cabo (bajo la forma de un “igualitario” golpe del sirviente en la “facha” de su señor), el círculo rural desequilibra la antinomia que lo funda y acaba (de la misma manera en que había ocurrido, capítulos antes, con el círculo de los juventones) en un caótico montón indiferenciado (capítulos XIII y XIV de *Ferdydurke*).

Desde 1945, Cecilia Benedit de Debenedetti financió la traducción al español de *Ferdydurke*, luego hará lo mismo con la traducción de *Mariage* al francés (sólo en algunos ejemplares), publicando, además, *El Casamiento* bajo su propio sello editorial. Cecilia Benedit de Debenedetti fue la fundadora, junto a Jacobo Fischer, Luis Giannone y José María Castro, de una editorial de textos musicales EAM, de la cual era la directora. Por la EAM se editaron sobre todo obras de vanguardia de jóvenes talentos musicales (luego afamados como, por ejemplo, Juan Carlos Paz). En la sede de la editora (que era además su propia casa) de Debenedetti organizaba también conciertos y reuniones con los artistas que promovía.

Rita Gombrowicz (1984) enumera la siguiente lista de artículos aparecidos en ocasión de la publicación de *Ferdydurke* en Argentina:

— Coldaroli, Carlos, “Witold Gombrowicz, Ferdydurke”, *Los anales de Buenos Aires*, Buenos Aires, mayo-junio 1947.

— Piñera, Virgilio, “Ferdydurke”, *Realidad*, Buenos Aires, 18 de junio 1947.

- Pla, Roger, "La vida y el libro", *Expresión*, Buenos Aires, julio 1947.
- Sagués, Isidoro "Acotaciones", *La Razón*, Buenos Aires, 8 de julio 1947.
- (Anónimo) "Ferdynurke por Witold Gombrowicz", *Qué*, Buenos Aires, 19 de agosto de 1947.
- (Anónimo) "Ferdynurke por Witold Gombrowicz", *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre 1947.
- Winócur, Sergio "Ferdynurke", *Savia*, Buenos Aires, noviembre 1947.

En Cuba, *Orígenes* publica una extensa reseña de Adolfo de Obieta ("Ferdynurke de Witold Gombrowicz") en su número 17 (1948).

Klementyna Suchanow, a partir de anotaciones del propio Gombrowicz, agrega a esta lista los siguientes artículos:

- Calveti, Jorge [artículo sobre *Ferdynurke*] en [periódico de provincia?], junio de 1947.
- Soto, Emilio [artículo sobre *Ferdynurke*], *Argentina libre*, 2 de julio de 1947.
- Lafleur, Carlos [artículo sobre *Ferdynurke*], *Los Andes*, 3 de julio de 1947.
- Piñera, Virgilio [artículo sobre *Ferdynurke*], *Guía de la Comisión de Cultura*, 8 de agosto de 1947.
- (Anónimo) [mención sobre *Ferdynurke*], *Heraldo*, hacia el 12 de agosto de 1947.
- Troiani, Osiris [artículo sobre *Ferdynurke*]. *Crítica*, 11 de septiembre de 1947.
- (Anónimo) [artículo sobre *Ferdynurke*]. *Cuadernos Mexicanos*, 7 de octubre de 1947.

Sobre el silencio de *Sur* en relación a la publicación de *Ferdynurke*, Raimundo Lida, el secretario de esta revista en 1946, alega, por intermedio de Sábato, que la traducción era penosa y que a su juicio había que rehacerla enteramente. En carta a Piñera, sin fecha, Gombrowicz expresa que:

Estimados Piñera y Humberto. Acabo de recibir una carta de Ernesto donde se disculpa por lo de *Sur* y lo de *Qué*. Entre otras cosas dice: 'La traducción (es

decir, la traducción de *Ferdynurke* al español) es a juicio de Lida, absolutamente mala y habría que rehacerla toda'. Por otra parte el amigo Ernesto, cuando en mi presencia leía un fragmento objetaba algunas frases y, a pesar de mis aclaraciones, decía que de ningún modo esas frases eran aceptables (criticaba por ejemplo la palabra 'tal' en vez de 'como', la palabra 'carro' en vez de 'coche', etc.). Confieso no poder comprender, Piñera, cómo entre dos buenos estilistas como usted y Ernesto puedan existir tales divergencias", citado en "Gombrowicz por él mismo" (*op. cit.* pp. 249/50).

Por el embarazo que parece causarle a Sábato justificar la actitud de Lida (sus aclaraciones no son más que estilísticas u obedecen a una mezcla de variantes: 'carro' -Cuba- por 'auto' -Argentina-) queda claro que la resistencia del secretario de *Sur* obedece menos a una cuestión de traducción que al literal disgusto que generó el texto en lectores afines a la revista.

Por cierto, las evasivas respuestas de Borges al ser entrevistado por Rita Gombrowicz (de paso por Buenos Aires, y en vista de la confección de su libro, *Gombrowicz en Argentine*) transparenta la tan señalada antipatía que a Borges le producía la sola mención del polaco y de su obra. Sin embargo, interrogado por Tamara Kamenszain, Borges se muestra un poco más pre dispuesto y declara:

A ese hombre Gombrowicz lo vi una vez. Me pareció una suerte de his trión (...). A ese hombre lo conocí por mi amigo el poeta Mastronardi de quien él era también amigo. Mastronardi hablaba tanto de Gombrowicz que finalmente le prohibimos nombrarlo. Cada vez que Mastronardi usaba las palabras 'un extranjero, un esclavo, un aristócrata, un observador' ya sabíamos a quien se refería.

Más adelante expresa la opinión que le mereció *Ferdynurke*:

Cuando fui a París los periodistas me preguntaban si conocía a Gombrowicz, yo les respondía 'debo reconocer mi ignorancia, no lo he leído'. Empecé a leer *Ferdynurke*, pero al cabo de diez minutos de lectura me sentí con ganas de leer otros libros". En Kamenszain, Tamara (1976).

Por su parte, Silvina Ocampo, hermana de la directora de *Sur*, se muestra mucho más predispuesta para con la viuda del polaco y confirma que, a través de Mastronardi, un ejemplar de

*Ferdydurke* había llegado hasta *Sur* pero que a pesar de la entusiasta defensa de Mastronardi, a ellos el texto, simplemente, no les había agradado (Rita Gombrowicz 1984: 63). Resulta curioso cómo, durante la entrevista, Silvina Ocampo se mueve entre un “nosotros” cuando se refiere a *Sur*, y una suerte de identificación con el escritor polaco cuando se refiere a ella misma (se describe, incluso, una escena durante la famosa “cena experimental” —la presentación que Mastronardi hace de Gombrowicz frente a los integrantes de *Sur*— en que a Silvina se le cae al suelo la torta que diligentemente estaba cocinando, hecho que habiendo sido sólo percibido por Gombrowicz —a la sazón retirado del grupo y deambulando por la cocina— se convierte en un “secreto en común”). La entrevista termina con las siguientes reflexiones:

II (Gombrowicz) ne nous a pas compris et nous ne l'avons pas compris. Il aurait fallu mieux se connaître. Il était plutôt anti-social, sauveur (comme moi, d'ailleurs) qu'agressif. Il paraît qu'il a écrit des choses pas très gentilles sur Bioy et sur moi. [“Él (Gombrowicz) no nos comprendió, y nosotros no lo comprendimos. Hubiera hecho falta conocerse mejor. Él era muy orgulloso: esto explica su comportamiento. Era más bien antisocial, salvaje (por lo demás, como yo misma) antes que agresivo. Parece que ha escrito cosas no muy gentiles sobre Bioy y sobre mí”].

Lejos de agraviarlos, Gombrowicz en su *Diario* valora positivamente a Bioy y nada dice sobre Silvina, sólo que era “poetisa”. Con estos comentarios explícitos sobre el desagrado que, al parecer, causó la novela del polaco, queda claro que su rechazo obedece más bien a una cuestión de diferencias estéticas que a problemas de traducción (que, en todo caso, podrían haber sido resueltos sin deslegitimar a la novela como un todo). De todas maneras, las famosas críticas a la traducción (expresadas, en verdad, tan sólo por Lida y por su “portavoz” Ernesto Sábato) hace que en la edición de la editorial Argos se introduzca una “Nota sobre la traducción” en la que las innovaciones formales y lingüísticas del propio original polaco de *Ferdydurke*, son colocadas —astutamente— como la causa de ciertas peculiaridades

lingüísticas de su traducción al español. Valga citar un fragmento de esta advertencia:

NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN. Dos palabras sobre *Ferdydurke* en español.

La lengua usada en *Ferdydurke* se aparta de la convención general del idioma, de sus leyes universales, de su ritmo regular y diario. Una de las sorpresas de esta obra —entre muchas que ofreció al lector polaco— fue su insólita manera de manejar el idioma. Manera que abarcaba desde la distorsión de la frase o del período hasta la aportación de nuevas palabras o locuciones enteras.

El lector español no avisado de estas peculiaridades estilísticas creería que *Ferdydurke* ha sido incorrectamente vertido; podría estimar que en algunos pasajes, cierta dureza propia de la frase, cierto sabor arcaico se deben a incompetencia por parte de los colaboradores en la labor de traducción. Se trata por el contrario de un nuevo y distinto enfoque del lenguaje; enfoque que va, en consecuencia a proponer al lector una nueva y distinta forma de lectura.

Gombrowicz refuerza la idea expresada en la advertencia al declarar en su prefacio que

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

Por otro lado, el prefacio es meticuloso en la enumeración de estos “varios hijos de este continente”.

La realización de la obra se debe ante todo a la iniciativa y el apoyo de Cecilia Benedict de Debenedetti, a la cual deseo expresar mi mayor agradecimiento.

Bajo la presidencia de Virgilio Piñera, distinguido representante de las letras de la lejana Cuba, de visita en este país, se formó el comité de traducción compuesto por el poeta y pintor Luis Centurión, el escritor Adolfo de Obieta, director de la revista literaria *Papeles de Buenos Aires* y Humberto Rodríguez Tomé, otro hijo intelectual de la lejana Cuba. Delante de todos esos caballeros y gauchos me inclino profundamente. Pero, además, colaboraron en la traducción con todo empeño y sacrificio tantos representantes de



diversos países y de diversas provincias, ciudades y barrios, que de pensar en ello no puedo defenderme de un adarme de legítimo orgullo. Colaboraron: Jorge Calvetti, Manuel Claps, Carlos Coldaroli, Adán Hoszowski, Gustavo Kotkowski y Pablo Manen (pacientes pescadores del verbo), Mauricio Ossorio, Eduardo Paciorowski, Ernesto J. Piunkett y Luis Rocha (aquí se juntan Brasil, Polonia, Inglaterra y la Argentina), Alejandro Russovich, Carlos Sandelín, Juan Seddon (obstinados buscadores del giro adecuado), José Taurel, Luis Tello y José Patricio Villafuerte (eficaces e intuitivos). (Del Prefacio de Gombrowicz a la edición de Ed. Argos. Extraído de "Ferdydurke en español" en *Sitio 1*, Buenos Aires, 1er. número, 1981.)

Esta meticulosidad se contraponen a la vaga respuesta que Gombrowicz, en *Testamento*, le da a Dominique de Roux cuando éste le pregunta sobre sus relaciones con los escritores argentinos:

[Las relaciones fueron] Casi nulas. Sólo se habría podido hablar de relaciones tras la aparición de *Ferdydurke*, cuando yo ya tenía a mis espaldas siete años de vida en Argentina. Pero para entonces me había instalado en el anonimato, y me traía sin cuidado el mundo literario; era libre, independiente, caprichoso y provocador. Me había habituado al hecho de que nadie me tomaba en serio y que tampoco yo tomaba a nadie en serio. Por lo demás, una obra como *Ferdydurke* debía verse confirmada por París para que les fuera posible reconocerme. Lanzamos ese poderoso panfleto, yo y un grupo de jóvenes escritores que colaboraron en su traducción, en medio de una atmósfera más bien frívola. *Ferdydurke* despertó algunos entusiasmos, sobre todo entre los jóvenes, y se le dedicaron unas cuantas críticas en la prensa; pero finalmente todo quedó en agua de borrajas. Fue entonces cuando conseguí mi empleo en el Banco Polaco, y por lo tanto, la última razón que podía tener para implicarme en la literatura argentina, es decir, la perspectiva de rasgar algún dinero aquí y allá, perdía su validez" (*Testamento*: 99).

Por otro lado, a pesar de ese "olvido", es verdad que la relación de amistad con Piñera continuó de forma epistolar y que Gombrowicz, ya inmerso en la fama francesa/universal, le pide al escritor cubano que escriba un artículo sobre *Ferdydurke* para la revista *Kultura*, cosa que Piñera realiza con mucho agrado. En otra carta, Gombrowicz le comenta que el texto le había gustado mucho al director de *Kultura* y que él mismo lo consideraba un texto excelente, aunque, observa, le agradaría que escribiese algo más cuidándose "de no endulzar demasiado mis

relaciones con el ambiente, bien lo sabe que eran belicosas y que me trataron bastante mal" (citado por Carlos Espinosa Rodríguez en Molinero 2002: 125).

La traducción al francés de Ferdydurke será realizada durante los años 1956/57 por el propio Gombrowicz en Argentina, junto al periodista y traductor francés Roland Martin por aquel entonces instalado en Buenos Aires. Como nombre del traductor colocan el pseudónimo "Brone". Contrariamente a la *Ferdydurke* en español, la velocidad de la edición francesa es vertiginosa: la traducción es enviada desde Buenos Aires a Constantin Jelenski en 1957 y al año siguiente Gombrowicz recibe ya el ejemplar francés (Coll. "Les Lettres Nouvelles", Ed. Julliard, Paris, 1958, Traductor: Brone) de *Ferdydurke* publicado bajo los auspicios de Maurice Nadeau quien había leído previamente la versión en español. Es interesante hacer notar que 1957 es un momento de apertura del régimen comunista en Polonia y que *Ferdydurke* es reeditada por la editorial "Piw" de Varsovia. En 1958, aparecerán también en Varsovia *Transatlántico* y *El Matrimonio* (Ed. Czytelnik) e *Ivonne, Princesa de Borgoña* (Ed. Piw) que es representada incluso en el teatro Cricot de Cracovia. Sin embargo, será durante ese mismo año que las obras de Gombrowicz son nuevamente prohibidas.

Transcribimos aquí la reseña realizada por Germán Leopoldo García (1992) sobre las ediciones de *Ferdydurke* en Argentina: - *Ferdydurke*, Ed. Argos, Buenos Aires, 1947. Traducción colectiva dirigida por el autor y los escritores cubanos Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu.

- 2ª edición: Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1964. Misma traducción. Prefacio de Ernesto Sábato. 3 edición: 1985.

Por último, es importante añadir que la edición de Editorial Edhasa, Barcelona, 1984, aclara que la traducción es del autor "y de un grupo de colaboradores", se trata pues de la vieja traducción de 1947. Actualmente, la editorial Seix Barral, que ha reeditado *Transatlántico* y *Cosmos* con motivo del centenario del nacimiento de Gombrowicz (2004), ha anunciado la reedición de *Ferdydurke*.

diversos países. relaciones de Gombrowicz con *Sur*, Roger Pla, es-  
ello no puerficio argentino (1912-1982) que cultivó la amistad de  
Jorge Gygwicz, afirma que éste —a través de Mallea y Mastro-  
Korbcz— habría tenido desaprovechadas oportunidades de  
E<sup>r</sup>— contactarse con la revista. En su testimonio leemos que:

Quando Gombrowicz a commencé à connaître des écrivains et des  
intellectuels, on a constaté deux types de réactions: les uns disaient qu'il était  
un snob, un extravagant, rien de plus. Les autres, comme Mastrovardi,  
s'intéressaient à lui d'une façon plus sérieuse. Prenons l'exemple de l'écrivain  
Eduardo Mallea qui était le directeur de *La Nación*. C'était une autorité, un  
vrai personnage, aristocratique, habitant le Barrio Norte, grand ami de Vic-  
toria Ocampo, collaborateur à la revue *Sur*, sérieux mais en même temps  
accessible, libéral, *caballero*. C'est lui qui a fait publier des articles de  
Gombrowicz dans *La Nación*. Il était généreux et savait appuyer les jeunes  
talents. Mais on devait faire l'effort de s'adapter à lui. Gombrowicz en était  
incapable et fermait tout de suite les portes que les gens importants, comme  
Mallea, lui ouvraient. La même chose est arrivée avec la revue *Sur*. La  
générosité caractéristique de ces gens était un peu conditionnelle. Mais  
Gombrowicz ne voulait faire aucune concession. Il refusait de participer à  
toutes ces bêtises de la politique littéraire, à ces ambitions mesquines. S'il  
avait eu ce genre d'ambition, ses fameux vingt-quatre ans en Argentine  
auraient été bien différents. Il avait tout de suite compris que c'était l'unique  
chemin pour faire carrière ici. D'autres savaient en profiter, lui, non. Ce que  
Gombrowicz ne supportait absolument pas, c'était l'hypocrisie, la flatterie,  
la fatuité, le besoin de briller quoiqu'il aimât assez briller lui-même, mais il  
le faisait d'une façon ouverte et complètement différente. Sa franchise  
pouvait même devenir agressive" (en Rita Gombrowicz 1984: 45/6). [Cuando  
Gombrowicz comenzó a conocer a los escritores e intelectuales, se dieron  
dos tipos de reacciones: algunos decían que era un snob, un extravagante  
sin más. Otros, como Mastrovardi, se interesaban por él de una manera más  
seria. Tomemos como ejemplo al escritor Eduardo Mallea que era el director  
de *La Nación*. Se trataba de una autoridad, de un verdadero personaje, aris-  
tocrático, habitante del Barrio Norte, gran amigo de Victoria Ocampo, cola-  
borador de la revista *Sur*, serio pero al mismo tiempo accesible, liberal, ca-  
ballero. Es él quien hace publicar los artículos de Gombrowicz en *La Na-  
ción*. Mallea era generoso y sabía apoyar a los jóvenes talentos. Pero se de-  
bía hacer el esfuerzo de adaptarse a él. Gombrowicz era incapaz de hacer  
esto y rápidamente cerraba las puertas que personas importantes, como  
Mallea, le abrían. La misma cosa sucedió con la revista *Sur*. La generosidad  
característica de estas personas era un poco condicional. Pero Gombrowicz  
no quería hacer ninguna concesión. Se negaba a participar de cualquiera de  
las necesidades de la política literaria, a cualquiera de esas ambiciones mez-

quinas. Si él hubiera tenido ese tipo de ambición, sus famosos veinte años  
en Argentina hubieran sido muy diferentes. Gombrowicz había compren-  
do enseñada que este era el único camino para hacer carrera por aquí. Otros  
sabían aprovecharlo, él no. Lo que Gombrowicz no soportaba en absoluto  
era la hipocresía, el halago, la fatuidad, la necesidad de brillar aunque él  
amara bastante que su persona brillara, pero él lo hacía de una manera  
abierta y completamente diferente. Su franqueza podía incluso transformarse  
en agresiva (en Rita Gombrowicz 1984: 45/6)].

Por cierto, en 1940, recomendado por Manuel Gálvez,  
Gombrowicz envía algunos artículos a *La Nación* que son re-  
chazados. Sin embargo, en 1944, bajo la recomendación de  
Mallea, *La Nación* publica tres artículos del escritor polaco:  
"Nosotros y el estilo" (30 de abril), "El arte y el aburrimiento"  
(11 de junio), "Nuestro rostro y el rostro de la Gioconda" (13 de  
agosto). También, recomendado por Mallea, publica dos artícu-  
los en la revista *Océano*, ambos en 1944: "Diario de Río Ceballos"  
y "Polonia y el mundo latino". Resulta significativo que, gracias  
a los efectos del centenario de Gombrowicz, *La Nación*, en su  
reciente suplemento "La Nación. Testimonio de tres siglos" (in-  
cluido en *La Nación* de 4 de enero de 2005), mencione la publi-  
cación del artículo de Gombrowicz "El arte y el aburrimiento"  
como uno de los hitos a destacar en la cronología que elabora  
sobre su propia historia (ver "La Nación. Testimonio de tres si-  
glos", p. 226).

Sostenemos en este capítulo que la forma de promoción es-  
cogida por Gombrowicz para la traducción de su novela estaría  
sujeta a una lógica estrictamente ferdydurkista. Entre otros  
ejemplos, hemos destacado el polémico ensayo "Contra los poe-  
tas". Por cierto, el 28 de agosto de 1947, Witold Gombrowicz lee  
en la Librería Fray Mocho de Buenos Aires este texto. A mane-  
ra de ilustración, Virgilio Piñera leyó, a su vez, fragmentos de  
diferentes poesías. El objetivo era mostrar el aspecto supuesta-  
mente ridículo y grandilocuente de algunos versos. Lamenta-  
blemente no sabemos de qué versos se trataba, sólo que los  
mismos habían sido seleccionados por Piñera y Humberto  
Rodríguez Tomé. Este último relata que al final de la misma

algunos asistentes se retiraron y otros se dieron a insultos y silbatacinas (en Rita Gombrowicz 1984: 107). El texto, ampliado y con algunos retoques en su escritura, fue publicado en *Ci-clón* (La Habana, 1955), *Kultura* (revista polaca editada en París, 1955), *ECO* (mayo 1966) y *Le Monde* (París, 29 de noviembre de 1981). En oportunidad de la publicación en *Kultura*, el texto genera una respuesta de Milosz defendiendo la poesía (a la que Gombrowicz replica, a su vez, en su *Diario*). “Contra los poetas” es, además, frecuentemente recogido como apéndice en diversas obras de Gombrowicz e incluso apareció como libro (*Contre les poètes*, Editions Complexe, Bruxelles, 1988). Nicolás Espiro conservó la versión original del texto leído en la Librería Fray Mocho. El texto que seguimos en el capítulo es el que figura como apéndice del *Diario I* (páginas 365/77). Salgas (2000) informa que el texto habría sido escrito en verdad en Polonia, en el año 1937, y que incluso fue publicado durante ese año en una revista polaca (que no menciona). De ser esto cierto, se trataría de un texto que Gombrowicz ha publicado de forma reincidente en diferentes contextos (polaco, argentino y francés).

Como lo apuntamos en este capítulo, en “Contra los poetas” Gombrowicz parece querer construirse un lugar de enunciación díscolo a toda “malaxación”. Este aspecto no se limita tan solo a “Contra los poetas”. Gombrowicz, de hecho, jamás se posiciona en sus artículos como un “esmerado” crítico o lector sino como aquel que, desde la primera persona, valora el texto en cuestión en razón de su capacidad desfachatadora. Así, en su *Diario*, aconseja

Nunca escribas del autor o de la obra, sino de ti mismo en confrontación con la obra o con el autor. De tí si puedes escribir. Pero, al escribir sobre tí mismo, escribe de manera que tu persona cobre importancia y vida, que se convierta en tu argumento decisivo. No escribas, pues, como un seudocientífico, sino como un artista” (*Diario I*: 195).

La reseña de Gombrowicz a *Cuentos Fríos* de Piñera (*Unión* N° 10, p. 75) sería un buen ejemplo de esta crítica, cimentada en una primera persona que juzga la capacidad que el texto

poseería de relacionar al lector con la existencia concreta de alguien (ver *Diario 2*: 189). En verdad, tras la negativa de Sur a aceptar “Contra los poetas” (propuesto por Gombrowicz para acompañar un fragmento de *Ferdydurke*) está la negativa a brindarle su prerrogativa de autor, su primera persona artística, que, curiosamente, Gombrowicz pudo disfrutar, si bien ocasional y lateralmente, en sus artículos para *La Nación*. Resulta significativo que “Nuestro rostro y el rostro de la Gioconda”, texto que anticipa tanto el contenido como la enunciación de “Contra los poetas”, fuera aceptado, tras la recomendación de Mallea, por el suplemento cultural de este diario (13/08/1944). Claro que debemos tener en cuenta que la política de edición de un suplemento cultural de un diario es mucho más flexible y de algún modo mucho más aleatoria y despreocupada que la de una revista literaria, supeditada siempre a determinados ideales estéticos.

En el capítulo aludimos también a otra momento de la “gesta ferdydurkista”: la publicación de *Aurora*. *Revista de la resistencia* por Witold Gombrowicz y de *Victrola*. *Revista de la insistencia* por Virgilio Piñera (ambas de septiembre de 1947). Se trata en verdad, en los dos casos, de una hoja impresa con formato de revista (cuatro páginas), en la que los escritores simulan una querrela literaria. En *Aurora*, Gombrowicz parodia su impugnación del medio local y su afrenta al arte maduro “¿Por qué la gente no es metafísicamente asirio-babilónica como Borges, monumentalmente castiza como Larreta, y orientalmente árabe como Capdevila?”, se pregunta, y en su “Palabra Final” advierte: “Si has perdido la sensibilidad para las verdades frescas y sencillas, si te falta el sentido del humor y de la poesía y no sabes divertirse con los perros como un niño, no leas, te lo rogamos, nuestra Revista”. *Victrola* simula la reacción del Arte con mayúsculas: “Mi tema es la altura. Lo de abajo me repugna (...)” dice en su introductorio “Pasaje sobre las alturas” y en una “Solicitada” se advierte: “Al fin de evitar malentendidos pongo en conocimiento del público que yo no soy yo. Yo, hace ya bastante tiempo que dejé de ser yo para ser Marcel Proust (siempre me encantó Proust)”. Gombrowicz y

Piñera parecen trasladar así a un terreno lúdico la nunca librada batalla ferdydurkista. *Victrola*, la hoja de Piñera, puede entenderse así como la parodia de una *Sur* indignada por el descaro de *Aurora*. Humberto Rodríguez Tomé relata que algunos ejemplares de estas revistas fueron remitidos a “miembros del grupo Ocampo” (Rita Gombrowicz 1984: 81). Ambas “revistas” fueron reproducidas en *Diario de Poesía* 51, Buenos Aires, Primavera 1999.

En relación a la mancomunidad de cierto ideario irreverente en Piñera y Gombrowicz, el capítulo destaca la novela de Virgilio Piñera *La carne de René*, publicada en Argentina por el sello Ediciones Siglo Veinti (1953). Entre los agradecimientos por la publicación del libro, Piñera destaca a Graziella Peyrou y, entre todos aquellos que le “brindaron su aliento” a Humberto Rodríguez Tomé, Witold Gombrowicz y Carlos Coldaroli, entre otros. Según Carlos Espinosa Rodríguez en “El poder mágico de los bifés: la estancia en Buenos Aires de Virgilio Piñera” (2002) (incluido en Molinero 2002) *La carne de René* era, entre todas sus novelas, la que Piñera prefería. Durante mucho tiempo los cubanos no tuvieron acceso a ella, pues la primera edición en Cuba es de 1995. Algunas semanas antes de morir, Piñera la reescribió y fue ésta la versión que en 1985 publicó la editorial española Alfaguara (agradezco a Teresa Cristófani Barreto el haberme brindado esta importante información).

La alusión de *La carne de René* a *El Matadero* (que proponemos en nuestra lectura del texto) parece confesarse en el pasaje que describe el proceso formativo concebido por Ramón, el padre del protagonista:

La impresión fue tan espantosa que enfermó de gravedad. En consecuencia Ramón juzgó que las cosas debían ir por grados: primero, asistencia sistemática a las carnicerías, después a los mataderos, más tarde, a las grandes hecatombes humanas” (*LCR*: 15).

Para la lectura del héroe de *El Matadero* como desubicado, ver: Sarlo, Beatriz “Esteban Echeverría, el poeta pensador” en *Ensayos Argentinos*. Buenos Aires, Ariel, 1997.

Señalamos, a lo largo del capítulo, algunos puntos en común entre *Ferdydurke* y *La carne de René*, entre otras: el historicismo, la cuestión de la “forja” del rostro, la instauración de la ley a través de la repetición, la particular manera en que se entienden el querer y el poder, el placer y el dolor, etc. Por cierto, en *La Carne de René*, marcar o forjar la cara es el objetivo curricular de la singular escuela dirigida por Mármolo. Recordemos que los torturados estudiantes de esta institución, al término del proceso educativo, deberán exhibir en sus rostros la misma expresión de placer que exhibe el propedéutico Cristo colgado en cada una de sus habitaciones (*LCR*: 67). Además, ya sea con gregarios ejercicios escolares (*LCR*: 94) o con la emergencia de ejemplares dobles, la forja del rostro o “cultivo facial” (*LCR*: 75) hará de la repetición su principal metodología. Debemos hacer notar que, contra la noción clásica del doble como “otro yo” reprimido o solapado, el mismo se constituye en Piñera como imagen del mandato y de lo que se “debe ser”. La repetición se plasma también a través de series como la de los importantes mensajes que René recibe progresivamente de Ramón, la Sede y otros personajes, o como la de los públicos asesinatos de ancianos que “legítiman” el asesinato de Nieburg y que causará el espanto del imperpetinente y desubicado protagonista. Es este carácter serial, esta constancia en la repetición, lo que irá volviendo extraño el mundo de René. Por otro lado, en la ética de estas novelas, “querer” y “poder”, o más bien “no querer” y “no poder”, se constituyen en las indiscernibles manifestaciones de una misma resistencia. En *Ferdydurke*, Kotecki —uno de los alumnos de la institución escolar donde ha sido aprisionado el protagonista— no logra repetir la gregaria afirmación de Pimko sobre la monumental calidad estética del poeta polaco Slowacki (impotencia que la novela llama el “nopoderamiento” de Kotecki, *Ferdydurke*: 45). Por su parte, René, en la novela de Piñera, opone un resistente no querer a la repetitiva pedagogía escolar que intenta someterlo:

El disco contenía el texto siguiente: ¡Atención René! ¡René, atención! ¡René, René, una vez más: ¡Atención! ¿Podemos comenzar? Entonces, ¡atención! (Pausa larga). ¿Por qué no quiere? ¿No quiere porque no quiere queriendo o quiere

porque quiere no querer? ¿Quiere queriendo o quiere no queriendo? ¿Cómo quiere? (Ruidos). ¿Quiere que cesen los ruidos? No, usted es incapaz de querer, usted lo ha dicho, usted no quiere. Diga con nosotros: yo quiero, tú quieres, él quiere, nosotros queremos, vosotros queréis, ellos quieren. Dígalos ahora sin los pronombres: quiero, quieres, quiere, queremos, queréis, quieren. Repita. René, repita más rápido. Así. (La voz conjuga el verbo a una fantástica velocidad.) ¡Atención!, René. 'Quiero' le llama. 'Quiero' quiere hablarle. Repita con nosotros: Quiero. Ahora letra por letra: Q.U.I.E.R.O. (La voz repite 'quiero', como un murmullo, docenas de veces.) ¿René, está usted ahí? ¿Nos escucha? Sí, René nos escucha. No, René, no piense; nunca piense; sólo quiera, quiera, quiera... (La voz repite 'quiera' a gritos, acompañados de gong) (LCR: 94).

Cabe señalar que en *La carne de René*, la entrega al placer (representada por Dalia y el sugerente "endurecimiento de la carne") se equipara a la entrega al dolor (la escuela de Mármolo que busca "ablandar la carne de René") en lo que toda entrega tendría de arbitraria y obligatoria. La idea del placer menos como impulso original que como paranoico sometimiento, se encuentra también en la novela de Gombrowicz *La pornographie* (*La seducción*, en la edición española) cuya escritura, curiosa-mente, se inicia inmediatamente después de la publicación en Argentina de la novela de Piñera. Sobre la cuestión del histrionismo en *La carne de René*, además de los momentos señalados en el capítulo, debemos considerar la carnívora cena en casa de Dalia, donde René representa el papel de un ávido comensal (LCR: 47). La poca carne que finalmente consume, demuestra lo artificioso de su actuación. Además, es importante señalar la analogía entre este tramo de la novela de Piñera y el relato de Gombrowicz "El festín de la condesa Kotlubaj" (recopilado en *Bakakai*).

De forma paralela a estas coincidencias, el capítulo destaca la inversión del proceso formativo en ambas novelas. Por cierto, el cartel de la institución escolar donde es enviado René reza "Siempre más bajo" y es relevante hacer notar que sus aulas son progresivamente más subterráneas en la misma medida en que se avanza en el proceso educativo. Del mismo modo, esta institución hace gala de cierto "espíritu de lo bajo" a través de Cochón (el sacerdote de la singular institución), un enano nau-

seabundo descubierto por Mármolo (el director escolar) en un miserable chiquero. Sin embargo, más allá de la inversión señalada (por la cual Piñera parece concentrarse en mostrar la gregaredad de toda elección ética en el sentido de Kierkegaard más allá de los valores jugados en la misma), podemos encontrar, tanto en Piñera como en Gombrowicz, un común deseo de transgresión a la lógica clásica del *Bildungroman*. Así, si el *Bildungroman* supone siempre un crecimiento o madurez final, Gombrowicz le opone una pedagogía que en lugar de llevar al individuo a la madurez pretende sumirlo en la inmadurez; por otro lado, si el *Bildungroman* supone siempre un aprendizaje espiritual, Piñera le opone un aprendizaje cárnico en el cual lo espiritual debe, precisamente, suprimirse.

Debemos agregar, por último, que si (como señalamos en el cuerpo del capítulo) debido a su ideología "estética" *La carne de René* puede pensarse como un verdadero ataque de aquella "batalla ferdydurkista" que tanto Piñera como Gombrowicz se habían prometido librar en Latinoamérica, los relatos reunidos por Piñera en *Muecas para escribientes* ("La risa", "Vea y oiga" y "Lo toma o lo deja") parecen ser, por otro lado, sugerentemente gombrowiczianos (y esto, desde su título, verdaderamente ferdydurkista si pensamos en la injerencia de la "facha" y de la mueca en la novela de Gombrowicz). En el relato "La risa", un marinero, exponente de lo bajo, disfruta de "esa risa sin causa, que no han provocado un chiste o un defecto físico". Como el Gombrowicz del *Diario* o el Gonzalo/Gombrowicz de *Transatlántico*, el autoficcional Piñera, atormentado por un cuerpo "lógico, racional, crítico" persigue la procaz y risueña naturaleza del marinero ante la cual hasta sus intelectuales amistades, amigos de la cultura, se infantilizan (la infantilización es relevante además en el relato "Vea y oiga"). Además, el "mal cultural insertado en nuestros cuerpos culturales" se resemantiza en el relato "Lo toma o lo deja" como un divorcio entre cabeza y cuerpo: "Lo siento, pero a todos nos pesa la cabeza, esta parte del cuerpo origina una perpetua lucha por llevarla enhiesta en el camino de la vida, huyendo de horcas, de guillotinas, de garrones, y, más inquietante aún, de las artimañas del pensamien-

to". *Muecas para escribientes* (de 1947) ha sido reunido junto a relatos de años posteriores en *Muecas para escribientes* (1987). La Habana, Letras Cubanas.

Como se indica en el capítulo, la retórica ferdydurkista, al menos en la inflexión que toma en "Contra los poetas", podría servir como un gran marco teórico para comprender la ruptura de Piñera con *Orígenes* y la consecuente fundación de *Ciclón*. No estamos afirmando con esto, en absoluto, que el texto de Gombrowicz tenga algún grado de injerencia en aquella ruptura (que obedece, entre otras, a cuestiones específicas del campo literario cubano) sino que "Contra los poetas" explícita, curiosamente, algunos de los argumentos que se dieron como pretexto para esta ruptura. Por cierto, el texto que detona la ruptura tiene por título "Crítica paralela" y es publicado en el número 34 de *Orígenes* (1953). Lezama lo publica en ausencia de Rodríguez Feo quien estaba por entonces en España. En el texto, donde se ataca a Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Jorge Guillén y Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez afirma que lo suyo es, en verdad, una defensa a unos versos de Guillén en los que se había sentido aludido. Los versos de Guillén comparan en un momento la "poesía desnuda" —un presupuesto estético defendido por Jiménez, quien siempre se habría ufano de haber dado origen al concepto de "poesía pura"— con una mujer que firma cheques y ayuda a cubrir la desnudez. Como expresa Kanzevolsky (2004), a quien seguimos en estas reflexiones, estas décimas de Guillén (especialmente las tituladas "Los poetas profesores") "es una defensa del trabajo de profesor —o del trabajo simplemente— frente a un poeta que era mantenido por su mujer" (Kanzevolsky 2004: 64). Si bien la correspondencia es inmediata ("Contra los poetas" ataca también a la "poesía pura"), debe advertirse que la defensa que hace Juan Ramón Jiménez del "artista puro", entendido como aquel que no está ligado a las academias ni sigue los criterios del mercado, bien podría asimilarse a ese escritor por fuera del "aparato que erige y organiza la fama" por el cual Gombrowicz siempre arenga. Más allá de estas cuestiones, es evidente que el espíritu que

anima a *Ciclón*, es compatible con el espíritu ferdydurkista. Reinaldo Arenas describe del siguiente modo las características de la revista de Piñera:

Virgilio rompió con la revista *Orígenes* hacia el año 1957 y creó, junto con Rodríguez Feo, otra revista mucho más irreverente, prácticamente homosexual, dentro de una dictadura como la de Batista, reaccionaria y burguesa. Lo primero que hizo Virgilio en la revista *Ciclón* fue publicar *Las ciento veinte jornadas de Sodoma y Gomorra* del Marqués de Sade. (Arenas 1992: 106).

Sin embargo, a pesar de la sintonía común entre Gombrowicz y *Ciclón*, esta revista, como señalamos en el capítulo, sostendrá los textos del escritor polaco. En "Acerca de algunos extranjeros: de *Orígenes* a *Ciclón*", Kanzevolsky (2004b) sostiene que estas reticencias no sólo se plasman en la demora de la publicación de "Contra los Poetas" (que aparece recién en el número 5 de la revista) sino también, directamente, en la decisión de no publicar un fragmento del *Diario* de Gombrowicz en que explícitamente se hablaba mal del grupo *Sur*. Por cierto, en el artículo mencionado, se cita una carta de marzo de 1956 en la que Virgilio le escribe a Rodríguez Feo:

No conviene en estos momentos ponernos a mal con Borges, Victoria y *Sur*, etc. Está a punto de salir lo tuyo en *Sur*, también mi novela. Además, ese artículo hace gran elogio de mi persona en detrimento de los escritores argentinos. Podría tomarse como que *Ciclón* aprovecha la coyuntura para destacar a un escritor cubano. Por supuesto que deberá ser publicado, pero esperamos a que las cosas hayan ido apareciendo. No vamos ahora a echar por tierra el edificio levantado con tanto trabajo. (*Tiempo de Ciclón* 178).

El fragmento del *Diario* nunca fue publicado. Sobre el acercamiento de Piñera a *Sur* Kanzevolsky (2004) apunta que

Escritores ausentes en la década del cuarenta ingresarán a *Sur* en el decenio siguiente, y otros aumentarán su participación. El mismo Piñera es un buen ejemplo en este sentido. En los años de *Orígenes* su nombre no figura entre la lista de colaboradores; sin embargo, a finales de la década del cincuenta comenzará a firmar notas con una cierta asiduidad. Es recién en 1956, en su tercera estancia en la Argentina, ya como corresponsal de *Ciclón*, que el cubano conoce por intermedio de María Zambrano a José Bianco —secretario

de redacción de *Sur* en la época— y es seguramente por intermedio de éste que publica en la revista argentina, además de diversas reseñas críticas —particularmente sobre teatro—, varios de los cuentos que más tarde integrarán *El que vino a salvarme*” (Kanzepolsky 2004: 138).

El acercamiento de Piñera a *Sur* no podía dejar de merecerle a Gombrowicz un cierto desprecio. En carta a Piñera del 16 de enero de 1961, el polaco escribe:

Si tiene naturaleza de submarino, si le gusta hundirse a sí mismo y a su propio trabajo (su obra mejor dicho) haga lo que le dicta su naturaleza de colibrí ahogado, allá Vd., yo no me mato, cada uno con lo suyo, yo con Ferdý, Vd con Victoria Ocampo en el eterno cha-cha-cha de sus palmeras” (agradezco a Klementyna Suchanow la reproducción de este documento).

*Ciclón* apareció entre enero de 1955 y abril de 1957 y publicó catorce números. En 1959, publica un único número en conmemoración de la revolución cubana.

Sobre las referencias a Kierkegaard que se hacen en este capítulo, valga recordar que en el árbol que Gombrowicz dibuja para ilustrar la historia de la filosofía (*Curso de Filosofía en seis horas y cuarto*: 24), el nombre del filósofo danés aparece escrito con grandes letras en un grueso tronco que sustenta el enmarañado ramaje de la filosofía contemporánea. A pesar de sus reticencias al respecto, es innegable que Gombrowicz, al menos por momentos, simpatiza con cierto *a priori* del pensamiento existencialista: “Al hablar de la característica general del existencialismo —escribe en su *Curso*— olvidé decir una cosa muy importante. Para la filosofía clásica, el filósofo era un observador que contemplaba la vida, pero estaba fuera de la vida. Kierkegaard atacó ya esa actitud cuando dijo que el filósofo está dentro de la vida” (*Curso de Filosofía en seis horas y cuarto*: 143). A partir de este rasgo destacado por Gombrowicz, se podría leer, de hecho, el grueso de la obra gombrowicziana, en la que el personaje Witold ocupa el lugar de protagonista y espectador central.

En *Estética y Ética en la formación de la personalidad*, Kierkegaard contraponen el sujeto ético al estético para el cual

“la vida es un desfile de máscaras y ello es motivo inagotable de diversión” (Kierkegaard: 10); de aquí que el significado otorgado a “la posibilidad” sea radicalmente diferente para estos sujetos. Según Kierkegaard:

El individuo (ético) se elige a sí mismo como una concreción determinada de muchos modos, y se elige, por lo tanto, según su continuidad. Esa concreción es la realidad del individuo, pero como la elige según la libertad, se puede decir que es también su posibilidad, o, para no emplear una expresión tan estética, que es su tarea. Pues el que vive estéticamente sólo ve por todas partes posibilidades, las que constituyen para él la sustancia del porvenir, mientras el que vive éticamente ve tareas por todas partes. El individuo ve esa concreción real como tarea, como objetivo, como final. Pero decir que el individuo ve su posibilidad como tarea suya es expresar juntamente la soberanía del individuo sobre sí mismo, soberanía que nunca abandonará aunque, por otra parte, no se complazca en la soberanía propia de un rey sin reino. Esto da al individuo ético una seguridad que falta por completo al que no vive sino estéticamente (Kierkegaard: 131).

Kierkegaard hace del sujeto estético la caricatura del ético, pues si éste expresa lo general en su vida luego de una elección dada por la libertad, el estético hace de lo fortuito y lo extraordinario su tarea, es decir, el sujeto estético convierte el carácter en caricatura:

En la medida en que el individuo estético, con la ‘seriedad estética’, da una tarea a su vida, esa tarea consiste en realidad, en absorberse en su propia calidad de fortuito, en convertirse en un hombre de carácter paradójico y desordenado que no tiene igual, en una palabra, en convertirse en la caricatura de un hombre” (Kierkegaard: 144).

A partir de estas reflexiones de Kierkegaard sostenemos, en este capítulo, la lectura de Gombrowicz como “estético”.

Por otro lado, señalamos en el capítulo la originalidad de Gombrowicz frente a la autenticidad entendida en el sentido de Heidegger y de Kierkegaard. En su curso de filosofía el polaco expresa que:

Heidegger diferencia la existencia que llama trivial de la existencia que llama auténtica. De modo que el hombre existe en dos planos: 1) la existencia

cotidiana, *trivial*, 2) y la existencia *auténtica*. Kierkegaard hizo la misma clasificación, pero añadió la vida religiosa. Ahora bien, para Heidegger, al igual que para Sartre o Marx, la religión es una invención de los hombres hecha para evitar la confrontación con la verdadera condición humana. Y la vida cotidiana no es entera ni necesariamente trivial. El hombre puede existir en las dos dimensiones de lo trivial y lo auténtico" (*Curso de filosofía en seis horas y cuarto*: 114).

Si la autenticidad para Kierkegaard es la existencia que ha tomado conciencia de sí misma como subjetividad libre y ejerce esta libertad en el acto de fe; la existencia inauténtica, la de la *plebs*, coincide con las descripciones que Heidegger da de la existencia trivial, es decir, la existencia del *Man*. Sin embargo, mientras Kierkegaard desestima la inautenticidad como una de las modalidades de la existencia, Heidegger considera ambas, autenticidad e inautenticidad, como modalidades de una misma estructura fundamental. Al hacer de la inautenticidad la marca de la conciencia espiritual (y ya no la característica de la *plebs* o del *Man*), el escritor polaco invierte el juego de valores. Para Gombrowicz la autenticidad no sólo puede entenderse como la existencia ligada a la vida *in crudo* y la inautenticidad al artificio de la vida consciente de sí, sino que ambas, autenticidad e inautenticidad, deberían ser leídas como las modalidades de un duelo por el mutuo reconocimiento.

Uno de los puntos que sostiene nuestra lectura de Gombrowicz en este capítulo es aquel que destaca, en la literatura de este autor, todo un imaginario de la expresión en un sentido nada ingenuo. Jacques Volle (1972), entre otros críticos, ha remarcado esta cuestión, al señalar que:

L'immatritié, cette Antiforme -à la fois retrait et dynamisme- lui sert donc d'infrastructure et de complément secret. Elle retrace l'histoire stylisée, les contorsions mentales, le combat d'un être unique, Gombrowicz. (...) Ses romans pourraient être mis en scène à partir de son rôle de protagoniste - dont la qualité intérieure détermine intrigue, problèmes et solutions. Son théâtre pareillement, c'est lui même. 'C'est moi le premier et sans doute le seul de mes problèmes, le seul de mes héros auquel véritablement je tiens'" (Volle, Jacques 1972: 19). ["La inmadurez, esta Antiforma -al mismo

tiempo contracción y dinamismo- le sirve pues de infraestructura y complemento secreto. Ella describe la historia estilizada, las contorsiones mentales, el combate de un ser único, Gombrowicz. (...) Sus novelas podrían ser puestas en escena a partir de su rol de protagonista -cuya calidad interior determina la intriga, los problemas y las soluciones. Paralelamente, su teatro, es él mismo. 'Yo soy el primero y sin dudas el único de mis problemas, el único de mis héroes al que de verdad considero'"].

Por otro lado, la técnica literaria que Gombrowicz dice seguir se basa en una serie de reescrituras sucesivas a partir de la entrada a "la esfera del sueño" (pues "la fantasía" nos haría penetrar más en la esencia de las cosas que "la lucidez rutinaria del intelecto", *Diario 1*: 261) procurando siempre que los "elementos excitantes" se conviertan en la trama. "Haciendo así, ni te darás cuenta siquiera del momento en que surjan unas cuantas escenas-claves, metáforas, símbolos (como en *Transatlántico* 'el caminar', 'la pistola vacía', 'el potro', o en *Ferdydurke*, 'las partes del cuerpo'" (*Diario 1*: 141). Gombrowicz pretende, de esta manera, que las claves simbólicas del texto no provengan de nada previo (pues esto sería subordinarse al peso gregario de la Cultura) sino de un trabajo de reescritura y asociación que sigue tan sólo la búsqueda del elemento "excitante, creativo, misterioso y revelador".

Tu principio a este respecto debe ser el siguiente: no se adónde me llevará la obra, pero me lleve adonde me lleve tiene que expresarme y satisfacerme (...). En definitiva: de la lucha entre la lógica interior de la obra y mi persona (puesto que no se sabe si la obra es sólo un pretexto para que yo me exprese, o bien yo soy un pretexto para la obra), de este forcejeo surgirá una tercera cosa, intermedia, algo que no parece estar escrito por mí y sin embargo es mío, algo que ni es forma pura, ni tampoco expresión ma directa, sino una deformación surgida en la esfera del 'entre': entre yo y la forma, entre yo y el lector, entre yo y el mundo. A esta extraña criatura, a este bastardo, lo meto en un sobre y lo envío al editor.

Luego lees en la prensa: 'Gombrowicz ha escrito *Transatlántico* para demostrar...' 'La tesis del drama *El Matrimonio* es...', 'En *Ferdydurke*, Gombrowicz quiere decir...' (*Diario 1*: 141/2).

Esta forma de comprender la literatura se contrapone, en la argumentación de nuestro capítulo, a la literatura entendida



vuelto, de alguna forma, actitudes paradigmáticas. En "Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero" (Grzegorzczak 1995) leemos que:

En el período del Proceso (1976-1983) la dicotomía entre los estetas im-  
parciales y los críticos estimulados por las tensiones sociales y políticas, pa-  
rece estar si no suspendida, por lo menos reducida. Lo que une la producción  
literaria de este período es el interés en la reevaluación histórica, la explora-  
ción de la experiencia de la marginalidad y la reconstitución de la esfera pú-  
blica atomizada por el régimen autoritario. *Respiración Artificial*, es uno de  
los intentos más logrados de rescatar la pluralidad de voces y perspectivas.  
La novela de Piglia representa a la vez el intento más complejo de evaluar el  
legado que Gombrowicz ha dejado en la cultura argentina. Los temas predi-  
lectos de Gombrowicz la atraviesan: el duelo-batalla simbólico, la crítica del  
nacionalismo cultural y la parodia del género policiaco. Sin embargo, se in-  
tensifican en la segunda parte —más pertinente para esta discusión— domi-  
nada por una larga conversación entre dos personajes, Tardewski y Emilio Renzi.  
(...) A pesar de su condición periférica, los dos discuten problemas centrales  
de la literatura argentina y sus diferentes constantes: tradición, estilo, crea-  
tividad y originalidad.

Contrariamente a esa tendencia, hemos intentado, a través  
de diversos elementos, diferenciar ambas literaturas. En "Pri-  
mera Persona", y ante la pregunta de cómo describiría al lector  
ideal de su literatura, Piglia responde:

Un lector que sabe más que el narrador, así se puede narrar más rápido.  
Por supuesto que existen muchos lectores y la gente lee novelas desde luga-  
res distintos y por motivos múltiples, pero si tuviese que contestar a la pre-  
gunta sobre el lector ideal diría eso, narrar es jugar al poker con un rival que  
puede mirarte las cartas (Piglia 2000: 145).

Es revelador contraponer esta concienzuda imagen del poker  
a la manera en que Gombrowicz concibe la práctica literaria.  
Según el autor polaco, la obra debe operar como un excitante  
hechizo destinado a cautivar al lector:

Lo mismo ocurre en literatura: un escritor moderno que se respeta evita  
toda suerte de cebos, es difícil y prefiere repeler antes que tentar. ¿Y yo? Yo  
hago justamente todo lo contrario, meto en la obra todos los sabores más  
sabrosos, los encantos más encantadores, la relleno de bellezas y excitacio-

como un ejercicio especulativo, o como un brillante llamado a la  
reflexión del lector. Esta última actitud, defendida y ejempli-  
ficada por Piglia, es justificada por este autor a partir de la  
función política que le asigna a la escritura. La literatura con-  
formaría, según Piglia, una sagaz trama de relatos capaz de  
contar la realidad de otra(s) forma(s) a la que el poder político  
impone. Sobre este punto, leemos en "Una trama de relatos":

Hay distintos modos de analizar el problema. Valery decía: La era del  
orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el  
orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuer-  
zas ficticias', ¿Qué estructura tienen esas fuerzas ficticias? Quizás ése sea el  
centro de la reflexión política de un escritor. La sociedad vista como una tra-  
ma de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la  
gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pú-  
blica, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el  
Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo  
una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyen-  
te circulando en la sociedad (Piglia 2000:43).

Sarlo (1987), hace de *Respiración Artificial* la novela que  
mejor representaría el papel de los discursos de la literatura  
durante el último proceso militar argentino. Según Beatriz Sarlo

... frente a la pobreza impuesta de los sentidos y de la univocidad de explica-  
ciones (novelas como la de Piglia) crearon un espacio rico de sentidos y expli-  
caciones que se hicieron cargo de la ambigüedad y la dificultad en una socie-  
dad opaca (Sarlo 1987: 40/41).

En la manera de ver de Piglia y Sarlo, *Respiración Artificial*  
cumple con la tarea que Adorno le asigna al pensamiento:

... deben proponerse perspectivas que desplacen y extrañen el mundo, reve-  
len su ser, con sus escollos y sus fisuras, tan distorsionado y pobre como apa-  
recerá, algún día, a la luz mesiánica. Ganar tales perspectivas, sin veleidad  
ni violencia, a partir de un contacto sentido con los objetos. Tal la tarea del  
pensamiento" (Adorno, *Minima Moralia*, Tercera parte, 1946-47).

Entender la literatura de Piglia de la forma en que lo hace  
Sarlo, y aun, entender de aquella manera la posible incorpora-  
ción que la literatura argentina hace de Gombrowicz se han

nes, no quiero una escritura árida, sin hechizo... Busco las melodías más cautivadoras... para llegar, si lo consigo, a algo todavía más 'seductor' (Diario 2: 261).

Esta ética de escritura coincide con la dimensión interhumana del universo ferydúrkista. Menos que dejarse ver las cartas, se trata aquí de ganarse y ganarle al lector:

No olvidemos de que el hombre no existe solamente para convencer a otro hombre, sino también para ganárselo, conquistarlo, seducirlo, encantarle, poseerlo. La Verdad no es sólo cuestión de argumentaciones, también es cuestión de seducción, esto es de atracción (Diario 1: 132).

Deberíamos concluir aquí que, como sucede en su principal novela, los textos críticos de Piglia realizan una operación de vaciamiento de Gombrowicz. Así, a pesar de que el epígrafe que Piglia coloca al corpus de sus textos críticos (reunidos en *Crítica y Ficción*) reza "No hay que hablar poéticamente de la poesía. Witold Gombrowicz", dudáramos en afirmar que Piglia habla de la literatura desde esa posición punzante y militante que él mismo propone para el escritor polaco. Como sucede con la "tantállica" literatura de Piglia, se trata aquí de tomar la idea gombrowicziana despojándola de su desprejuiciado "arte de injuriar". Así la idea de crítica como una práctica autobiográfica, tan frecuente en Piglia, podría provenir tal vez del autor polaco quien recomendaba:

Nunca escribas del autor o de la obra, sino de ti mismo en confrontación con la obra o con el autor. De ti si puedes escribir. Pero, al escribir sobre ti mismo, escribe de manera que tu persona cobre importancia y vida, que se convierta en tu argumento decisivo (Diario 1: 195).

De este yo histriónico a las mesuradas afirmaciones "autobiográficas" de Piglia, existe la misma distancia que indicábamos a propósito de las novelas de ambos autores.

Por otro lado, nos resistimos en el capítulo a equiparar Borges y Gombrowicz en tanto que escritores periféricos, tal como lo hace Piglia en "¿Existe la novela argentina?". Este artículo es, originalmente, una intervención en el debate "Sobre la novela argentina", Universidad Nacional del Litoral, 1986. El artículo

de Saer al que aludimos en el capítulo para discutir el paralelo Borges/Gombrowicz es el titulado "La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina" y apareció en 1989 en *Punto de Vista*, XII, Nº 35, pp. 11-15. Allí se lee:

En una charla de 1967, Jorge Luis Borges comenzó desarrollando, a propósito de Joyce, una idea que ya había aplicado al conjunto de la literatura argentina veinticinco años antes, en una conferencia célebre, "El escritor argentino y la tradición". (...) En los mismos años, a pocas cuerdas uno del otro, gentío y la tradición. (...) En los mismos años, a pocas cuerdas uno del otro, ignorándose y probablemente detestándose mutuamente, el papa de la inteligencia europeizante y el emigrado polaco, los duelistas irreconciliables de Tratatánico (sic) definían, para darle un sentido a su propio trabajo, la misma estrategia respecto de la tradición de Occidente.

También Saer encuentra otras semejanzas:

...el mismo gusto por la provocación, la misma desconfianza teórica ante la vanguardia y, sobre todo, el mismo intento de demolición de la forma: uno, Gombrowicz, exaltando la inmadurez y el otro, Borges, desmantelando con insistencia la ilusión de la identidad—probablemente a partir del mismo maestro, Schopenhauer. Hay otro punto inesperado en que coinciden: la atracción por 'lo bajo'. El culto del coraje, la predisposición a entrevistar proxenetas diestros en el uso del cuchillo y a ver en los diferentes entre matones de comité un renacimiento de la canción de gesta, equivalen en Borges a la inclinación de Gombrowicz por la adolescencia oscura y anónima de los barrios pobres de Buenos Aires, en la que le parecía encontrar la expresión viviente de sus temas fundamentales (Saer 1989: 14).

La lectura de Piglia y Saer vuelve a repetirse en el ensayo novelado *Witoldo o la mirada extranjera* de Guillermo David (ver David 1998: 38).

De la lectura que hace Piglia de Gombrowicz hemos rescatado cierta filiación ideológica con Arlt. Completando la cita que se realiza en el capítulo, Piglia afirma que:

Desde esta perspectiva una de las mayores paradojas de *Sur* es no haber podido ver (en todo sentido) a Witold Gombrowicz, que vivió 30 años en Buenos Aires sin ser notado. Claro que este refinado escritor de vanguardia (uno de los mejores, si no el mejor escritor que ha producido la literatura europea de esos años) ironizaba, de un modo que llamaré corrosivo, a costa de las pretensiones cosmopolitas de *Sur* y a menudo parecía percibir, con demasiada claridad, los mitos y las supersticiones que sostienen los valores de nuestra

literatura. 'Es un país al revés (escribió en el *Diario Argentino*) donde el canillita que vende una revista literaria tiene más estilo que todos los colaboradores de esa revista.' Sentencia, en fin, que seguramente hubiera suscripto Roberto Arlt", en Piglia 2000: 79.

A partir de esta retórica del escritor marginal, Piglia insiste en la mancomunidad de la experiencia de Arlt y Gombrowicz. Leemos en "Notas sobre literatura en un Diario":

La ambición excesiva como recurso defensivo. En esto Marechal es como Arlt, como Gombrowicz ¡Ser Dostoievski! ¡Ser Joyce! ¡Ser Gombrowicz! La obligación de ser genial es la respuesta al lugar inferior, a la posición desplazada. En 'Escritor fracasado' Roberto Arlt tematiza esa colocación secundaria con lucidez y sarcasmo: '¿Qué era mi obra?... ¿Existía o no pasaba de ser una ficción colonial, una de esas pobres realizaciones que la inmensa sandez del terruño indiosa a falta de algo mejor?'. La pregunta del escritor fracasado es el fantasma que recorre la literatura argentina" (en Piglia 2000: 187).

Respecto a nuestra lectura sobre cierta (enseguida desplazada) crítica de Macedonio a la literatura "tantálica", vale recordar que el "Prólogo a lo nunca visto" se presenta como una crítica (ambigua) a la cantidad desmesurada de producción artística que caracterizaría a las vanguardias y a la contemporaneidad capitalista. Tal desmesura de producción ignoraría al lector para presentarse tan sólo como un objeto de la crítica:

[C]on la velocidad alcanzada hoy por la posteridad el artista le sobrevive y al día siguiente sabe si debe o no escribir mejor o si ya lo ha hecho tan bien que debe contenerse en la perfección de escribir. O si ya no le queda más carrera literaria que la más difícil, la del lector. La facilidad actual de escribir hace la escasez de lo legible y hasta ha suprimido la injuriosa necesidad de que haya lectores: se escribe por fruición de arte y a lo sumo para conocer opinión de la crítica. Sinceramente, es hermoso este cambio, es arte por el arte y arte para la crítica, que es nuevamente arte por el arte" (Macedonio Fernández 1993: 44).

A propósito de esta forma macedoniana de entender la escritura apunta Prieto (2002):

Ahora bien, la radical anomalía de su escritura radica no sólo en el hecho admitido de que 'el lector me descubre pensando mientras escribo' sino, sobre

todo, en el subversivo designio de hacer que el lector se descubra pensando mientras lee. Para Macedonio, leer es, en el mejor de los casos, pensar a través de otro -y, en el peor, dejar que otro piense por mí. De ahí que en su práctica textual tienda hacia una suerte de inversión hegeliana -una trans-formación de la lectura como 'reflexión determinante' (donde el otro es el autor de mis pensamientos) en lectura como 'determinación reflexiva' (donde yo pienso a través del autor, a través del otro). En efecto, en la subversiva imaginación de Macedonio la literatura y la estrategia política se contaminan mutuamente" (Prieto 2002: 76).

Recordemos que Prieto, en calidad de arqueólogo, exhuma cierta pulsión pasional, "enterneciente" o prevanguardista que estaría en la base de *Museo de la Novela* y sobre la cual se habría erigido (o fingido erigir) un texto "hilarante", un texto (o exotexto) intelectual caracterizado por su vocación de expulsar al lector afuera de los confines de la ilusión novelesca para hacerlo despertar así a la vida.

Por último, en relación a nuestra referencia a Aira, debemos recordar que el protagonista de *El Llanto* puede entretenerse como una suerte de reverso de Gombrowicz (se trata de un traductor argentino que viaja, becado, a Polonia donde pasará una terrible época de miseria material). Aludimos a *El Llanto* pues si bien se trata de una obvia referencia a Gombrowicz, la escritora de Aira (dada a regulares intervalos de concienzuda reflexión por parte del narrador) se relaciona más con la literatura de Piglia que con la del polaco. Seguimos aquí la lectura de Tomás Abraham en *Fricciones*, quien, aunque separa ambos autores en cuanto a la seriedad (Piglia) o carácter lúdico (Aira) de sus reflexiones, los acerca en tanto escritores dados a hacer de su literatura un ejercicio enfáticamente intelectual (ver "Aira y Piglia" en Abraham, Tomás (2004). *Fricciones*, Buenos Aires, Sudamericana).

Entre otros escritores y teóricos polacos, mencionamos en este capítulo a Adam Mickiewicz (Nowogródek 1798 - Constantinopla 1855), autor de *Los antepasados*, *Oda a la juventud*, *Konrad Wallenrod* y *Pan Tadeusz (El señor Tadeo)*, obra cumbre del romanticismo polaco. Por otra parte, Artur Sandauer

(Sambor, Polonia 1913) fue un importante crítico literario polaco que actuó como parisiano y como corresponsal de guerra en el cuerpo polaco del Ejército Rojo. En 1959-1960 reside en Francia gracias a una beca de la Fundación Ford, donde publica artículos en francés en *Temps Modernes*, *Lettres Nouvelles* y *Preuves*. En 1960 regresa a Polonia y desde 1963 da clases de literatura polaca en la universidad. A pesar de que en la nota introductoria del estudio mencionado en el capítulo (a cargo del colombiano Ricardo Cano Gaviria) se lo presenta como "el primero que luchó contra la línea cultural oficial, el 'realismo socialista', logrando imponer a Gombrowicz, Schulz y Witkiewicz, los llamados 'tres mosqueteros' de la literatura polaca de vanguardia", no es menos cierto que en este texto (cuyo original en polaco es de 1963) no deja de imputarle a Gombrowicz ciertas "inclinaciones fascistas", una lectura que fue recurrente en la Polonia del régimen comunista. Gombrowicz sigue atentamente en su *Diario* las lecturas que Sandauer hace de su obra, y deplora las afirmaciones de éste en ese sentido. Por otro lado, Gombrowicz lamenta que Sandauer base esa afirmación en la entrevista falsa que Swinarska publica en el *Zycie Literackie* de Cracovia (22/09/1963), ver *Journal II*: 487/88. Debemos agregar que la afirmación de Sandauer sobre las supuestas inclinaciones fascistas de Gombrowicz obedece menos al análisis esotérico de su obra que a un cierto "deber decir" sin el cual hubiese sido imposible escribir sobre Gombrowicz en la Polonia comunista. Recordemos que la obra de Gombrowicz, exceptuando el pequeño "deshielo" del año 1956-57, estuvo prohibida en Polonia hasta 1986. Mencionamos también en este capítulo al francés Maurice Nadeau, fundador en 1953 de *Les Lettres Nouvelles*, revista editada por René Julliard. Se lo considera un verdadero descubridor de autores: a través de él Malcolm Lowry, Bruno Schulz, Georges Perec y el propio Gombrowicz alcanzan popularidad en el medio francés. En 1965, con la muerte del editor René Julliard, *Les Lettres Nouvelles* se continuó publicando a través de Éditions Denoël hasta 1976.

## Notas

<sup>1</sup> Como aludimos en el capítulo anterior, las "reglas de tráfico" es un concepto que elabora Waldo Frank para analizar sociedades escindidas entre una masa abyecta pero auténtica y una clase inauténtica dada a las realizaciones demasiado artificiales de la cultura.

<sup>2</sup> Recordemos las palabras de Lugones en "El linaje de Hércules" (*El Payador*): "Felicísimo por haber sido el agente de una íntima comunicación nacional entre la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior: que así se forma el espíritu de la patria (...) Mi palabra no fue sino la abeja cosechera que llevó el mensaje de la flor silvestre a la noble rosa de jardín". Citado por Rama, Angel (1987). "El sistema literario de la poesía gauchesca" en *Poesía Gauchesca*. Caracas, Ayacucho.

<sup>3</sup> Del 4 de junio al 30 de agosto de 1939, *Los Hechizados* aparece como folletín (Gombrowicz firma bajo el pseudónimo de Z. Niewieski) en dos diarios de Varsovia (*Dobry Wieczor* y *Kurier Czerwony*) y uno de Kielce-Radom (*Express Poranny*). El exilio de Gombrowicz en Argentina interrumpió la publicación del mismo. Fue publicado en español por editorial Sudamericana en 1982. Esta novela narra el drama erótico entre dos sujetos (provenientes de espacios sociales adversos) que a pesar de su atracción luchan por no dejarse dominar. La narración se desarrolla en diferentes castillos medievales de Polonia.

<sup>4</sup> El argumento del tercer hombre constituye una objeción clásica a la idea platónica de los arquetipos. Si cada hombre es sólo la copia imperfecta de otro ideal, se necesita siempre de un tercero que sostenga la diferencia. En *La Cifra* (1981) Borges trabaja con esta idea su poema "El tercer hombre".

<sup>5</sup> En su *Diario* escribe: "Hoy, cuando la Facha y el Cucul han castigado dolorosamente al pueblo, mi libro ha sido elevado al rango de la sátira y de la crítica en el pleno sentido de la palabra como Voltaire! Ahora se dice que es un libro razonable (¡más aún transparente y preciso!), la obra de un lúcido racionalista que juzga y vapulea con premeditación" (*Diario 2*: 11).

<sup>6</sup> Hay sólo una ocasión en todo el *Diario* en que Gombrowicz no tolerando más la irrisistible imantación que le produce aquella humanidad baja y natural, persigue al ocasional representante de ésta para enfrentarlo y acabar con lo que el texto califica como una "insoportable adoración". En el *Diario 2*, leemos: "Porque hacía ya bastante tiempo que había abandonado aquellos paseos por Retiro y Leandro Alem (de los que hablé en otra ocasión), y ahora, en Santiago, de nuevo volvía inesperadamente a esa situación, la más profunda, la más esencial y la más dolorosa de todas las mías: yo siguiendo a un chico de pueblo. (...) Pero mientras saludaba con desesperación esa vuelta mía al desastre, decidí, apretando los dientes, que esta vez llegaría a una solución...; cualesquiera que fuese... ¡No podía seguir así! Debía acabar con

eso. (...) yo no podía aceptar esa situación en la que caminaba tras él, adorándolo (...) Alcanzarlo de lado, desde una esquina no sería satisfactorio... por lo que decidí, apretando el paso, adelantarlo y salir a su encuentro en la siguiente calle transversal, cara a cara... ¡Esta idea me deslumbró! ¡Ni por detrás, ni de lado, sino de frente y cara a cara! No detrás de él. No de lado. ¡Sino de frente y cara a cara! (...) Se acercaba y mi hostilidad lo expulsaba de mí como una erupción de la piel, estaba allí, delante de mí. Matarlo. Sinceramente quería matarlo. Y lo mataba en mí al querer matarlo" (148).

<sup>7</sup> *Orígenes*, revista cubana dirigida por Lezama Lima (1944-1956).

<sup>8</sup> En Piñera, Virgilio. (1994). *Poesía y Crítica*. México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

<sup>9</sup> En el texto de Piñera recogido en Rita Gombrowicz (1984), el escritor cubano le agradece especialmente a este editor su entusiasmo y su decisivo papel para la publicación del texto.

<sup>10</sup> Revista fundada en 1946 y asesorada por Jorge Luis Borges.

<sup>11</sup> Revista fundada en 1947 y dirigida por Francisco Romero.

<sup>12</sup> En carta a Piñera del 25/1/1947. Citado en "Gombrowicz por él mismo" (*op. cit.* p. 247).

<sup>13</sup> En carta a Piñera, sin fecha. Citado en "Gombrowicz por él mismo" (*op. cit.* p. 250).

<sup>14</sup> En carta a Mallea, sin fecha. Citado en "Gombrowicz por él mismo" (*op. cit.* p. 251).

<sup>15</sup> "Soy un escritor polaco. Estudios: Facultad de Derecho de la Universidad de Varsovia; Instituto de Altos Estudios Internacionales en París. Publico en Polonia, además de varias notas y estudios, un volumen de cuentos (1935) y una novela *Ferdýdurke* (1938) que próximamente aparecerá en traducción castellana. Publicaciones en castellano: notas en el suplemento literario de *La Nación* y en algunas revistas literarias. Estoy vinculado con el ambiente literario argentino y creo que Borges, representante de la Sociedad de los escritores, podría informar a la Comisión acerca de mi personalidad y de mi situación literaria en Polonia. Vivo en la Argentina desde hace dieciocho años. Conozco muchos países europeos. Tengo casi terminado un libro sobre la psicología del sudamericano. Me encuentro en condiciones económicas difíciles y de ningún modo podría realizar ese trabajo sin el apoyo financiero de la Comisión" (citado en "Gombrowicz por él mismo", p. 253).

<sup>16</sup> En carta de Gombrowicz a Piñera, sin fecha. Citada en "Gombrowicz por él mismo" (*op. cit.* p. 250).

<sup>17</sup> En carta de Gombrowicz a Piñera. Del archivo Piñera, citado por Riccio (1998).

<sup>18</sup> En "Gombrowicz por él mismo", (*op. cit.* p. 248).

<sup>19</sup> "¿*Ferdýdurke*—fantásticas aventuras de un hombre infantilizado— constituye la mayor sorpresa y el mayor encanto de la literatura polaca moderna. Alrededor de *Ferdýdurke* se formó un ambiente de admiración rayano en la idolatría". Esta frase del crítico polaco Casimiro Czachowski registra el entusiasmo provocado por la aparición del libro. ¿A qué se debe la reacción tan

extrema de una élite perfectamente al tanto de la mejor producción literaria mundial? ¿Cómo explicar que un latinoamericano como yo, saturado de Proust, Joyce, Kafka, reaccione a su vez ante el texto de este polaco desconocido como ante una obra creadora e inspirada de la más alta calidad espiritual y artística? El hecho de haber sacrificado varios meses de mi tiempo para efectuar (junto con otras personas y en condiciones inusitadas) la difícil traducción de *Ferdýdurke* quitará, supongo, a mis palabras ese sabor de barato elogio y de propaganda al que estamos demasiado acostumbrados. (Ningún libro —por otra parte— no odia y no presta tanta importancia al juicio humano; conviene por tanto que lo que se diga en la solapa de *Ferdýdurke* sea fruto de sincera convicción. Tres serán las razones principales por las cuales cabe llamar la atención del público americano sobre *Ferdýdurke*: 1. Es un libro de choque, de combate; 2. El lado artístico; 3. El lado ideológico." En "Gombrowicz por él mismo" (*op. cit.* p. 252).

<sup>20</sup> Desgrabado en "Gombrowicz por él mismo" (*op. cit.* p. 255/56).

<sup>21</sup> En carta de Gombrowicz a Piñera fechada el 25/1/1947, leemos que: "Además ocurre que le mandé a Graziella una "Nota contra los poetas" que es para *Sur* y como la mamá de Graziella de nuevo está de cuidado, corríjela por favor ustedes y hagan pasar a máquina tres copias, todo esto hecho de acuerdo con las instrucciones que mandé a Graziella por carta. Además, prégúntele a Lida, secretario de *Sur*, si el fragmento de *Ferdýdurke* está aceptado; si no, pónganse en contacto con Sábado de inmediato" en "Gombrowicz por él mismo" (*op. cit.* p. 246).

<sup>22</sup> "Contra los poetas" en *Diario I* (páginas 365/77).

<sup>23</sup> "Tampoco podéis utilizar contra mí vuestro argumento preferido afirmando que no poseo sensibilidad poética, porque precisamente la poseo y en gran cantidad, y cuando la poesía se me aparece no en los versos, sino mezclada con otros elementos más prosaicos, por ejemplo, en los dramas de Shakespeare, en la prosa de Dostoyevski o Pascal, o sencillamente con ocasión de una corriente puesta de sol, me pongo a temblar como los demás mortales" (*Diario I*: 366).

<sup>24</sup> Gombrowicz dice así haber realizado "algunos experimentos" para descubrir la impostura de esta "misa estética": "He realizado los siguientes experimentos: combinaba un poema absurdo, y lo leía ante un grupo de fieles admiradores como una nueva obra del vate, suscitando el arrobamiento general de dichos admiradores; o bien me ponía a interrogarles detalladamente sobre este o aquel poema, pudiendo así constatar que los 'admiradores' ni siquiera lo habían leído entero. ¿Cómo es eso? ¿Admirar tanto sin siquiera leerlo hasta el final? ¿Deleitarse tanto con la 'precisión matemática' de la palabra poética y no percatarse de que esta precisión está puesta radicalmente patas arriba?" (*Diario I*: 367).

<sup>25</sup> En Rita Gombrowicz (1984) se mantiene este párrafo introductorio de la versión leída en la Librería Fray Mocho (Rita Gombrowicz 1984: 108).

<sup>26</sup> Edgardo Russo (1986). *Poesía y Vida. Consideraciones sobre el panfleto de Gombrowicz* Contra los Poetas. Santa Fe. Cuadernos de extensión univer-

sitaria Nº 11, Serie Ensayos, Universidad Nacional del Litoral.

<sup>27</sup> El texto de 1933, está incluido en *Historia de la Eternidad* de 1936.

<sup>28</sup> Es interesante hacer notar, además, que la muestra desde un punto de vista clínico se ha entrevistado como una suerte de reacción e identificación defensiva con un objeto que genera miedo (Meares 1993: 90). De esta manera, resulta sintomático que el "inferiorizado" Gombrowicz exprese en "Contra los Poetas" su terror ante la solemnidad de la Poesía.

<sup>29</sup> En la revista de Obieta el título es "Fildor forrado de niño" y no como luego aparece en la novela "Fildor forrado de niño". No sabemos si se trata de una errata o de un cambio introducido en la versión final de la traducción al español de *Ferdydurke*.

<sup>30</sup> En *Orígenes* el capítulo aparece graciosamente firmado por "Witold de Gombrowicz" que era la forma en que estilaba firmar sus cartas a Piñera.

<sup>31</sup> En "Gombrowicz por él mismo" (*op. cit.* p. 256).

<sup>32</sup> Así, en "Contra los poetas" afirma que "Quien aborda nuestra misa estética por este lado podrá descubrir que este reino de la aparente madurez contiene justamente el más inmaduro terreno de la humanidad, donde reina el bluff, la mistificación, el esnobismo, la falsedad y la tontería" (*Diario 1*: 366/7).

<sup>33</sup> *Kultura*, revista polaca mensual dirigida por Jerzy Giedroyc y editada en París desde 1947. En el próximo capítulo nos detendremos más detalladamente en esta cuestión. En verdad *Kultura* edita las obras de Gombrowicz en su idioma original, pero es innegable que es a través de los intelectuales polacos ligados a esta revista, principalmente K. Jelski, que Gombrowicz consigue el entusiasmo editorial de Maurice Nadeau.

<sup>34</sup> Alejandro Rússovich relata en *Gombrowicz en Argentine* esta experiencia. En abril de 1948, él y Gombrowicz realizan la traducción al español de la pieza de teatro *El Casamiento* (hoy conocida, en español, como *El Matrimonio*). La misma aparece con un tiraje mínimo en noviembre de 1948, editada por EAM, la casa editorial de libros de música perteneciente a Cecilia de Debenedetti, la misma "mecenas" que había auspiciado la traducción de *Ferdydurke*. El propio Rússovich se encargó de distribuir los ejemplares en algunas librerías porteñas. Al cabo de algunos meses, cuando pasa por las mismas para indagar sobre las ventas, descubre que en la mayor parte de ellas los libros habían acabado simplemente extraviados y que nadie sabía de ellos. Por otro lado, ninguna revista publica una sola reseña sobre este libro.

<sup>35</sup> En "Gombrowicz por él mismo" (*op. cit.* p. 244).

<sup>36</sup> En Piñera, Virgilio, *Poesía y Crítica*, pp. 135-140. Originalmente publicado en *Orígenes* Nº 16, invierno de 1947.

<sup>37</sup> "... ¿Es que nadie percibe que el arte no resiste la simulación? ¿Es que alguien puede —como dice Gombrowicz— commoverse sin commoverse y decir que comprende sin comprender?" ("El País del Arte", en *Poesía y Crítica*: 137). Las frases de Piñera parecen remitir a las que Gombrowicz suscribe sobre la capacidad del arte para deleitar y ser comprendido: "No nos deleitamos, más bien tratamos de deleitarnos..., y no comprendemos..., sino que tratamos de

comprender..." ("Contra los poetas", en *Diario 1*: 376).

<sup>38</sup> Carta de Lezama a Piñera, agosto de 1946, citado en Kanzevolsky 2004: 89. La carta se encuentra publicada en Lezama Lima, José. (1985). "Cartas marcadas por José Lezama Lima" en *Cuba internacional*, abril.

<sup>39</sup> Debemos tener en cuenta que mientras que *Papeles de Buenos Aires* se editó tan solo de 1943 a 1946, *Sur* ya contaba durante este último año con quince años de publicación sostenida y se había constituido en una revista de referencia obligada dentro del ámbito no sólo argentino sino también hispanoamericano.

<sup>40</sup> Adolfo de Obieta conoce a Gombrowicz en 1940 y en *Gombrowicz en Argentine* dice haber cultivado asiduamente su amistad de 1940 a 1950.

<sup>41</sup> En la fotografía, publicada en *Gombrowicz en Argentine*, vemos a Carlos Coldaroli, Augusto de Castro, Virgilio Piñera, Graziella Peyrou, Humberto Rodríguez Tomé, Adolfo de Obieta y Witold Gombrowicz.

<sup>42</sup> En carta a Rodríguez Feo (26 de abril de 1947) Lezama escribe: "Estuvo aquí el francés Roger Caillois. Habló sobre la pornografía a la moda en el París actual. ¿Habrá relaciones entre la pornografía y el existencialismo? Se siente tímido para hablar en español; no, no es que lo hable mal, sino que tiene vergüenza de mostrar su español argentino, con sus yes, sus sílabas largas y sus pausas de bandoneón. No quiere saber nada de su juventud. ¡Qué horrible adolescencia! ¡Qué infierno verde! ¡Ya me saqué la herradura de la cabeza! Lo conocí y le llevé a *Orígenes*."

Tú sabes que no puedo estar de acuerdo con esas cosas, con esa abominación de la *jeunesse*. El que se equivocó en su juventud estará siempre rezagado" (citado por Kanzevolsky 2004: 259). Las observación de Lezama sobre la negación que Caillois realizara de su juventud (una juventud, recordemos, caracterizada por la etapa transgresiva del surrealismo) no deja de reforzar este enfrentamiento entre los audaces rebeldes del arte y sus comprometidos cultores. La carta se encuentra publicada en Rodríguez Feo, José (1989). *Mi correspondencia con Lezama Lima*, La Habana, Ediciones Unión.

<sup>43</sup> En Lezama Lima, José, *Algunos Tratados en la Habana*, ver bibliografía.

<sup>44</sup> Ver Barquet 1990: 318.

<sup>45</sup> Transcribimos la cita de *Paradiso* a la que aludimos:

"Oyeme lo que te voy a decir: No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay el peligro que enfrentamos como una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verá no los peces dentro del flujo, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad (...). La muerte de tu padre, pudo atolondrarme y destruirme, en el sentido de que me quedé sin respuesta para el resto de mi vivir, pero yo sabía que no me enfermaría, por-

que siempre conocí que un hecho de esa totalidad engendraría un oscuro que tendría que ser aclarado en la transfiguración que exhala la costumbre de intentar lo más difícil. La muerte de tu padre fue un hecho profundo, sé que mis hijos y yo le daremos profundidad mientras vivamos, porque me dejó soñando que alguno de nosotros daríamos testimonio al transfigurarnos para llenar esa ausencia... A mí ese hecho, como te decía, de la muerte de tu padre me dejó sin respuesta, pero siempre he soñado, y esa enseñanza será siempre la raíz de mi vivir, que esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta" en *Lezama Lima, Obras Completas*, tomo I, 321-22.

<sup>46</sup> Sobre el sentido absoluto de la elección ética, ver Kierkegaard, S. *Estética y ética en la formación de la personalidad*, edición citada, p. 79.

<sup>47</sup> Sobre el sujeto ético y la vida como tarea, ver Kierkegaard. *Ibidem*, p. 131.

<sup>48</sup> Sobre la capacidad del sujeto ético de vislumbrar su propia vida, ver Kierkegaard. *Ibidem*, p. 102.

<sup>49</sup> Sobre el carácter continuo y la "importancia" de la vida del sujeto ético, ver Kierkegaard. *Ibidem*, p. 51.

<sup>50</sup> Seguimos la edición de Editorial Alfaguara, Madrid, 1985. Abreviaremos *La carne de René: LCR*.

<sup>51</sup> Sobre René como héroe que se hurta ver Arrufat, Antón (1990) "La carne de Virgilio", *Unión* N° 10, Abril-Mayo-Junio.

<sup>52</sup> Sobre la incapacidad del sujeto estético para forjar una historia, ver Kierkegaard, S. *Estética y ética en la formación de la personalidad*, edición citada, p. 118.

<sup>53</sup> Así, en el *Diario*, podemos leer que "No se trata, pues, de que el hombre haya de desprenderse de su máscara -pues detrás de ella no tiene ninguna cara-; lo único que se le puede exigir es que tome conciencia de su artificiosidad y que la confiese. Si estoy condenado a la falsedad, la única sinceridad posible para mí consiste en confesar que la sinceridad está fuera de mi alcance" (*Diario 2: 13*). La confesión, como revelación de un secreto "malaxante", es recurrente en los relatos de Gombrowicz (¿un atavismo de su formación católica?) y bien puede pensarse desde el peso de la misma en Dostoyevski.

<sup>54</sup> Si, como el autor polaco lo ha enunciado en diversas ocasiones, "toda forma deformada", es decir, lleva en sí la maldición de la alienación, esta segunda actitud propone la metamorfosis continua del hombre de tal modo que su rostro no se petrifique en ninguna "facha". Para un análisis de esta actitud ver Valérie Deshoulières (1998). "Witold Gombrowicz: Toward a Romantic Theory of Incompleteness" en Ziarek, Ewa Plonowska (org.), *Gombrowicz's Grammars. Modernism, Gender, Nationality*. New York, State University of New York Press. En este artículo se analiza, desde los presupuestos de Heraclito, la obsesión de Gombrowicz por el movimiento y se indaga en la figura del camaleón como metáfora de la metamorfosis. El artículo se remite así a la teoría del camaleón de Keats, y a sus implicaciones en Musil y Cortázar.

<sup>55</sup> Sobre el sujeto estético y la metamorfosis, ver Kierkegaard, S. *Estética*

y ética en la formación de la personalidad, edición citada, p. 51.

<sup>56</sup> En numerosas ocasiones en el *Diario*, la aristocracia es considerada como un meticuloso sistema de apariencias y pequeños entendimientos destinado a mantener la exclusividad de sus integrantes, y, en este sentido, puede considerarse como el modelo *par excellence* de una típica región o círculo ferdydurkista (donde se juega la fascinación, la revelación y el duelo entre estratos contradictorios). Leemos en el *Diario*: "Se puede añadir que la aristocracia atrae y fascina como todos los mundos herméticos y elitistas que encierran su secreto; seduce con el mismo misterio con el que centelleaba para Proust tanto en el grupo de las jóvenes filles en fleur como en el salón de la Señora de Guermantes" (*Diario 1: 94*). La ambivalencia del yo del *Diario* en definirse como Espíritu o como vida *in crudo* determina por otro lado una relación ambivalente con la aristocracia. Así, a veces, se la revalida en lo que la aristocracia tendría de placer e inutilidad (*Diario 2: 157*), convirtiéndose en razón de esto y de su carácter excepcional en el adjetivo perfecto para el arte (un argumento que Gombrowicz juega, especialmente, contra el concepto del "arte para el pueblo", *Diario 1: 90*). Otras veces, la aristocracia es blanco de un furibundo ataque desmascarador (*Diario 1: 96*) que pasa por la sabiduría y exagerada actuación de sus formas (oportunidad en la que Gombrowicz despliega la fuerza de su histrionismo): "¿Conocéis la locura de regodearse en el absurdo? Bah, si me arrodillo ante los príncipes, no es para sucumbir ante ellos... *Arrodillate, Ricardo, para ser superior! Levántate, str Ricardo y Plantagenet...* Arrodillándome ante los príncipes, yo, Plantagenet, me divierto con ellos, conmigo, y con el mundo; no, ellos no son mis príncipes, ¡soy yo el príncipe de los príncipes!" (*Diario 1: 97/98*). En lo que respecta al orden biográfico, sabemos que Gombrowicz, "como todo polaco en el exterior", se presentaba siempre como "El Conde Gombrowicz".

<sup>57</sup> Esta falta de pretensión de unidad y resolución ha sido planteada, desde otra perspectiva, por Ladagga (2000) quien estrecha vínculos formales entre Piñera y Gombrowicz a partir de su lectura del Cap. IV de *Ferdydurke* ("Prefacio al Filifor forrado de niño") en el que se presenta una crítica a la idea de organicidad novelesca.

<sup>58</sup> Klossowski, Pierre. (1995) *Nietzsche y el círculo vicioso*, Buenos Aires.

<sup>59</sup> Me refiero al relato "Los teólogos" (incluido en *El Aleph*) en el que el histrionismo constituye una herejía que de la mano de sus cultores (los histriones, sintomáticamente también llamados "simulacros" o "formas") propugna tanto el más fervoroso ascetismo como las más "bestiales" licencias. Recordemos, en el nivel de la anécdota, que Borges llamó a Gombrowicz un "histrión".

<sup>60</sup> Piglia, Ricardo. *Respiración Artificial*. Para las citas utilizamos la edición de Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

<sup>61</sup> En Piñera, Virgilio. (1994). *Poesía y Crítica*, CNCA, México, 1994. Originalmente publicado en *Orígenes* N° 13, primavera 1947.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>64</sup> En ocasiones con la misma retórica enumerativa del citado ensayo de Piñera: "Esta terrible invasión de esquemas, teorías, abstracciones, fórmulas hechas, elaboradas en otras partes, son resultado del hecho de que su 'yo' apenas se tiene en pie. Invasión tanto más grotesca cuanto que la abstracción no concuerda con su naturaleza. Hay algo doloroso en su necesidad de teorizar y su incapacidad de teorizar."

Los artistas de este país (y de todo el continente) no pueden dar un paso sin bastón —sea éste el marxismo o París, las excavaciones arqueológicas o la monarquismo (también he visto casos así). Viven de refritos. Y como en la vida de este país, fácil, dulce, la palabra se hincha con facilidad, todos estos ismos acaban en verbalismo" (*Diario 2*: 173).

<sup>65</sup> Nos referimos al texto "Tantalia" de Macedonio, expresamente aludido por Piñera a través del siguiente fragmento que remeda, incluso, el tono macedoniano: "Mi consigna interior, mi tantalismo, era buscar las exquísitas condiciones máximas de sufrimiento sin tocar a la vida, procurando al contrario la vida más plena, la sensibilidad más viva y excitada para el padecer" (en Piñera 1994: 179). Piñera mantenía, antes de su primer viaje a Argentina, una asidua correspondencia con Macedonio Fernández y un texto de este escritor, por intermediación del escritor cubano, es publicado en *Orígenes* ("Psicología del caballo de estatura ecuestre" en *Orígenes* N° 19, otoño de 1948).

<sup>66</sup> Estos reverses del artículo son contados por el propio Piñera en "La vida tal cual" *Anales de Buenos Aires* no sólo publica este artículo de Piñera sino también dos narraciones, "En el insomnio" (no. 10, octubre 1946) y "El señor ministro" (nos. 15-16, mayo-junio 1947). Además Borges, como presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, programó en mayo de 1946 una conferencia de Piñera en la sede de la institución bajo el título de "Cuba y la literatura". En 1955, Borges incluyó "En el insomnio" en *Cuentos breves y extraordnarios* (Editorial Raigal, Bs. As., 1955) y a petición de Piñera escribiría para *Ciclón* un breve texto para el número que esta revista le dedicó a José Ortega y Gasset.

<sup>67</sup> En Piñera, Virgilio. (1994). *Poesía y Crítica*.

<sup>68</sup> En Arlt Roberto. "Los libros y la verdad" (*Aguafuertes Porteñas*: 519, en *Obra Completa*) se afirma que la cultura fue incapaz de evitar horrores tales como la primera gran guerra. Recordemos que Gombrowicz utiliza también este argumento (la emergencia incontrolable de la guerra) para propugnar una "revisión de la cultura demasiado alejada de sus propias bases" (*Diario 1*: 227).

<sup>69</sup> En Arlt Roberto. "El escritor como operario" (*Aguafuertes Porteñas*: 520, ver *Obra Completa*). Gombrowicz, sabemos, combate la literatura como oficio (y de aquí sus críticas a la "vejería" del "arte generosamente financiado en las Democracias Populares", *Diario 2*: 229), pero comparte, sin dudas, lo que en la afirmación de Arlt tiene de desacralización de la figura del escritor.

<sup>70</sup> En Arlt, Roberto. "El idioma de los argentinos" (*Aguafuertes Porteñas*:

185/6, ver en *Obra Completa*).

<sup>71</sup> Prólogo a *Los Lanzallamas* en *Obra Completa*. Tomo 1, p. 310.

<sup>72</sup> A propósito del "nosotros" como gesto programático contrario al vitalizante "yo" desde el cual se construiría la literatura, escribe Gombrowicz: "El principal problema de estos artistas no estriba en expresar sus pasiones ni en construir su propio mundo, sino en escribir una novela de 'nivel europeo' para que Argentina, para que América del Sur, consiga por fin su obra representativa. Tratando el arte como una competición deportiva internacional, y se pasan horas devanándose los sesos sobre las razones por las que el equipo de Argentina marca tan pocos goles."

¿Por qué hay tan pocos goles? ¿No será culpa del 'nosotros' de la palabra 'nosotros' (de la que desconño tanto y que prohibiría usar al individuo solo)? Mientras el argentino habla en primera persona del singular, es humano, elástico, real... y quizás en ciertos aspectos supera al europeo. Menos lastre, menos peso heredado, menos historia, tradición, costumbres y, por consiguiente, una mayor libertad de movimientos y unas mayores posibilidades de elección, le resulta más fácil mantenerse al paso de la historia. (...) Pero el *quid* de la cuestión consiste en que este "yo" funciona aquí solamente en los escalones inferiores de la existencia. No saben introducirlo en un nivel superior, es decir en la cultura, en la religión, en la moral, en la filosofía; en esto pasan al "nosotros". ¡Y el "nosotros" es un abuso! Al fin y al cabo el individuo está hecho para decir "yo" ¡Y ese "nosotros" confuso, abstracto y arbitrario, les priva de lo concreto, o sea de la sangre, destruye la espontaneidad, abate y sitúa en una nebulosa. El argentino se pone entonces a demostrar por ejemplo, que "nosotros" necesitamos una historia, porque "nosotros" sin historia no podemos estar a la altura de otras naciones más históricas, y empieza a fabricarse esta historia a la fuerza, colocando en cada esquina monumentos a los innumerables héroes nacionales, celebrando cada semana un nuevo aniversario, pronunciando discursos a veces pomposos, y convenciéndose a sí mismo de su gran pasado. La fabricación de la historia es, en toda América del Sur, una empresa que consume cantidades inmensas de tiempo (perdido)" (*Diario 2*: 170/1).

<sup>73</sup> "Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga: podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas" (en *Discusión*: 273, ver *Obras Completas*).

<sup>74</sup> Refiriéndose a su concepto de "dimensión interhumana", Witold Gombrowicz afirma que "Soy como una voz en la orquesta que tiene que entonar con el sonido de todo el conjunto, encontrar el propio lugar en la melodía; o como un bailarín para quien no es tan importante lo que baila sino como unirse con los demás en la danza" (*Diario 1*: 328). En efecto, la "dimensión interhumana" es planteada por el escritor polaco como una exigencia de "rimar" con los demás de acuerdo a ciertas formas o Forma preexistente: "de esto se deduce" —continúa escribiendo en su *Diario*— "que para mí no existen



pensamiento o sentimiento verdaderamente auténticos, totalmente 'propios'. El artículo hasta en los reflejos más íntimos: éste es elemento del ser humano sometido a lo 'interhumano'" (*Diario 1*: 329).

<sup>75</sup> Russo cita las siguientes afirmaciones de Piglia: "Hay un anti-intelectualismo muy firme en Borges y en esa tensión se juega a menudo toda la construcción densa y sutil de sus relatos. Este contraste entre la cultura y la vida (...) mantener unidos los términos siempre en lucha (...) creo que eso es constitutivo en Borges y a la larga prevalece la idea de que la biblioteca, los libros, empobrecen y que las vidas elementales de los hombres simples son la verdad. Es una oposición ridícula, por supuesto, pero muy importante en la construcción de sus textos" (citado por Russo 1986: 21/22).

<sup>76</sup> Así en referencia al bufón, podemos leer que: "(Na ordem e na ideologia feudais) A hipocrisia e a impostura impregnaram todas as relações humanas. As funções "naturais" oriundas da natureza humana realizam-se, por assim dizer, pelo contrabando selvagem, porque a ideologia não as consagra. Isto introduzia a falsidade e a duplicidade em toda a existência do homem. Todas as formas ideológico-institucionais tornavam-se hipócritas e falsas, enquanto que a vida real, privada de interpretação ideológica, tornava-se grosseiramente animal.

Nos *fabliaux* e nos chistes, nas farsas, nos ciclos paródicos e satíricos realiza-se uma luta contra o fundo feudal a as más convenções, contra a mentira que impregnou todas as relações humanas. Opõe-se a elas como força reveladora a inteligência lúcida, alegre e sagaz do bufão (na forma de vilão, de pequeno aprendiz urbano, de jovem clérigo errante e, em geral, de vagabundo desclassificado), as zombarias paródicas do bufão e a incompreensão ingênua do bobo. A mentira pesada e sinistra opõe-se a intrinseca alegre do bufão, à falsidade e à hipocrisia vorazes opõem-se a simplicidade desinteressada e a galhofa sábia do bobo, e a tudo o que é convencional e falso a forma sintética da denúncia (paródica) do bufão" (Bakhtin 1998: 278).

<sup>77</sup> Deberíamos agregar: aun cuando Borges suele introducir (al igual que Gombrowicz) su propio nombre en los textos. Bien podría analizarse, desde esta perspectiva, la radical diferencia en la forma en que se utiliza el nombre propio en ambos autores.

<sup>78</sup> Sobre el problema del tono, leemos en "Novela y Utopía" de Piglia: "El problema para mí no es armar la trama, sino escuchar el tono del relato. Narrar es narrar en un ritmo, en una respiración del lenguaje: cuando uno tiene esa música la anécdota funciona sola, se transforma, se ramifica. (...) El avance de la historia depende siempre de ese tono, de ese ritmo que no creo que se pueda asimilar de un modo directo al estilo: se trata más bien de un movimiento, algo que pasa entre las palabras y no con ellas" (Piglia 2000: 107).

<sup>79</sup> En el capítulo "El Guarango" de *Radiografía de la Pampa*, Martínez Estrada afirma que: "Aunque se lo encuentre en pleno centro, el guarango es típico de los arrabales del centro de la ciudad. (...) Es incivil, basto, sin los

pulimentos y desgastes que la sociedad impone a la pantomima del hombre; es un equívoco por donde como en el chiste malicioso, se columbra una perspectiva prohibida, recusada. El guarango trae a la memoria del hombre que vive en el centro de un sistema de cortesía, de convenciones morales, de respeto, un hábito paleolítico, un resabio amargo de animal de monte. Anuncia que está en el secreto de ese fondo oscuro del bímano al que puede apelar en última instancia. Es un ignorante que interpreta mal la realidad, como el casi analfabeto un texto que puede deletrear pero que no entiende. Y le opone su yo, no frente a frente como el compadre, sino al sesgo, como metiéndose en la tertulia sin permiso, o introduciendo un huésped que no se resigna a quedarse en la puerta. (...) Es un primitivo que procede como si conociera las reglas de la civilización, y hasta como si las acatara y manejase con plena conciencia de su sentido, pero sólo conoce el fraude. (...) Su primer movimiento, el volitivo, el que sólo Dios puede juzgar, es de atropello; pero se aborta en una mueca que envuelve con toda la apariencia de lo inocente, la intención de ofender. (...) Psicológicamente y hasta clínicamente quizá no deba verse otra cosa que la insulsez de la prepubertad mantenida como gusto de fastidiar a los mayores. (...) No es un degradado moral (...) es simplemente un inconsciente de la cortesía, de la literatura, de la eurtimia, de la mímica, de la opulencia, y que sin los largos ensayos que el manejo hábil de estas difíciles cosas exige, improvisa desfachatadamente. En su burla del prójimo hay un desprecio que tiene escozor de la propia inferioridad. (...) Se advierte la vocación carnavalesca en el guarango; suele ser una máscara después de terminado el carnaval, que habiendo tenido éxito en su barrio, lleva a otro barrio en días de trabajo el esquema de ese personaje triunfal, sin careta. Por eso su cara tiene la impudicia de la máscara y es inexpresiva, de trapo y papel; se le llama en la jerga: 'careta' y 'cara dura'. En la guarangada hay, pues, por partes iguales, de lo teatral y falso y de lo carnavalesco. Si se quiere, ese instinto festivo a deshora, es la apostura sucia y arrogante del rufián latino precipitado hasta la mueca y el esguince en el ser ignorante con afán de gloria" (*Radiografía de la Pampa*: 155-157).

## ***Transatlántico* o de las derivas de una nave corsaria**

### **Sobre la Patria (y la Literatura) como imposible pasado**

Convento también que *Transatlántico* es una nave corsaria que contrabandea una fuerte carga de dinamita, con la intención de hacer saltar por el aire los sentimientos nacionales hasta hace poco vigentes en nosotros.

*Transatlántico, Prólogo: 81*

En 1949, un par de años después de la publicación argentina de *Ferdydurke*, Gombrowicz comienza a escribir su segunda novela, *Transatlántico*, que finalizará en 1950 y que será publicada por entregas en *Kultura* de París desde 1951.

La aparición de Gombrowicz en el medio polaco parisino no es casual. En junio de 1947 había aparecido en Roma el primer número de *Kultura*, y es en julio de ese mismo año que el Instituto Literario fundado en la capital italiana por Jerzy Giedroyc se instala en París. Desde octubre de 1947, *Kultura* deviene una revista mensual dedicada a la promoción de los escritores polacos del exilio, es decir, de aquellos que no simpatizaban, obviamente, con el régimen comunista instalado en Varsovia. Es notorio así que los dos primeros libros publicados por el Instituto Literario a través de su sello editorial "Biblioteka Kultury"

-cuya política consistió en editar en polaco aquellas obras o autores expresamente interdictos en Polonia- sean *El pensamiento cautivo* de Czeslaw Milosz y, en 1953, en un solo volumen, *Transatlántico* y *El Matrimonio* de Witold Gombrowicz.

Es, precisamente, gracias a *Kultura*, a Jerzy Giedroyc (su director) y a Konstanty Jelencki (un crítico literario e intelectual polaco que admiró a Gombrowicz desde la temprana publicación de *Ferdynurke* en 1937) que Gombrowicz "retorna" a la literatura, pues es a través de aquel medio que se lo promociona y genera el interés de la crítica francesa, especialmente de François Bondy (que publicará, en 1953, el primer artículo sobre Gombrowicz en francés) y de Maurice Nadeau, que lo publicará incondicionalmente desde 1958 a 1976.

*Transatlántico* se desarrolla en Argentina en el mismo momento en que los alemanes invaden Polonia y en ella, un personaje llamado Gombrowicz, relata las peripecias de su exilio en la capital argentina. De este modo, el texto se aproxima a aquella categoría que Philippe Léjeune en *El pacto autobiográfico* prefirió dejar vacía o por lo menos sin ejemplo aparente, aquella en que la coincidencia entre el narrador-autor y el personaje principal se da bajo la impronta de un mismo nombre.

Sin quererse exhaustivo, y sólo a título de introducción, los párrafos que siguen intentan resumir parte del argumento de esta novela o autoficción.

Apenas arribado -de forma bastante circunstancial- a Buenos Aires, el protagonista recibe la noticia de la invasión alemana a Polonia y, a diferencia de sus compañeros de viaje que pretenden volver a Europa para luchar por la liberación de su patria, Gombrowicz se niega rotundamente a volver a embarcar. Para no ser declarado desertor, Gombrowicz es aconsejado a dirigirse a la Embajada de su país donde se encuentra con el Ministro Kosiubidzki, un funcionario que le promete ambiguamente cierta asistencia siempre que el protagonista se preste a demostrar la genialidad de su nación, a la que, secretamente, sabe arrasada. Indignado por la intención del Ministro en utilizar su prestigio de escritor para demostrar la grandeza de Po-

lonia, y apremiado, a su vez, por las necesidades económicas, Gombrowicz recurre a un conocido polaco, el señor Cieciszowski, que lo presenta a un trío de compatriotas, dueños de una singular empresa dedicada a la compra-venta de perros y caballos. A pesar que los propietarios de esta sociedad -Pyckal, Ciunkala y el "Barón"- viven en permanente estado de discordia, los tres acuerdan en asignarle un empleo al apremiado compatriota.

La invitación del Ministro Kosiubidzki para que Gombrowicz asista a una reunión de artistas locales señalará un nuevo rumbo para la novela, ya que luego de una antológica discusión o duelo con el Gran Poeta Local (Mallea para algunos críticos, Borges para otros), duelo en que Gombrowicz resultará despiadadamente derrotado, hace aparición Gonzalo, un personaje que el protagonista apoda (en español, en el original) como "el Puto". El Puto es el único personaje que se solidariza con Gombrowicz luego de su derrota intelectual. La forma en que esta solidaridad se manifiesta, caminar en pos del vencido escritor, recuerda el caminar conjunto de Pepe y Polilla durante los capítulos XII y XIII de *Ferdynurke*. Arrancado y arrastrado por este caminar, Gombrowicz se encuentra de pronto en Retiro, aquel espacio de circulación popular citado innumerables veces en el *Diario* como lugar de los recorridos nocturnos de Gombrowicz. En Retiro, el azorado exiliado observa como "el Puto" -a esta altura del texto una suerte de evidente doble del Gombrowicz del *Diario*- marcha en pos de los fornidos lavaplatos, soldados o marineros que deambulan por la zona. La inercia del caminar del protagonista y la vivacidad de Gonzalo lleva a ambos hasta una colmada sala de baile donde éste se enamorará perdidamente de Ignacy, un jovencito polaco al que su padre, el ex Comandante Tomasz Kobrzycki, ha llevado a esa festiva feria para animarlo antes de su partida hacia la guerra por la recuperación de Polonia.

Desde allí en adelante una de las grandes tensiones de la novela consistirá en la ambivalencia de Gombrowicz entre apoyar el plan de Gonzalo (salvar a Ignacy de la guerra, objetivo que no está separado de su plan de seducción), o entregar el

hijo al padre y por consiguiente a la lucha por la liberación de Polonia. Los conceptos de Filiastría y de Patria se elaboran a partir de esta tensión y progresivamente se convierten en el gran marco conceptual del texto.

Es suficiente leer el prólogo de la edición de *Kultura*, firmado por Józef Wittlin, para adivinar que no se esperaba que la obra fuese bien recibida por la inmigración polaca. El propio Jerzy Giedroyc declara que:

Au début, Gombrowicz fut accueilli par l'émigration polonaise d'une façon plus qu'hostile. On considérait *Trans-Atlantique* comme un blasphème et une calomnie. Cela nous amena à demander au poète Józef Wittlin d'écrire une préface à la première édition de *Trans-Atlantique*: d'une part, il fut un des rares écrivains émigrés qui apprécièrent Gombrowicz dès le début; d'autre part, il avait une autorité morale et littéraire incontestable. (en Rita Gombrowicz 1988: 49)

[Al principio, Gombrowicz fue recibido por la inmigración polaca de una manera más que hostil. Se consideraba *Transatlántico* como una blasfemia y una calumnia. Por esto se nos induce a pedirle al poeta Józef Wittlin que escribiera un prefacio a la primera edición de *Transatlántico*: por un lado, él era uno de esos raros escritores que apreciaron a Gombrowicz desde el principio, por otro, el tenía una autoridad moral y literaria incontestable. (en Rita Gombrowicz 1988: 49)]

El Gombrowicz de *Transatlántico* maldice su nación<sup>2</sup> no sólo en el momento en que se desarrolla su ficción, la invasión alemana, sino, de considerarse el año de aparición de esta novela, en momentos en que los grupos intelectuales polacos del exilio se comprometían con la lucha por la libertad de Polonia del régimen soviético. Wittlin, con la clara intención de salvar la figura de Gombrowicz, esa misión que según Giedroyc le había sido expresamente encomendada, procura hacer del autor de *Transatlántico* un moralista obstinado en probar que aquello que sus compatriotas consideran como sagrado no lo es. "Toute canonisation d'une communauté tribale, morale ou institutionnelle — écrit Wittlin — entraîne fatalement la révolte" ["Toda canonización de una comunidad tribal, moral o institucional ocasiona fatalmente la revuelta"].<sup>3</sup> Gombrowicz,

convertido en el hacedor de esa revuelta, se reinscribiría así en el seno de su patria.

Sin embargo, más allá de las explicaciones que pueden darse para la radical intranquencia de Gombrowicz, este escritor que apela a la paradójica imagen del corsario (aquél que ejerce una actividad transgresora con consentimiento y licencia de su nación), interesa uno de los principales problemas que sus textos — y en especial *Transatlántico* — plantean, quizás el de la fidelidad de una literatura a la Patria o, más precisamente, a los valores simbólicos que, de acuerdo a Benedict Anderson, hacen a la mancomunidad imaginaria de una nación.<sup>4</sup>

El día 25 de diciembre de 1911, Franz Kafka apunta en su *Diario* que la nación escribe, precisamente, una suerte de diario en el cual los elementos menos satisfechos con la misma pasan a ser asimilados y se convierten en elementos útiles a su desarrollo. Estos elementos "menos satisfechos" aportarían una "pormenorizada espiritualización de la simplificada vida pública" y su inutilización sería aún más peligrosa que su incorporación a ese proceso de asimilación que, valga el detalle, es "constante y diversamente vigilado" (Kafka 1953: 160).

Creemos que Gombrowicz bien puede entenderse como uno de esos "elementos no satisfechos" aludidos por Kafka y que antes que entregarse a cualquier proceso de asimilación, prefiriere permanecer en su insatisfacción, es decir en su peligrosidad. Hay en Gombrowicz — quizás, en parte, a su original espíritu vanguardista que la singular condición a la que lo sometió su exilio colaboró, tal vez, a intensificar — una proclividad, un rasgo transgresor deliberado por el cual su literatura quiere forjarse siempre como afrenta a lo esperado y, puntualmente en *Transatlántico*, como afrenta a lo que considera "los sentimientos nacionales hasta hace poco vigentes", esa moral polaca que vislumbró como fundadora y "malaxadora" de la literatura nacional.

Así como el ensayo "Contra los poetas" podía entenderse como una pauta de lectura brindada por el autor para *Ferdydurke*, el ensayo titulado "Sienkiewicz" (1953),<sup>5</sup> contemporáneo a la pu-

blicación de *Transatlántico por Kultura*, puede leerse, según Thompson (1979), como una exposición de aquellos aspectos que *Transatlántico* ataca, es decir, aquellos aspectos por los que una literatura se sometería a determinada nación.

En "Sienkiewicz", Gombrowicz afirma que cuánto más dolosa, débil y amenazada es la vida de una nación, más necesidad tiene de una literatura que cante y celebre su belleza. La belleza nacional sería así el último y único refugio que podrían encontrar sus desgraciados habitantes para "enamorarse de sí mismos" y poder oponer cierta resistencia al mundo:

Ser bella, atractiva y seductora, no es únicamente deseo de la mujer; es posible que cuanto más débil y amenazada sea una nación, tanto más dolorosa sea su necesidad de belleza, la cual constituye una llamada al mundo: ¡mírame, no me persigas, ámame! Pero también necesitamos la belleza para poder enamorarnos de nosotros mismos y de lo nuestro, y en nombre de este amor oponer resistencia al mundo. Por tanto, las naciones se dirigen a sus artistas para que extraigan de ellas su belleza, y de ahí que en el arte haya la belleza francesa, inglesa, polaca o rusa. ¿Es que alguien ha elaborado la historia de la belleza polaca a través de los siglos? (*Diario I*: 380)

A partir de esa afirmación (de índoles sexistas y keyserlianas<sup>6</sup>), Gombrowicz se dedica a recorrer la historia de la literatura polaca para analizar las diferentes formas que, durante la misma, habría asumido la belleza nacional. De esta manera, de los siglos XVI y XVII en que esta belleza se identificaría con la virtud (entendida como una vida "domada" por la moralidad, un modelo que reaparecería, sorpresivamente, en la belleza bolchevique oficial),<sup>7</sup> se pasaría a la belleza expresada por Mickiewicz; una belleza de virtud cristiana que convertiría a Polonia en el Cristo de las naciones, ya que, según Gombrowicz, Mickiewicz exaltaría a Polonia en tanto víctima de la perversidad de sus invasores.

Si el autor de *Transatlántico* ataca, de esta manera, a su patria, parece ser porque, en virtud de la particular y polaca simbiosis de belleza y virtud, sería sinónimo de literatura y, a su vez, de una concepción de la tradición que, lejos de pasar por

la invención y la recreación (como lo señalarían, entre otros, Hobsbawm, Raymond Williams o, incluso, como sabemos, el propio Borges), se limitaría a la mera repetición y sometimiento. De hecho, si la literatura es la patria, la tradición significaría menos un renovado proceso de apropiación que un respetuoso acatamiento de ciertos valores perpetuamente mancomunados. Así Gombrowicz afirma que la virtud de la patria (y por ende de la literatura) se sostendría, en definitiva, en la subordinación de los jóvenes a la "belleza madura" y, puntualmente, a la "literatura de los padres" (*Diario I*: 384)

Sienkiewicz, por su parte, de acuerdo al mismo ensayo, no deslegitimaría aquella sacra tradición, ya que, a pesar de su demonismo, sazonaría la virtud con un pecado que no sería malvado ni vil, un pecado suavizado que antes que impugnar la virtud la fortalecería y la volvería aún más bella. Así Sienkiewicz, como el resto de la literatura polaca, no dejaría de escribir para Dios y para la Nación, o más bien sólo para la Nación, ya que, de acuerdo a Gombrowicz, en Polonia aun Dios —es decir, "la moral absoluta"— habría sido subordinado a la nación, esa entelequia que Gombrowicz define, quizás algo marxistamente, como "los intereses de un grupo".<sup>8</sup> De este modo, la literatura polaca, resumida en este ensayo como una literatura moral que entiende a la virtud como "un instrumento de lucha por la existencia colectiva" (*Diario I*: 338), estaría todavía a la espera del "verdadero diablo" que renegara de esa virtud, un diablo que, evidentemente, y como lo deja traslucir el párrafo final de este texto, ya existe: el propio Gombrowicz.

Creo que *Transatlántico*, esta "nave corsaria que contra bandea una fuerte carga de dinamita, con la intención de hacer saltar por el aire los sentimientos nacionales", se inscribe así en el confeso propósito de renegar de aquello que Gombrowicz lee en una literatura (o al menos en la literatura polaca): el corazón sagrado y por lo tanto intocable de su virtud. Esta tarea supone deslindarse o desheredarse de la moralidad y de la belleza de una tradición, desmarcarse de lo que el ensayo sobre

Sienkiewicz llama la "literatura de los padres", anteponer, para seguir la jerga de *Transatlántico*, la Filiatría a la Patria.

Si sorprende que Gombrowicz ligue (de acuerdo a la ecuación Virtud/Belleza = Polonia/Literatura) la idea de Patria a la de pasado (al terreno, en fin, de los padres) para anteponer aquella Filiatría abierta, como veremos, a lo joven y a lo aun por crearse, deberíamos recordar que el polaco no es el único en pensar la patria en términos de temporalidad humana, en términos, como hará en *Transatlántico*, de vejez y de juventud. En *Par-Delà le Crime et le Châtiment*,<sup>9</sup> Jean Améry (1912-1978) sostiene igual tipo de razonamiento, aunque del mismo, como veremos, extraiga una conclusión radicalmente diferente. Améry, un intelectual proveniente de una Viena aún perteneciente al extinto Imperio Austro-Húngaro y que decide emigrar (ante la entrega de su patria al fervor nacional-socialista) a Bélgica (de donde, recordemos, por judío y por participar de la resistencia belga será deportado a Auschwitz), afirma, contra todo lo esperado, que el hombre tiene necesidad de una tierra natal. En "Dans quelle mesure a-t-on besoin de sa terre natale?", capitulo al que accedemos luego de un pormenorizado análisis de la particular situación del intelectual humanista en un campo de concentración, y aún luego de otro en que se nos describe la instrumentación y el uso de la tortura (que este intelectual sufrió en carne propia) por el régimen nazi, Améry nos relata cómo su patria (entendida ya sea como *Vaterland* o como *Heimat*<sup>10</sup>) se desvaneció en el momento en que el Tercer Reich se apropió de la misma, y aun cómo su propia lengua, aquel indicio tan frecuentemente vinculado al sentimiento de nacionalidad, se vio inficionada (y extrañada) por las bárbaras expresiones y la tosca ideología del régimen.

Améry —que se consideraba a sí mismo un exiliado no tan sólo por los desplazamientos territoriales a los que se vio obligado a hacer en vida, sino, centralmente, porque aquello que alguna vez había considerado su patria había, literalmente, desaparecido— afirma que mientras que el hombre joven se piensa a sí mismo no como lo que realmente es sino como aque-

llo que aún puede ser, el anciano se nos presenta con la crudeza y el desnudo de aquello de lo que realmente es: "Tout ce qu'il peut montrer au monde qui l'entoure c'est son être dans toute sa nudité" (Améry 1995: 106/107) ["Todo aquello que él puede mostrar al mundo que lo rodea es su ser en toda su desnudez" (Améry 1995: 106/107)]. Améry, quien ha escrito incluso un libro sobre la experiencia de envejecer, sostiene, por otro lado, que el anciano sólo podrá subsistir y reposar en equilibrio si recobra aquello que ha sido y, puntualmente, si es capaz de recobrar la increíble potencialidad que caracterizaba a su juventud: "Mes potentialités d'antan font partie de moi au même titre que mes échecs ultérieurs ou que mes réussites imparfaites"<sup>11</sup> ["Mis potencialidades de antaño forman parte de mí del mismo modo que mis fracasos posteriores o que mis logros imperfectos"] nos aconseja el genérico anciano al que Améry da voz en su ensayo. Si la patria desaparece, y con ella el gran depositario donde los recuerdos pueden afinarse para proyectarse a un presente, desaparece toda posibilidad de diálogo entre éste y el pasado, impidiendo así la posibilidad de recobrar y completar la vida con las potencialidades de antaño.

Tanto Améry como Gombrowicz nos hablan de la Patria como el terreno del pasado, pero mientras el primero entiende este pasado como vivificador e imprescindible para poder envejecer, Gombrowicz se niega, precisamente, a envejecer y entiende, como ya lo hemos visto, su exilio como una experiencia de rejuvenecimiento. Si el polaco detesta así su Patria y su Literatura es porque éstas son comprendidas, violentamente, como aquel pasado que se ha perdido.

Es importante señalar, por último, que Améry afirma la necesidad de una "tierra natal" y no el hecho de que esta tierra, efectiva e inevitablemente, exista. El propio Améry, sabemos, se describe como un extranjero o exiliado permanente, como alguien que ha perdido de una vez y para siempre su relación con el pasado. Hasta su rotundo cambio de apellido y aun, sin pretender reducir este hecho, su suicidio, nos dicen de cierta

imposibilidad de "envejecer", de poder reencontrar su antigua potencialidad.

De esta manera, si el canto de Gombrowicz a la juventud parece pertenecer así, en un primer momento, a su raigal retórica vanguardista (ninguna vanguardia, recordemos, se enuncia desde el pasado y sí desde el futuro), podemos sospechar que su insistencia "filiátrica" —a la que tanto apela en la Argentina— se refuerza con su condición de exiliado, de aquel que tiene impedido el retorno a su pasado, de aquel que ha perdido, al parecer, la capacidad de envejecer. El autor polaco parece autoerigirse así en el "guarango", en el impertinente de su propia Patria para hacer (fiel a su liberador histrionismo) una elección voluntaria de aquello que, en verdad, era su propia circunstancia. Si su pasado y su patria le estaban interdictos, en "Sienkiewicz" reclamará, por consiguiente, el no reconocimiento a esa instancia superior, virtuosa o madura que representaría la "literatura de los padres". Si la Patria es el pasado (ese pasado que jamás podrá recobrar) entonces, para volver a Kafka, quizás la opción haya sido comprenderse como uno de esos elementos eternamente insatisfechos y no asimilados, uno de esos elementos que se resistirían a colaborar con la "pormenorizada espiritualización de la vida pública".

Sin embargo, así como descubriríamos en el yo del *Diario* cierta reluctancia a todo tipo de definición, cierta inmanencia o decepción que abortaba todo tipo de finalidad o real entrega a lo "bajo", *Transatlántico* parece resistirse a entregarse (plena-mente) a aquel plan impertinente o abiertamente iconoclasta que pretendía Wittlin en el prólogo a la edición de 1953, para esbozar, por el contrario, un yo confuso, un yo que oscilará, como veremos, entre la Patria y la Filiatría, entre la recuperación de su pasado y la promesa de una arrolladora y atrevida juventud; un yo y un texto remiso que, fiel a la contradictoria condición del corsario, resiste cualquier intento de asimilación para conservar su peligrosidad: el explosivo e irritante contrabando de su propia y terrible insatisfacción.

## Molinillos, remolinos, atracciones, repulsiones: entre la Patria y la Filiatría

*Extraviado como en un Bosque entre tantos nuevos rostros desconocidos, me perdía entre dignidades y títulos, confundía personas, asuntos y cosas, bebía o no bebía vodka y, como a tientas en medio del campo, deambulaba. Transatlántico: 12*

Lejos de la aserción y seguridad que supondrían la voz de un iconoclasta, de aquel que al menos posee la seguridad neta del blanco a atacar, la voz del Gombrowicz de *Transatlántico* parece siempre supeditada a la inestabilidad de un discurso provisorio, inseguro, contradictorio, donde nada —como el "bebía o no bebía vodka" del epígrafe— es finalmente asumido.

Menos que "tocar tierra", el transatlántico de la novela deposita a sus pasajeros en una ciudad arremolinada, de "ruido, polvo y grisura" donde toda posición, definición u actitud —a igual que la fluctuante multitud que marcha sin dirección definida, de un lado a otro— perdura sólo el instante suficiente para ser contradicha por otra de valor esencialmente opuesto. Como "el torbellino de discursos y conversaciones" (*Transatlántico: 12*) durante la ceremonia de recepción brindada por el Ministro Kosiubidzki, los enunciados que hablan por boca de los sujetos exiliados se harán y se desharán en un raudo movimiento de molinillos. Los dedos del señor Cieciszowski, un viejo conocido familiar que Gombrowicz consulta en Buenos Aires para preguntarle sobre la conveniencia o no de presentarse a la Legación Polaca local, parecen representar así las afirmaciones y correctivas negaciones provocadas por el vacilante movimiento pendular de esos enunciados:

[Cieciszowski] Me respondió con parecidas precauciones que ante las presentes tribulaciones de nuestra Madre, el honrado corazón de cada uno de sus hijos desearía cual pájaro volar hacia ella; pero qué hacer, comprendo tu dolor, no puedes saltar por encima del océano, así que apruebo tu decisión o no la apruebo. Al decir esto hizo un molinillo con los pulgares. Al ver que él daba

vueltas a sus pulgares de aquella manera, pensé: “¿Por qué los moverá? ¿Qué-  
rá que también yo haga lo mismo?” Así que también hice un molinillo con los  
pulgares mientras le decía:

—¿Es esa su opinión?

—No estoy tan loco como para opinar nada en estos tiempos o como para  
no opinar. Pero ya que te quedaste aquí, dirígete en seguida a la Legación o  
no lo hagas. Presentate allá o no te presentes, porque es igual si te presentas  
que si no te presentas, te podrás exponer o no exponer a graves riesgos.

—¿Es esa su opinión?

—Opinión o no opinión, haz lo que te parezca oportuno. —E hizo un molini-  
llo con los pulgares—. O lo que no te parezca oportuno —otro molinillo—, pues  
al fin y al cabo es asunto tuyo —otro molinillo— correr riesgos o no correrlos —  
y de nuevo un molinillo.

También yo hice entonces un molinillo y le dije:

—¿Así que ese es su consejo?

—El movía entre tanto los pulgares; pero, de pronto, saltó hacia mí:

—¡Desventurado, harías mejor en Perderte, Desaparecer! Tss... Silencio.

No vayas a verlos, pues una vez que te hayan agarrado ya no te soltarán (...).

—¿Eso piensa? —le dije.

—¡Qué Dios te guarde de tratar de evitar la Legación o a los Compatriotas  
que viven aquí, porque si intentas evitarlos, van a Morderte y a dentelladas  
acabarán contigo. —Siguió dándole vueltas a sus pulgares haciendo molini-  
llos, yo también hacia molinillos y de tantos hacerlos la cabeza comenzó a  
darme vueltas (...). (*Transatlántico*: 16/17)

Muller (1994) ha descrito la incapacidad de la lógica del  
*borderline* para hacerse cargo de la ambigüedad y su clásico  
*Anatomy of a Splitting Borderline. Description and Analysis of  
a Case*, está orientado a revelar la misma seguidilla de conven-  
cidas afirmaciones e inmediatas e igualmente rotundas nega-  
ciones en el habla de uno de sus pacientes. De esta manera, los  
molinillos que trazan los pulgares de Ciechowski no sólo ilus-  
tran, si se quiere, las idas y vueltas de su discurso *borderline*,  
sino que, además, dirigen orquestalmente un texto caracteriza-  
do (como ya lo hemos analizado en otros textos de Gombrowicz)  
por un movimiento más que por un desarrollo, un movimiento  
que sigue en este caso las marchas y contramarchas, o más bien  
el deambular, de su protagonista.

En efecto, cuando la Maldición contra Polonia (y contra aque-  
llos que regresan a Europa para su liberación), hacia suponer

una decidida actitud de Gombrowicz contra esa marcha patrió-  
tica (que significa y alude a una muy concreta marcha militar y  
política<sup>12</sup>) nos volvemos a encontrar, sin embargo, con el mismo  
Gombrowicz extraviado —incapaz o remiso a perfilar el rumbo  
de sus pasos— que el “bebía o no bebía vodka” prefiguraba desde  
los primeros párrafos de la novela. De pronto, el héroe de este  
relato se nos revela incapaz de aprehenderse en el tiempo y en  
el espacio, incapaz de cualquier tipo de *exotopia* y, por lo tanto,  
menos cerca de la autobiografía que de la transgresión lógico-  
formal que supone la autoficción: una forma narrativa oportu-  
namente precisa para un texto signado por el extravío.

Este movimiento fluctuante, sin dirección definida, es anali-  
zado por Berresem (1998) en los términos de la teoría del caos.  
Gombrowicz resulta así el vórtice de un oscilante torbellino inin-  
terruptidamente atraído y rechazado por el imprevisible jue-  
go de poderosas fuerzas contrarias (o puntos de atracción en la  
jerga de esta teoría). Lo mutable de ese movimiento lo acerca,  
por otro lado, a la condición fronteriza que Longinovic (1993)  
describe como vacilante entre una entidad asfixiante de la in-  
dividualidad (en el caso de Gombrowicz el agotador peso de la  
martirizada y exigente Polonia) y el no por liberador menos  
imaginario sentimiento de huida. De una manera u otra el deam-  
bular del protagonista —portador del destino del texto y figura  
de la discursividad del exilio— se entreve accionado por la con-  
fictiva atracción de polos opuestos representados en *Transa-  
tlántico* por los proyectos dispares del Padre y del Puto.

El “Puto” en *Transatlántico* asume por parte del narrador  
una valorización usualmente despectiva.<sup>13</sup> La referencia al mis-  
mo se realiza en el texto menos por su nombre (Gonzalo) que  
por el uso insultante del apodo, escrito en español aun en el  
original polaco de la novela. La mayor parte de los críticos se-  
ñala a Gonzalo como el doble literario de Gombrowicz. De he-  
cho, como ya lo hemos sugerido, de confrontarse la novela con  
el *Diario*, ambos, Gonzalo y el autobiográfico Gombrowicz de  
este texto, recorren el mismo espacio. Retiro, en persecución de  
la juventud baja del país, o, en los términos de Gonzalo, en per-



secución de los "jóvenes Aprendices, Artesanos, Lavaplatos, Soldados o Marineros" (*Transatlántico*: 51) que merodean el lugar. Sin embargo, a diferencia de Gombrowicz que jamás se permite traslucir en su *Diario* una relación homosexual con los jóvenes efébos del pueblo, Gonzalo consuma la relación con intercambio de dinero (*Transatlántico*: 51). Se diría que en lo que en el *Diario* de Gombrowicz no es más que una relación casi metafísica que le permite al sujeto autobiográfico cierto alejamiento o modalización del "artificial" mundo de la cultura, en Gonzalo es una pasión física que como tal debe satisfacerse aun a costa del Miedo que le generan sus ocasionales amantes; un Miedo que exacerba, al mismo tiempo, aún más su indómita pasión.<sup>14</sup> Frente a las reticencias de Gombrowicz —tanto del Gombrowicz del *Diario* como el del autoficcional y extraviado de *Transatlántico*— el deambular de Gonzalo no se pretende remiso a su finalidad. Y en más, al constituirse en uno de los polos entre los que la novela se tensiona, Gonzalo, si bien de signo opuesto, detenta el mismo carácter político que anima al "Señor Padre".

Por cierto, Gonzalo habla en *Transatlántico* como un militante político que confronta, propone y busca persuadir: "En vez de apoyar al Viejo Padre debías tomar partido por los Jóvenes, ayudarlos a conseguir cierta libertad, debías defender al Joven contra la tiranía de su Señor Padre" (*Transatlántico*: 72). Con la misma convicción procurará, además, que Gombrowicz se ponga de su parte durante el duelo a que Tomasz, el padre de Ignacy, lo ha retado. La reluctancia de Gombrowicz no muestra sólo su usual resistencia por lo programático-político, sino también su irresuelta atracción hacia la defensa del Padre, asimilada en sus términos a la defensa de la Patria: "No sería yo un Polaco si alentara al Hijo a rebelarse contra su Padre" (*Transatlántico*: 74), "Es imposible que yo me ponga contra el Padre y contra la Patria" (*Transatlántico*: 75).

¿Qué fuerza tan poderosa —nos preguntamos— impide a Gombrowicz apoyar el plan de Gonzalo? Al fin y al cabo parece no desacordar del todo con estas aspiraciones ("También yo estoy por el progreso", confiesa —*Transatlántico*: 73), y hasta las

imprecaciones de Gonzalo contra Polonia recuerdan las suyas propias al momento de proferir la maldición contra su nación.<sup>15</sup> Y repiten, a su vez —si queremos— la tesis expresada en "Sienkiewicz" donde se sostenía, como hemos visto, las ventajas de romper la "subordinación de los jóvenes" a la "belleza madura de los padres". En definitiva, al posicionarse contra la Patria y el Padre, Gonzalo, como lo propugna el ensayo citado, aspira también a "algo Nuevo" (*Transatlántico*: 73), a que los jóvenes "corran un poco por tierras sin caminos, que visiten también lo Desconocido" (*Transatlántico*: 74). Las afinidades entre Gonzalo y Gombrowicz son en verdad evidentes, sin embargo, lo que quizás no tolere el Gombrowicz de *Transatlántico* es que frente a su descolorida, y poco convincente, idea de "progreso", Gonzalo anteponga un desvío rotundo; un desvío que Berresem (1998) llamaria, desde Kant, "práctico",<sup>16</sup> y que Gonzalo encuentra en su desbordante y "arrastrante" sexualidad:

—¡Oh Desquiciado! También yo estoy por el Progreso; sin embargo, tú llamas progreso a la Desviación...

—¿Y qué pasaría si se desviara un poco? —me dijo.

A tal argumentación, yo respondí:

—Por el Amor de Dios, esas cosas se las puedes decir a quienes son como tú y no a un hombre correcto y honorable. No sería yo un Polaco si alentara al Hijo a rebelarse contra su Padre. Debes saber que nosotros los Polacos lo que más respetamos en el Mundo es a nuestros Padres; así que nunca le pidas a un Polaco que aparte a un Hijo de su Padre y menos para Desviarlo. (*Transatlántico*: 73)

Contra el Padre y la Patria, contra la obligación de heredar o cumplir con una tradición, la Filiatría (ese concepto "catalizador" que Gonzalo —cual un estadista— inventa para mejor definir y asumir su plan) parecería prometer un territorio desheredado donde lo Nuevo o lo Desconocido se constituiría como fuga o huida hacia un tiempo no afectado por el pasado, un tiempo de extraordinaria potencialidad y promisoria juventud. Gombrowicz no puede dejar de sospechar de esta utopía, y en más de una ocasión no tiene la menor duda de que la gloriosa Filiatría de Gonzalo es menos un verdadero programa que una mera excusa para su concreto y apasionado interés: la seduc-

ción del joven Ignacy. El hecho que durante todo el transcurso de la novela Ignacy, aquel sobre el que se deposita los destellos de la exaltada y poderosa Filiatría, nada diga y sea menos una conciencia que el mero objeto de disputa entre su padre y Gonzalo, indicaría que el texto comparte la suspicacia de su narrador frente a ese plan político-utópico.

Sin embargo, el "bebía o no bebía vodka", la ondulante lógica *borderline* de esta novela, no permite tampoco que esa suspicacia se estabilice. En efecto, por más que la politicidad de Gonzalo se cimente en el aleatorio y subjetivo reino de su pasión sexual, el protagonista no puede dejar de reconocer que ella es la portadora de un efecto libertario contundente: por medio del plan de Gonzalo, Ignacy salvaría su propia e irremplazable vida.

En una comprensión "ferdydurkista" de *Transatlántico*, tendríamos aquí un nuevo encierro "gótico", aunque, sin embargo, si en las típicas oposiciones ferdydurkistas está siempre claro quién se comprende como superior o amo y quién como inferior o siervo, aquí, esa comprensión es la que se está, precisamente, litigando. Así ante el honorable y sagrado estilo superior que hace de la Patria un inefable valor y una imperiosa necesidad (encarnado en la caballeridad y gravedad del ex Comandante Tomasz Kobrzycki), Gonzalo prefiere no anteponer las estrategias del siervo, y menos que el obsesivo afán de observar —cual frenético *voyeur*— a su rival, prefiere enunciarse como aquel que ya, desde hace tiempo, ha descubierto la falsedad y el artificio del discurso patriótico: "Ahora mismo [a los polacos] les están zurrando el pellejo por centésima vez. ¿Prefieres guardar tu pellejo para que te zurren?" (*Transatlántico*: 73/74). Al revelar en altavoz, obscenamente, aquello que el miedo (y aún la solapada y respetuosa relación con aquel pasado transatlántico) hace decir en trémulos susurros ("allá Mataban y Degollaban" se dice, recordamos, el apavorado narrador<sup>17</sup>), Gonzalo se atreve a hacer de la Filiatría algo aún más portentoso que la misma Patria, llevando al autoficcional Gombrowicz a una encrucijada al parecer irresoluble: ¿se debe apoyar al Padre o al Hijo?

Tal una suerte de traicionero por partida doble, Gombrowicz queda irrueltamente atrapado en el fuego cruzado de politicidades adversas. El duelo entre el Padre y Gonzalo, del cual Gombrowicz es elegido padrino, no acabará así en la muerte de ninguno de los dos duelistas, pues Gombrowicz, consensuado con Gonzalo, colocará balas de salva en ambos revólveres. Esto no significa sin embargo que Gombrowicz apoye definitivamente el plan de Gonzalo, ya que en más de una ocasión ocupará el lugar del delator revelándole al Padre el proyecto "desviador" de Gonzalo para con su hijo.<sup>18</sup> Como los pulgares "en molinillo" de Ciecirowski, Gombrowicz afirma y se afirma sucesivamente en lugares especularmente enfrentados. La imprevisible marcha de su propio cuerpo encarna, de esta manera, el *borderline* discursivo de *Transatlántico* ("mientras caminaba —confesa en la última parte de la novela— no sabía yo mismo si iba como confidente de Gonzalo o de Tomasz", *Transatlántico*: 140), y oscila, como el violento y fugaz ojo de un torbellino, entre dos poderosos vectores antagónicos que no dejan de constituirse como posibles sentidos sobre cierto primordial *vacuum* existencial y semántico:

—He venido aquí inquieto por la suerte futura de nuestra Nación, derrotada por el Enemigo al punto que nada nos ha quedado sino nuestros Hijos. ¡Es necesario que los Hijos sean fieles al Padre y a la Patria! —Mientras hablaba de esta manera, volví a sentir el temor: cómo era posible que estuviera diciendo esas cosas, y con qué sentido... ¡Hasta que volví a hacerme el Vacío! ¡Qué Vacío se hizo de pronto! Parecía que no existía nada, sino él [Ignacy] solo, Tendido, sí, tendido, tendido... El Vacío en mí y frente a mí... Grite: —¡Alabado sea Dios!

Sin embargo, invocaba en vano el nombre de Dios Padre desde el momento en que el Hijo estaba delante de mí, sólo el Hijo y nadie más que el Hijo existía! ¡El Hijo, el Hijo! ¡Que reviente el Padre! El Hijo sin el Padre. El Hijo Liberado, el Hijo Desaforado. ¡Eso sí que lo podía comprender! (*Transatlántico*: 94)

## Purezas, mezclas, derivas, beligerancias: de la tradición como extorsión

[Gonzalo] Me sirvió Cerveza Caliente; pero era cerveza y no era cerveza, porque aunque Cerveza parecía condimentada con vino; y el Queso no era Queso, porque aunque Queso parecía que no fuera Queso.

Luego hubo pasteles de carne que debían ser Empanadas o más bien Croquetas o Mazapanes; pero no eran Mazapanes, sino tal vez un plato de Alfóncigo, aunque hecho con hígado fino. Sería inconveniente examinar demasiado aquellos sabores mezclados, así que comenzamos a comer. Bebimos vino o tal vez cerveza o no cerveza, y descubrimos que si uno masticaba durante mucho rato un bocado al fin y al cabo lograba tragárselo. *Transatlántico: 105*

¿Es posible creer —de considerarse aquel estado de vacilación permanente esbozado en *Transatlántico*— en la intención explosiva que Gombrowicz le asigna a su novela? Al parecer, esa beligerancia parece resignada en el texto a un personaje, Gonzalo, que no merece más que el desprecio del autoficcional Gombrowicz; sin embargo es indudable que será la rotunda politividad “filiátrica” de Gonzalo la que podrá convertir —con increíble destreza retórica— esa ambivalencia —típica, al parecer del exiliado— en una de las concreciones posibles de su programa. En efecto, por más que el Gombrowicz de *Transatlántico* se resista a la politividad “filiátrica” de Gonzalo y se quiera tan sólo dado al extravío de su irresoluble deambular, Gonzalo hará de éste, de la intrínseca confusión de su desubicado exilio, una de las libertarias posibilidades de su beligerante “Filiatría”. La gombrowicziana circunstancia de un duelo será el punto de partida para que Gonzalo despliegue las astutas artimañas que convertirán a *Transatlántico* en su novela, en ese trago o bocado amargo que —elaborado en una lejana, heterogénea y arremolinada Argentina— la Nación Polaca, tras mucho masticar, deberá “tragarse”.

Por cierto, invitado (o intimado) por el responsable de la Delegación Polaca a asistir a una recepción literaria, el pendu-

lar Gombrowicz de *Transatlántico* se verá obligado, de pronto, a demostrar la grandeza de su nación a la pretenciosa intelectualidad argentina. A pesar de considerarlo realmente un irrelevante “comemierdas” en virtud de la resistencia o vergüenza gombrowicziana a ensalzar las glorias nacionales (*Transatlántico: 23/4*), el Ministro Kosiubidzki, en falta quizás de alguien mejor, decide hacer de Gombrowicz “un gran escritor polaco” en vista de utilizarlo como tal frente a la sociedad artística local. El objetivo es transparente: la Polonia arrasada y vencida por el enemigo debe demostrar y demostrarse que es una Gran Nación, debe demostrar y demostrarse su propia belleza. Aunque la propuesta se le aparece a Gombrowicz como absolutamente denigrante, finalmente la acepta. Las necesidades económicas, el temor a ser considerado un traidor (*Transatlántico: 40*) pero también la confesividad de ser homenajeado luego de haber sufrido desprecio y sufrimiento,<sup>19</sup> hacen que Gombrowicz se preste, a pesar de saberlo falaz, tanto a ese homenaje como a la “Alta Misión” que supone: “Lo que vuestra Naturaleza obtusa y Astuta ha concebido —se dice el protagonista— yo lo aceptaré según mi Naturaleza, y si me hubieseis ofrecido mierda la habría comido hasta Saciarme” (*Transatlántico: 40*). Al artero carácter del homenaje Gombrowicz le replica así con un obediente —aunque furiosamente histriónico— acatamiento a sus patrióticas demandas.<sup>20</sup>

De esta manera, a pesar de que se trate de una oportunidad en que deberá demostrar su fidelidad a la Nación, la forma en que Gombrowicz perpetrará este, a su vez, inexorable y seductor mandato, estará más cerca de sus propias ideas sobre la cultura y la tradición que de las que obligarían las formales circunstancias. En efecto, nada habrá aquí del trivial encomio a las glorias nacionales polacas —Copérnico, Chopin, Mickiewicz— como esperaría el Ministro Kosiubidzki (*Transatlántico: 23*) y sí mucho de la propia filosofía y beligerancia gombrowicziana. El carácter histriónico parece brindarle así cierta libertad dentro de la necesaria exigencia, pero, a la vez, este mismo carácter arroja cierta ambigüedad sobre la ostentosa plenitud de los

iconoclastas implícitos desplegados por Gombrowicz resguardando de esta forma el carácter más bien inasible de su inclamente extravío.

Las coincidencias entre los ensayos de Gombrowicz y las ideas histriónicamente jugadas en la misión asignada por la Legación Polaca comienzan por el clima de frivolidad y de respetuoso reconocimiento mutuo que parece ornar la *soirée* en cuestión. Este clima es el mismo que se suele encontrar en cualquier descripción gombrowicziana relacionada a encuentros y eventos de poetas<sup>21</sup> y repite, de algún modo, la convicción de que en la misa estética “reina el *bluff*, la mistificación, el esnobismo, la falsedad y la tontería”.<sup>22</sup> Más allá de toda discusión estética verdadera, lo absurdo de este ámbito parece propicia entonces para la patriótica ambición de los nacionalistas polacos: demostrar —sin importarse de los argumentos— la superioridad de su artista o “perro” polaco (pues se lo azuza y se lo trata como tal); instar a que su Gombrowicz se muestre —en todo caso histriónico) habilitaría —mordazmente superior al “Maestro local”, a que su perro, en fin, “muera” —con ostensible impiedad— al “Escritor más Famoso” de la Argentina.

Salgas (2000) sostiene que el “Maestro” local aludido en el texto no es otro que Jorge Luis Borges; Piglia (2000), en cambio, prefiere ver en él a Mallea. Por otro lado “una dama, en vuelta en una capa de cibelinas, con plumas de avestruz y de pavorreal y una gran bolsa de mano” (*Transatlántico*: 44) (¿Victoria Ocampo?) precede la entrada de la eminente celebridad. Más allá de las conjeturas, y en razón del desarrollo de la polémica o duelo intelectual que se sigue en el texto, lo cierto es que nuevamente tenemos aquí la oportunidad de apreciar a Gombrowicz contra el grupo intelectual hegemónico. Gombrowicz contra la estética y valores del arte defendidos por *Sur*.

En este duelo, Gombrowicz, afirmándose de pronto en su antipatía por la literatura profesional y por los cenáculos literarios, sostendrá su ataque a lo que juzga el arte puro, mien-

tras que el Maestro local, tras asegurarse que el oponente no es ni inglés, ni francés, ni “acaso holandés”, sino un “simple” polaco, remitirá en toda oportunidad las palabras del adversario a una cita previa. En este enfrentamiento estético en el que se discurre sobre el “gusto” en términos rigurosamente culinarios (una metáfora que Pierre Bourdieu señaló como extraordinariamente productiva para discutir sobre estética<sup>23</sup>), Gombrowicz repite el argumento del “azúcar demasiado azucarado” (de “Contra los Poetas”<sup>24</sup>) para oponerse a la “inteligencia extraordinariamente sutil que destilaba sutileza” del posible Borges. Así el polaco arroja la primera piedra al proferir que:

—No me gusta la Manteguilla demasiado Manteguillosa, ni los Fideos demasiado Fideosos, ni la Sémola demasiado Semolosa, ni los Cereales demasiado Cerealentos.<sup>25</sup>

La réplica del Maestro no se hace esperar. Siempre de espaldas, responde:

—Han hablado de la manteguilla manteguillosa... Desde luego, la idea es interesante... sí, una idea muy interesante... ¡Lástima que no sea nueva, porque ya Sartorio la expresó en sus *Eglogas*!

El Gran Escritor Local (que, a diferencia de Gombrowicz, consulta “a cada momento sus libros, sus apuntes, perdiéndolos, revolcándose en ellos”<sup>26</sup>) refuta así la demanda de expresión y originalidad remitiendo la misma a una cita que se cons tituye, precisamente, en la falla, en la impostura que significaría cualquier pretensión de autenticidad. Lejos de aminorarse, Gombrowicz insiste en su reclamo y, desde un exorbitante yo, lanza una respuesta que busca poner en evidencia el procedimiento del adversario para así intentar deslegitimarlo:

—¿Qué diablitos me importa saber lo que dijo Sartorio cuando soy yo quien habla?

No obstante, la lógica de la réplica del Maestro se repite y es implacable:

—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 alcáparras; el problema es que ya Madame de Lespinasse dijo algo parecido en una de sus Cartas.

Otra vez la cita es la falla y ante eso Gombrowicz, fiel a la auténtica expresión de un yo que presiente —con asco y disgusto— su inminente derrota, opta por gritar:

—¡Mierda, mierda, mierda!

El duelo, cual un verdadero tránsito digestivo, queda así resuelto para el presunto Borges que lo ultimaré, de una vez por todas, con una última e irrefutable alusión:

—La idea es buena, y si se la sirve con Honguitos no es nada despreciable; sólo hay que freírlos un poco y cubrirla con Crema fresca; pero ya fue expresada por Cambronne... (*Transatlántico*: 47)

Del "León victorioso en la plaza" en el que esperaba convertirse luego de triunfar en el duelo (*Transatlántico*: 45), Gombrowicz ha quedado reducido a "un campesino descalzo y con el Gorro en la mano debajo de una cerca" (*Transatlántico*: 47). Las imágenes del propio narrador no podrían ser más representativas de la lógica ferdydurkista que el enfrentamiento parece involucrar. Si lo que está en juego es la supremacía intelectual, cada oponente debe luchar por demostrar (y demostrar-se) que el adversario no guarda ningún secreto capaz de erigirlo en entidad superior. Desarmado frente a la laberintica memoria de Borges (ante el cual pareció no surtir efecto aquel exergo acuñado en el *Diario*: "cuanto más sabio más estúpido"), y revelado el secreto con el que habría pretendido blindar su yo (pues "aquel canalla logró enmudecerme, dejarme sin palabras, porque lo mío ya no Era Mío, sino que parecía Robado", *Transatlántico*: 47), Gombrowicz se resguardará, a pesar de todo, en el absurdo de una "Caminata" sin dirección:

¡Huir, escapar! Pero cuando me hallaba cerca de la puerta, volvía hacia atrás (mi Caminar se transformó así en un paseo) y recorrí una vez más todo

el salón... Estupor general. Todo el mundo me miró boquiabierto. Tal vez creían que me había vuelto loco. ¡Al Diablo, al Diablo! Nada me importaba. Caminé como si me hallara solo, como si no hubiera nadie. Y mis pasos se hicieron cada vez más fuertes, más potentes... Y así Caminé, por todos los diablos, Caminé y Caminé y Caminé; en efecto, Caminé y Caminé y Caminé y Caminé... (*Transatlántico*: 47/8)

Gombrowicz, de hecho, parece encontrar más fuerza y potencia en este absurdo caminar, en este "absurdo" (a secas) frustrado de su derrota, que en aquel histriónico rol de oponente al supuesto Borges. Incluso si en el papel de opositor al Maestro Local resulta derrotado, en el del absurdo, en el de la "derrota" (rumbo marítimo) del absurdo, parece generar una fuerza de mucha mayor peligrosidad. Sin embargo, cuando los invitados empiezan a observarlo con incompreensión y terror (*Transatlántico*: 48), su triunfal derrota, devenida —si se quiere— en derrota (pues lejos está Gombrowicz de controlar su Caminar y éste es más bien el que parece dominarlo<sup>27</sup>), resulta apropiada por otro Caminar que le fijará un sentido y una dirección, la fuerza y sentido de una política definida.

En efecto, admirado porque Gombrowicz habría vencido "a todos los demás" con su Caminata, Gonzalo, "El Puto", ha repetido sistemáticamente sus pasos para brindarle "alguna Ayuda" (*Transatlántico*: 50), camaradería que avergüenza a Gombrowicz cuando descubre —folletinescamente— la sexualidad de su involuntario aliado a través de sus labios pintados de rojo (*Transatlántico*: 49).

A partir de la aparición de Gonzalo, de la exaltación que realiza del quizás histriónico carácter iconoclasta de Gombrowicz, la (derrotada) crítica de Gombrowicz a la literatura profesional, a la literatura de (si mentáramos a Piñera) "libros sobre libros", resultará de pronto —y en virtud de la propia pasión de Gonzalo por lo joven— ligada a una repulsa política no tan sólo de la literatura y de la libresca cultura de las citas (es decir, de una literatura que recobra el pasado) sino a una repulsa general de lo viejo, de aquello que el texto resemaniza —como ya lo hemos visto— en la figura del Padre y en la de su inmediato derivado conceptual: la Patria.

Gonzalo parece operar así como una suerte de catalizador de Gombrowicz, como una suerte de despojamiento de cualquier distancia con la cual Gombrowicz pudiera leer su propia beligerancia, como una suerte de ángel custodio de su radicalidad vanguardista, pero, principalmente, como aquel que es capaz de “devaluar” el endiosamiento y regusto de los valores establecidos, encarnados en el nacionalismo a contramano de los patriotas polacos o, aun, en el refinado placer de una literatura “tantállica”.

Gonzalo, como el efebo descrito por Harold Bloom en *La angustia de las influencias*, aparece en *Transatlántico* para resolver el drama de Gombrowicz respecto a su propio (e interdicho) pasado, ese pasado que se le ofrece como inmenso y que —en virtud de la particular historia polaca— aunaría Dios, Patria y Literatura: esa terrible trilogía de la que el exiliado polaco debe, al parecer, liberarse para poder rejuvenecer y así sobrevivir.

Por cierto, de entre las varias formas diseñadas por Harold Bloom para analizar la siempre conflictiva relación con los precursores, Gonzalo escogería aquella que supone cierta discontinuidad alzándose, premeditadamente, contra la repetición. Lee-mos en Bloom:

*La kenosis es un movimiento más ambivalente que el clinamen o la tesera y necesariamente hunde los poemas más a fondo en las regiones de los significados antitéticos. En la kenosis, la batalla del artista contra el arte ha sido perdida, y el poeta cae o se disimula en un espacio y en un tiempo que lo aprisionan, aun cuando deshaga el modelo del precursor mediante una pérdida voluntaria y premeditada de continuidad. (Bloom 1991: 104)*

Si la *kenosis*, afirma Bloom, supone la derrota como condición, el epígrafe de Kierkegaard destacado por el teórico de las influencias para encabezar el capítulo dedicado a esta actitud frente a la tradición, no podría ser más sugerente en relación a la feroz crítica, analizada en el capítulo anterior, que el filósofo danés hacía de toda opción estética (o, en otros términos, “filológica”): “Si el joven hubiera creído en la repetición, —afirma Kierkegaard— ¡de qué no habría sido capaz! ¡Qué interioridad habría alcanzado!”

Desde esta perspectiva, la apología de lo original entendido como lo auténtico, como expresión individual que rehusa a reconocerse en el canon de la literatura, significa una actitud delirantemente deliberada contra la tradición, entrevista menos como recreación y actualización que como pesadísimo pasado.<sup>28</sup> Considerando que del lado del supuesto Borges la originalidad se refuta a partir de las remisiones al siempre desplazado origen que la cita opera y delata, el duelo puede entretenerse como un debate entre lo original y lo originario; un encarnizado enfrentamiento entre la impertinencia de quien se reniega a heredar y el reconocimiento de quien se complace en el hallazgo, en la reposada convicción de que en el laberinto del saber toda idea es inevitable repetición (y versión) de otra anterior.

Sin embargo, si Bloom habla de derrota y Kierkegaard se lamenta por el error del descreído jovenzuelo (“El que se equivocó en su juventud estará siempre rezagado”, afirmaría, a su vez, el complejo Lezama<sup>29</sup>) es porque la “discontinuidad liberadora” (Bloom 1991: 102) intrínseca a la *kenosis*, no supone la inexistencia de la tradición, sino, más bien, su “vaciamiento” o “deshacimiento”. De hecho, el trabajo de Gombrowicz reniega de la tradición aunque no deja, inevitablemente de inscribirse en ella bajo múltiples formas (parodias, pastiches, estilizaciones). *Transatlántico* ha sido considerada por la inmensa mayoría de los críticos polacos como una suerte de intencional y anacrónica *gawęda*<sup>30</sup> e, insistentemente, como una reescritura paródica de *Pan Tadeusz*, poema épico nacional escrito por Mickiewicz desde su exilio. Puntualmente, el propio duelo al que estamos haciendo referencia, mucho tiene, si se quisiera, de la tradición argentino-gauchesca de la payada e, incluso, las citas del Gran Escritor Local mucho tienen, realmente, de las citas falsas o marginales de Borges (de hecho, debemos acudir a un diccionario para averiguar quién es Madame de Lespinasse y a menos de ser un erudito, lo mismo ocurre con Sartorio o Cambromne). Pero a pesar de estas inscripciones, y del infinito e inevitable cúmulo de referencias culturales que cada lectura puede llegar a suscitar, la prociacidad de Gombrowicz está en ignorarlas o en hacer de cuenta que las

ignora, en operar sobre las mismas aquel movimiento de "humillación" o "rebajamiento" que Bloom encuentra en la *kenosis* y que, valga el detalle, no puede ser realizado sino a costa de la propia autohumillación,<sup>31</sup> pues, rebajando a Polonia y a su literatura, el Gombrowicz de *Transatlántico* no deja de rebajarse a sí mismo construyendo de esta manera un yo autoficcional muy distante de aquel Gombrowicz-Dios o Moisés que, ocasionalmente, se dejaba oír en su *Diario*.

Se diría que, por este movimiento de *kenosis* respecto a su tradición, bien podría sostenerse que así como se ha afirmado que Gombrowicz aporta a la Argentina una "perspectiva exterior" (Saer 1997), su literatura también se querría, por otro lado, exterior a la propia Polonia. De esta manera, si se ha llegado a afirmar que *Transatlántico* podría ser una novela argentina y para argentinos (Piglia 2000), esta afirmación bien podría asumir la variable: *Transatlántico* es una novela argentina... aun para los propios polacos. Por cierto, la actitud de Gombrowicz para con las tradiciones literarias polacas bien podría ser la de pretender convertirlas en aquello que son para un lector radicalmente extranjero: las marcas de la tradición pueden estar y ser evidentes pero seremos absolutamente incapaces de detectarlas y de comprender el texto a partir de las mismas. Se trata, en definitiva, de llevar la *kenosis* a su punto más alto (o, más bien, a su mayor baja), aquello que Bloom (desde su ideología más bien conservadora) llama el "Gran Error" y que se trata, al fin de cuentas, de "la fantasía de todo efebo: buscar de manera suficientemente antitética y vivir para engendrarlos a nosotros mismos" (Bloom 1991: 93); un deseo prometeico de búsqueda de la fuerza poética que, moviéndose entre las fuerzas de la repetición y de lo extravagante, hará del "calvo gnomo llamado Error" (Bloom 1991: 92) una posibilidad libertaria, la misma que juega Gonzalo cuando, apareciéndose con una bizzarra falda ante sus atónitos invitados polacos, alega que el hecho de que un hombre pueda usar pollera es algo muy común en la cultura argentina. Si la tradición, del todo desconocida para los polacos, es aquí mentirosamente invocada para justificar un acontecimiento extravagante ("¡Ah, me doy cuenta de

que me miran como si fuera un Ave Rara! Debéis saber que en mi país por culpa del excesivo calor los hombres andan en la casa con faldas"<sup>32</sup>), *Transatlántico* ignoraría (mentirosamente) las marcas de la tradición polaca para presentarse como acontecimiento radicalmente singular.

Es por este anhelo de libertad "filiátrica" —gracias al cual se puede convocar la tradición sin reconocerla— que Gombrowicz podrá afirmar deliberadamente la autenticidad de su voz y no tendrá mayores conflictos en renegar (más que negar) el dudoso, artificial y artificioso mundo (o mundillo) literario, pues en definitiva lo que valdría en su estética y en su ética de la literatura sería la trabazón de ésta con una experiencia vital.

Efectivamente, en los textos de Gombrowicz, nunca encontraremos el alarde de la cita explícita, ni el énfasis en una reflexión filosófica que no atravesase su yo personal.<sup>33</sup> Poco o nada encontraremos por cierto de aquella "delectación morosa en lo especulativo" con la que Piñera estigmatizara la literatura argentina y de aquí que estos textos se ofrezcan menos como máquinass de querer hacer pensar o recordar que como "deliciosos platos" ofrecidos al lector. Todo ocurre en la literatura de Gombrowicz como una relación privada, cuando no catártica, entre el narrador y el mundo, y cualquier tipo de reflexión trasdental parte siempre de pequeños detalles, de retazos de cotidianidad cuando no de exuberantes montajes absurdos.

Esta vitalidad no sorprende en un vanguardista, lo que sí sorprende, quizás, es que la misma —al menos en la literal, beligerante e insidiosa lectura de Gonzalo— se afirme contra una estética como la del supuesto Borges, nacida también, como sabemos, de la experiencia de la vanguardia. ¿Cómo explicar, entonces, que este duelo entre escritores surgidos de un mismo vientre o matriz estética y retórica se plantee en términos de contendientes que reniegan y afirman, respectivamente, el valor de la tradición?

A partir de Beatriz Sarlo, Julio Prieto en *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata* (2002) ha remarcado el relativo conservadurismo estético y político de los discursos vanguardistas rioplatenses. En su análisis, Borges no

sólo se entreve como el corrector y transcriptor del radical ingenio de Macedonio (mucho más cercano, en el análisis de Prieto, a los planteos de la vanguardia histórica) sino como aquel que por su “constante comercio en metáforas y figuras asignables al orden de lo racional” (Prieto 2002: 32) rompería definitivamente con la vanguardia para proponer en la década del '30 una poética narrativa alternativa, una poética que lejos de pronunciarse por la ruptura típica de la vanguardia, haría del hecho estético “la inminencia siempre desplazada de esa fractura”.<sup>34</sup> Más allá de la validez y carácter relativo de estas afirmaciones, quizás sea posible considerar el recorrido de Borges como prototípico de los movimientos de vanguardia que oscilarían, para seguir el análisis de la propia Sarlo, entre el rechazo al espacio canónico de la literatura y el secreto deseo de su juicio (Sarlo 1995: 100). El duelo entre el posible Borges y el impertinente Gombrowicz, que el texto, recordemos, ubica hacia 1939, opondría así una suerte de representante de la posvanguardia que ya ha regenerado y hecho legible –y por lo tanto redituable simbólica y/o comercialmente– la radicalidad vanguardista, y un férreo y procaz vanguardista al que las vicisitudes de la guerra, el exilio y la pérdida de la patria han dejado en el más lato anacronismo. ¿Es pertinente entonces afirmar que el tiempo, el mero y relajante paso del tiempo, es el que opone a los encarnizados duelistas de *Transatlántico*?

Sin abandonar esa hipótesis, resulta provechoso marcar que el embate Gombrowicz-Borges (que, en términos de Bloom, ligaría al polaco con la *kenosis* y al argentino, tal vez, con el *clinamen*, la *tesera* e, incluso, el *apofrades*), se da no tanto en relación a las ideas sino a su *praxis*, a la peculiar manera en que son jugadas. De este modo, pesarán menos las (soterradas) coincidencias que las incisivas y punzantes diferencias que surgen a la hora de plasmarmas estéticamente. Así, si ambos escritores –teniendo en cuenta alguno de los aspectos que se remueven y discuten durante el duelo– rechazan, por ejemplo, la idea de pureza (y, puntualmente, de una tradición “pura”), valdrá menos este insospechado encuentro que la manera, violentamente divergente, de operar tal rechazo.

Por cierto, vale la pena apuntar que el mismo año de la publicación parisina de *Transatlántico* por *Kultura* (1953), Borges, en un ensayo notable, asume una posición respecto a la tradición que se convertiría, demás está decirlo, en paradigmática de la literatura argentina. En “El escritor argentino y la tradición”,<sup>35</sup> Borges comienza deslegitimando la discusión sobre esta problemática, planteándola (a diferencia de Gombrowicz) como un problema poco interesante. Valga apuntar, una vez más, su tantas veces citado ensayo:

Quiero formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición. Mi escepticismo no se refiere a la dificultad o imposibilidad de resolverlo, sino a la existencia misma del problema. Creo que nos enfrenta un tema retórico, apto para desarrollos patéticos; más que de una verdadera dificultad mental entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un pseudoproblema. (Borges 1973: 267)

A pesar de que en este ensayo no se aborda la tradición contraponiéndola a la idea de autenticidad (como de alguna manera ocurre en el duelo de *Transatlántico*), la solución que se da al “tema retórico, apto para desarrollos patéticos” explica en gran parte la posición asumida por el “Gran Maestro Argentino” aludido en la novela del polaco (ya sea que se trate o no de Borges). El contexto del ensayo es el de la discusión sobre la idiosincrasia de la tradición nacional, que, en opinión de criollistas o nacionalistas, debería rendir tributo y cimentarse en la literatura de índole gauchesca. De aquí que Borges ataque de alguna forma a *El Payador* de Lugones y a la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas y que tome, para argumentar su opinión, un libro que sería indiscutible referente de los nacionalistas: *Don Segundo Sombra* de Güiraldes:

Los nacionalistas nos dicen que *Don Segundo Sombra* es el tipo de libro nacional; pero si comparamos *Don Segundo Sombra* con las obras de la tradición gauchesca, lo primero que notamos son diferencias. *Don Segundo Sombra* abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre. En cuanto a la fábula, a la historia, es fácil comprobar en ella el influjo de *Kim* de Kipling, cuya acción está en la India y que fue escrito, a su



vez, bajo el influjo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, epopeya del Mississippi. Al hacer esta observación no quiero rebajar el valor de *Don Segundo Sombra*; al contrario, quiero hacer resaltar que para que nosotros tuviéramos ese libro fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses de su tiempo, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años; es decir, Kipling y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias. (Borges 1973: 271)

Si durante el duelo de *Transatlántico* el Maestro Local deslegítima la pretendida originalidad de Gombrowicz a través de una serie de referencias a otros textos, Borges, en este ensayo, refuta cualquier tipo de autenticidad u originalidad nacional desmontando un pretendido texto nacional u original en una serie de alusiones, citas e influencias de otros textos. Llamativamente, contra lo que supondrían los "Fideos demasiado Fideos" del autoficcional Gombrowicz, aquí también encontramos una crítica a la idea de pureza, pues la tradición menos que significar un legado impecablemente aséptico, es más bien un trabajo de influencias y de singulares e inevitables combinaciones (Mark Twain, Kipling y los cenáculos franceses; y de algún modo el Mississippi, la India y Montmartre).

Curiosamente, la Filiatría, en *Transatlántico*, se esboza también como una posibilidad impura, producto de mezclas e inconcebibles variantes. En cierto modo, hasta el origen "espurio" de su profeta, Gonzalo —del que se dice que "Era probablemente un Mestizo, un Portugués nacido en Libia de madre persa o turca" (*Transatlántico*: 50)— revela esa falta de pureza que se extiende a su residencia campestre (una suerte de palacete rural polaco y, a la vez, pampeana estancia argentina) y que, pasando por las increíbles cruces de sus perros,<sup>36</sup> llega a abarcar, como vimos, su ambigua vestimenta<sup>37</sup> y hasta, al fin —como lo señala el epígrafe de este apartado— el desnaturalizado carácter de los objetos y platos con que se pretende honrar a los invitados: "[Gonzalo] Me sirvió Cerveza Caliente; pero era cerveza y no era cerveza, porque aunque Cerveza parecía condimentada con vino; y el Queso no era Queso, porque aunque Queso parecía que no fuera Queso" (*Transatlántico*: 105).

Estos "sabores mezclados" que finalmente, tras mucho masdigerir, terminan por tragarse (con todo lo que esto connota de digerir sin placer o sin saborear), parecen salir de aquella complota de *Ferdynurke* en la que la "anáruica mezcolanza"<sup>38</sup> —aludida en el texto como "migas, restos, hojitas de ensalada" (*Ferdynurke*: 135/6)— acaba desvirtuando, debido a la introducción de "elementos ajenos y heterogéneos",<sup>39</sup> la "madurez, soberanía y seguridad"<sup>40</sup> de un "estilo".

De esta manera, a la pretendida pureza con que la Virtud Polaca honrará a su Patria y a su Literatura, se le opondrá aquí la aberrante mezcla, las infames yuntas de los Perros con los Hámsters, de las Faldas con las Batas... de la Cerveza con el Vino. Frente, en fin, a una supuesta tradición que significaría una literatura nacional dada, como se describe en "Sienkiewicz", a la asfixiante y gregaria virtud nacional, se opondría así el proyecto filiátrico (y parricida) que abjura del Padre-Patria y que, resistiéndose a heredar, sólo parece poder insinuarse en un territorio desnaturalizado y desnaturalizante sobre el que Gombrowicz intenta, quizás, actuar la pérdida de su trunco pasado.

Hábilmente político, Gonzalo, en verdad, no está inventando nada, sino, más bien, intenta hacer de la realidad un lugar habitable, convertir la asfixia del exilio polaco en su propia liberación, pues, al fin y al cabo, aquel territorio desnaturalizado y desnaturalizante que la Filiatría promete y sobre el que Gombrowicz resbala o deambula conjeturando su propia salvación, no parece demasiado alejado del *borderline* discursivo de los exiliados eslavos. De pronto, los "pasteles de carne que debían ser Empanadas o más bien Croquetas o Mazapanes" o la "cerveza que no era cerveza" se descubre con la misma inquietante lógica, con la misma deriva, de aquellos dedos de Cieciszowski que "aconsejan y no aconsejan", que "dan o no dan opinión", aquel inquietante (y tal vez ahora liberador) "bebía o no bebía vodka" que marca y da ritmo al texto desde las primeras páginas.

El exilio, como la "Filiatría", desnaturaliza y confronta siempre con un modelo original irremediablemente perdido y que, en caso de retornar, lo puede hacer tan solo en una versión

devaluada, en una versión sobre la cual, para volver a Bloom, ha actuado la deflación de la *kenosis*. Sin dudas, no hay como el Queso y la Cerveza de la Patria, aun cuando estos nunca hayan existido o sido tan excelentes. No hay, cuando se han perdido, como ese Queso y esa Cerveza, entelequias puras y perfectas, frente a las cuales toda nueva versión sabrá sino como algo inferior sí al menos como algo contaminado, impuro y, por sobre todo, extrañamente reconocible.

Al fin de cuentas, como ya lo señalamos, el propio Gonzalo es una suerte de exiliado, “un Portugués nacido en Libia de madre persa o turca”, es decir, un pleno argentino hijo de la inmigración, que, dejando de lado la intencional vena satírica de Gombrowicz, podríamos parafrasear quizás, entre tantas otras posibilidades, como “un Italiano nacido en Suiza de madre judía o española” o “un portugués nacido en Alemania de madre rusa o tcheca”. De aquí al “Mississippi, la India y Montmartre” (aludidos en el ensayo de Borges como necesarios componentes de un relato “nacional”) no parece existir gran distancia. En ambos casos, encontraríamos el mismo movimiento de mezcla, la misma aceptación de “sabores distintos” en una tierra que si en *Transatlántico* se vislumbra desde la pendular mirada de los exiliados, no ha dejado, por otro lado, de entenderse a sí misma como hija de emigrados y de la emigración, como el (celebrado) “crisol de razas” americano.

Hasta aquí entonces las semejanzas, un “hermanado” rechaizo a la pureza como *a priori* capaz de cimentar una tradición. Sabemos que ésta es la tesis de Piglia,<sup>41</sup> aquella con la que *Transatlántico* podría ser leída como novela argentina, aquella por la que Borges y Gombrowicz se hermanarían en tanto literaturas “menores”, en tanto literaturas de exilio. Sin embargo, como ya lo hemos planteado, esta posible mancomunidad ideológica no significa necesariamente unidad estética. Comparemos sino, ya que aquí todo se dirime gastronómicamente, los diversos platos, los platos del exilio (ofrecidos, al fin y al cabo, por Gonzalo) con los platos del Poeta Local: rápidamente pasaremos del exaltado y casi intragable pedazo al exquisito regusto del bocado para gustar y degustar.

Gombrowicz dice oponerse a los “fideos demasiado fideosos”, o sea a una literatura demasiado literaria, demasiado “pura”. Borges replica, se sabe, con la cita; pero además con la irónica observación o detalle de que la pretendida frase original de Gombrowicz podría servirse con algo que la mejorase, ya sean “honguitos” o “una salsita de alcaparras”. De hecho, el Borges de *Transatlántico* pone en evidencia la impostura de Gombrowicz: este beligerante ser que ataca la falta de autenticidad expresiva, no deja de pensarse a sí mismo desde una originalidad que se pretende incontaminada, ajena o ignorante respecto a las marcas de la tradición, de esa tradición que Borges prefiere leer como inevitablemente heterogénea (“Mississippi, la India y Montmartre”) y que el autor polaco prefiere ver, aún, como una terrible imposición. Ambos en verdad no están tan lejos: ambos detestan la idea de pureza estética, sólo —y este “sólo” es aquí fundamental—, que mientras Borges parece querer mostrar su superación en relación a cualquier amenaza de lo puro, y de hecho en su ensayo se dice ya escéptico sobre “un tema retórico, apto para desarrollos patéticos”, Gombrowicz parece querer mostrarse aún amedrentado por la misma, por aquellas exigencias o “fachas” de pureza que tanto la literatura como la patria (términos que Gombrowicz encuentra desgraciadamente equivalentes) le estarían reclamando. Se diría que mientras que la literatura de Borges parece querer presentarse como una literatura sin demonios a exorcizar, la literatura de Gombrowicz prefiere presentarse enfrentada a un monstruo, el malvado monstruo de la pureza que lo obliga incluso a rendirse a ella para pensarse y mostrarse a sí mismo como “original” o auténtico: todo un procedimiento retórico que le permite, por cierto, la ostentosa demostración de su urticante procacidad, una procacidad que, al fin de cuentas, para alejarnos de las artimañas gombrowiczianas, tiene a la tradición y a la pureza menos como monstruos que como rehenes bien conocidos, como las condiciones indispensables desde las cuales la procacidad puede decirse.

De este modo, si habíamos afirmado que el embate de los encarnizados duelistas de *Transatlántico*, y de sus literaturas,

podía obedecer, tal vez, al relevante y desigual paso del tiempo, deberíamos precisar aquí que el duelo no se produciría si sus oponentes no eligieran formas radicalmente diferentes de presentarse ante el mismo: la mentada madurez borgeana frente a la consentida inmadurez de Gombrowicz. Esa inmadurez que ya sea por voluntad de extorsión o por una inclemente necesidad "espiritual" del exilio (o, quizás, por ambas: una desesperada necesidad de extorsión) continúa vislumbrando el pasado como un terrible Padre por abatir. En todo caso, más allá de esta disputa, o precisamente gracias a ella, los duelistas de *Transatlántico* nos demuestran una vez más que la literatura se hace menos con ideas que con tonos, pues pese a cierto (soterrado) sostenimiento de ideas afines, vemos aquí un abrupto duelo de tonos: tono o tonos de la irreverencia, de la procacidad, en Gombrowicz ("¿Qué diablos me importa saber lo que dijo Sartorio cuando soy yo quien Habla?", *Transatlántico*: 46), tono o tonos (quizás irónicos) del reconocimiento en Borges; esgrima de tonos adversos sobre un común (y mutuamente escamoteado) acuerdo.

De hecho, mientras los platos ofrecidos por Gonzalo son escandalosos, platos que tras mucho masticar, en virtud de su extrañeza, apenas si logran ser "tragados" (*Transatlántico*: 105), los discursivos platos del supuesto Borges, en la misma *Transatlántico*, son exquisitos y de elaborada preparación (salsa de alcaparras, crema fresca, etc.). Pese a su común apelación a lo mezclado, los platos de Gonzalo y de Borges son radicalmente diferentes, pues mientras Gonzalo utiliza la mezcla para devaluar y acabar de extinguir un pretense sabor original (para operar, en fin, la *kenosis* del perdido -y, por lo tanto, exaltado- Queso y Cerveza Patrios), Borges hace de la mezcla la condición *sine qua non* de sus platos: ya que cocinar es combinar sabores, parece decirnos el sofisticado Borges de esta novela, hagámoslo deliciosamente y, por sobre todo, acostumbrando el paladar a la agradable experiencia del regusto. Diferencia, en fin, capital, si creemos, siguiendo a Pierre Bourdieu, que sólo un paso separa a los platos de las bibliotecas: siempre estaremos hablando de gusto, o más bien de gustos, de gustos o de

tonos enfrentados. Si la "Mezcolanza anárquica" se enfrenta así al sabor de las placenteras evocaciones, la irreverente negación, al parecer, de la desmesurada y asfixiante Literatura se enfrenta a la erudita, libresca y "tántálica" plenitud. Por una mera (y trascendental) diferencia de tonos y de gustos, la biblioteca de Gonzalo (ese doble "beligerante" o político de Gombrowicz, ese doble que dice pretender llevar a cabo el plan "explosivo" de *Transatlántico*) se representará, de esta manera, como una suerte de "Biblioteca febril", aquella biblioteca donde (si recordamos al Borges de "La Biblioteca de Babel"<sup>742</sup>) "el disparate es normal" y cuyos "azarosos volúmenes corren el incansante albur de cambiarse en otros y que todo" —como el *borderline* o deriva de los exiliados polacos— "lo afirman, lo niegan y lo confunden"; una biblioteca, en fin, procaz e impertinente (¿podríamos decir "guaranga"?), que la frondosa, ordenada y tal vez infinita Biblioteca de Babel adjudica a un despropósito de "impíos", un despropósito de aquellos cuyas palabras "no sólo denuncian el desorden sino que lo ejemplifican también" probando así, en definitiva, "su gusto pésimo y su deseperada ignorancia" (Borges 1973: 470). A la literatura como laberinto, a esa biblioteca que supone azar, búsqueda, hallazgo, diálogo y reconocimiento, Gombrowicz ha opuesto la biblioteca como lugar imposible o, en todo caso, como lugar de duelo con todo lo que supondría de impostura y de irreconciliable conflicto, una suerte de cruenta perrera donde lo más precioso y venerado acaba en un inevitable abaratamiento o devaluación:

—¡Ah, sí, la Biblioteca! —dijo Gonzalo—, la Biblioteca; pero, qué de problemas me da, qué de conflictos me produce. Contiene las Obras más preciosas, las más veneradas, escritas por los máximos genios, por los espíritus más selectos de la Humanidad; pero, de qué me sirven, Señores, si se muerden, se muerden una a otra, y también debido a su número excesivo se devalúan, su excesiva abundancia las Abarata, porque hay Demasiadas, Demasiadas, y cada día llegan más y nadie puede leerlas porque son Demasiadas, ay, demasiadas. Entonces yo, señores, he debido contratar Lectores, y les pago un buen sueldo, porque me da vergüenza que todas estas obras se queden sin ser Leídas, pero son Demasiadas y estos hombres no pueden leer todo, aunque lean sin darse tregua el día entero. Lo peor es que los libros se Muerden como Perros, se muerden hasta darse Muerte. (*Transatlántico*: 103)

## Coda

Nos referimos en esta coda a algunos de los conceptos teóricos utilizados en el capítulo, entre ellos el de autoficción. Hacemos luego algunas consideraciones sobre la relación entre literatura, nación y tradición, para detenernos, a continuación, en los conceptos de *borderline*, sujeto oscilante y exilio. Finalmente, aclaramos algunos aspectos de *Transatlántico* y otros textos de Gombrowicz. Como en las codas anteriores, se encontrarán también algunos datos bibliográficos sobre los escritores e intelectuales europeos mencionados en el capítulo.

Si la pretensión autobiográfica supondría siempre cierta “conciencia ajena” que organiza el relato desde la anticipación del recuerdo que éste dejará en la vida de los otros –con todo lo que esto implica de mancomunidad y sostén de los valores morales y sociales (Bakhtine 1984: 160)– resulta claro porque Gombrowicz, un crítico radical de los valores de la sociedad polaca, opta por una forma que pone los fundamentos del relato autobiográfico en estado de alarma. Frente al desdoblamiento de la conciencia que exige la autobiografía, la autoficción asume la transgresión lógica de una simultaneidad entre autor y héroe que impide cualquier tipo de exotopía, esa capacidad, según el crítico ruso, que el autor poseería de vislumbrar el espacio y el tiempo de su héroe.

El concepto de autoficción proviene de algún modo del casillero vacío que Léjeune esboza en *El pacto autobiográfico* (1975). Durante la explicación de este pacto, Léjeune se pregunta si el héroe de una novela puede tener el mismo nombre que el autor. A pesar de reconocer que nada impediría esta posibilidad no se le ocurre ningún ejemplo práctico. Serge Doubrovsky, dos años después, explora en su novela *Fils* esta posibilidad al darle al personaje principal su propio nombre. Sin embargo, con *Transatlántico* (1952), Gombrowicz parece verdaderamente precursor en la explotación de un género que ni siquiera todavía había sido enunciado teóricamente. En su prólogo a esta novela Gombrowicz nos aclara que: “Añado, por amor al orden, aunque

tal vez no haya necesidad de hacerlo, que *Transatlántico* es una fantasía. Todo ha sido inventado, y sus vínculos con la Argentina verdadera son muy leves, así como con la colonia polaca real de Buenos Aires. También mi ‘deserción’ fue distinta en la vida real. (Los curiosos pueden conocerla en mi *Diario*)” (*Transatlántico*: 10). Genette en *Ficción y dicción* (1993) separa las verdaderas autoficciones (es decir aquellas que asumirían el carácter “auténticamente ficcional” de su contenido) de las falsas (consideradas como “autobiographies honteuses”). Según las afirmaciones de Gombrowicz, *Transatlántico* sería un ejemplo de una autoficción “verdadera”. Sin embargo, habría que analizar hasta qué punto esta novela es autoficcional (y “verdadera”) y el *Diario* autobiográfico. De hecho la categoría literaria y hasta cierto punto autoficcional de éste ya ha sido planteada de algún modo por Zbigniew Kruszyński (1985) en “De la situation generique du *Journal* de Witold Gombrowicz” en Kruszyński (org.). *Gombrowicz: actes du colloque de l’Université de Lille III, le 29 mai 1980*, Wydawnictwo, Uniwersytetu Wrocławskiego.

Sobre la relación entre literatura y nación señalamos que el día 25 de diciembre de 1911, Kafka llama la atención sobre “o fato de que a nação escreva uma espécie de diário, algo muito diferente da historiografia, e como consequência desse fato verifique um desenvolvimento mais rápido e contínuo constante e diversamente vigiado”. Ese desarrollo parece dirigido a una “pormenorizada espiritualização da simplificada vida pública, a assimilação dos elementos menos satisfetos, que passam a ser úteis justamente quando sua inutilização poderia ser prejudicial” (Kafka 1959: 160). A partir de las reflexiones sobre literatura y nación esgrimidas por Kafka, Deleuze y Guattari elaboraron el concepto de literatura menor en *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975). Salgas (2000), Berressem (1998), David (1998) y otros críticos han insistido o señalado la aparente analogía entre ese concepto y la “nación menor” de Gombrowicz. Sin embargo, no creemos que la literatura de Gombrowicz pueda entenderse como menor si se afirma, por ejemplo, que uno de sus rasgos es su valor colectivo en detri-

mento de una "enunciación individual" (Deleuze y Guattari 1975: 31). Del mismo modo, sería difícil entender la literatura de Gombrowicz como "menor" si uno de los rasgos de ésta es, como afirman Deleuze y Guattari, su ineludible carácter político. Se diría, al pensar en Gombrowicz, exactamente lo inverso, que su literatura —procaz y desfachataadamente— pretende erigirse como individual contra el "menor" plano de fondo de la literatura y de la nación polaca (donde todo sí parece ser, en las afirmaciones de este autor, arrolladoramente colectivo y político). Si bien "lo político" es entendido por Deleuze y Guattari como la subversión o la "lucha subversiva" de cualquier literatura para con la "gran" literatura (sentido en que Gombrowicz sí podría ser considerado como literatura "menor"), me remito aquí al sentido fuerte de "político", aquel en que lo "político" no puede desvincularse de determinada causa nacional y desde donde, puntualmente, Pascale Casanova en *A República Mundial das Letras* (2002) arbitra su crítica al concepto deleuziano de literatura menor y a la manera en que Deleuze y Guattari entienden la politicidad del propio Kafka.

En relación al concepto de tradición, cabe señalar que Eric Hobsbawm, en *A invenção das tradições* (1984), sostiene que el valor de la tradición cultural radica en ser un factor aglutinante de la comunidad, claro que, a diferencia de Gombrowicz, concibe la misma como un permanente estado de renovación y de invención. Del mismo modo, para Raymond Williams, menos que un "segmento histórico inerte" la tradición es un "medio de incorporación" altamente dinámico y en permanente movimiento, ver *Marxismo y Literatura* (1980). Barcelona. Península, p. 137. La referencia a Borges en relación al problema de la tradición pasa, obviamente, por sus ensayos "Kafka y sus precursores" (1951) y "El escritor argentino y la tradición". La idea de la tradición como renovación es crucial, por otro lado, en Octavio Paz, en el momento de pensar, incluso, una "tradición de la modernidad". En "La tradición de la ruptura" afirma que se trataría de "una tradición polémica, que desaloja a la tradición imperante [pero para dar lugar] a otra tradición que a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad", en *Los*

*hijos del limo* (1974). Barcelona. Seix Barral, p. 13. De esta manera, ya sea en relación a la tradición cultural en general como, específicamente, a la tradición literaria, se sostiene siempre el carácter inventado y, por lo tanto, recreado de la tradición. A pesar de las diferencias que puedan existir entre los autores citados, es notable observar que la tradición es pensada como una fuerza al servicio del presente y no, a la manera de Gombrowicz, como una fuerza del pasado y para el pasado. Digamos que una tradición entendida a la manera gombrowicziana sería, para los autores aquí citados, una tradición que ha dejado de funcionar.

Las referencias al *borderline* que hacemos en el capítulo, tienen por base, en principio, una bibliografía psiquiátrica. Muller afirma que a pesar de que el mundo dualístico, occidental y carteriano está habitado de dicotomías (lo bueno y lo malo, lo deseable y lo no deseable, etc.) para conocerse a uno mismo, a otras personas o a cualquier aspecto del mundo, hay que contar con el carácter imprevisible y con la ambigüedad de la experiencia humana. Para escapar de la ansiedad que les provoca esta ambigüedad, algunos pacientes que sufren de *borderline* vivirían cada situación de forma especialmente extrema (en Muller 1994: 150/1). El habla que Muller analiza, el de un paciente llamado David, resulta sorprendentemente similar a la discursividad "pendular" de *Transatlántico*. Masterson, otro clásico de los estudios sobre el *borderline*, enumera rasgos que bien podrían servir de base a una descripción del narrador y protagonista de esta novela. Entre otros aspectos propios del sujeto afectado por el *borderline*, se enumeran: relaciones personales inestables, inestabilidad surgida del hecho de ver el mundo en términos extremos de bueno y malo, predominio del enojo o la depresión, inhabilidad para disfrutar, incapacidad de completar pasos de la vida profesional, inusual acceso a la creatividad (aunque con incapacidad para organizarla), conducta autodestructiva (Masterson 1981: 190/1). Por otro lado, sostiene la teoría de los padres "saboteadores". En esta teoría los padres amenazarían con romper de forma absoluta la relación

familiar si sus hijos se atreven a dar pasos fuera de la familia, una actitud nociva que perjudicaría el normal desarrollo de separación y resolución edípica de sus hijos. Gombrowicz, sabemos, aún a el concepto de Patria al de Padre, y en innumerables ocasiones se refiere a la misma como "saboteadora" del proceso de formación del individuo. Paralelamente, Mc Arthur agrega a estos rasgos propios de lo pacientes que sufren de *borderline* "la tendencia a sabotear repetidamente sus propios pasos hacia delante" (Mc Arthur 1988: 195).

Además, hemos hecho referencia en este capítulo a ciertos estudios de perspectiva lacaniana. Berressem en *Lines of Desire: Reading Gombrowicz's Fiction with Lacan* (1998) se vale de los conceptos lacanianos de "lo simbólico" y "lo imaginario" para analizar cómo en los textos de Gombrowicz se postularía siempre un sujeto escindido (u oscilante) entre la ley y la estructura paranoica de su yo. Esta oscilación es abordada desde la teoría del caos que Berressem deriva de la propia crítica de Gombrowicz a Kant:

In fact, Gombrowicz would arraigns favor Kant over Hegel, because for Kant, the human mind rather than an apersonal, absolute spirit is the ultimate horizon of thought. The subjective rather than objective character of the foundation of reason allows the subject to make only an 'empirical' and thus pragmatic, never a transcendental, use of reason. As a result, all human perception has the character of mere appearance. Although Gombrowicz would go along with this, one of the targets of Gombrowicz critique of Kant is the better's belief in the concept of 'reasonable unities', which Kant stresses in his treatment of the three classes of transcendental ideas (...). A reading of these classes with Gombrowicz and against Kant shows his disruption of the Kantian architectonics, a disruption that mirrors Lacan's deconstruction of Kant. (...) Kant realizes that according to his own system, which posits that the human mind, rather than a transcendental agency, is the highest arbiter of judgment, there can be no reason to favor one possibility over the other. (...) In fact, Kant himself had started that, because the antinomies cannot be solved transcendentially, without some kind of 'practical' deflection, they would lead to an eternal oscillation or hesitation, with the subject, to use once more the image of the cusp-catastrophe, forever balancing precariously on the brink of the two craters. (...) From Gombrowicz's position, in fact, what is morally attractive for Kant (the categorical imperative and the cultural law) is also attractive, but what is morally repulsive for Kant (the pathology of the individual that follows the law of desire) is similarly attractive. (...) In Gombrowicz

the subject is always attracted by both forces, the morally attractive and the morally repulsive one" (Berressem: 59/60).

[De hecho, Gombrowicz convocaría a Kant por sobre Hegel, porque para Kant, el entendimiento humano, menos que un espíritu a-personal y absoluto, es el último horizonte del pensamiento. El carácter menos objetivo que subjetivo de la razón, le permite al sujeto hacer un uso solamente empírico, y por lo tanto pragmático y nunca trascendental, de la misma. Como resultado, toda percepción humana tiene el carácter de mera apariencia. A pesar que Gombrowicz aprobaría tal conclusión, uno de los objetivos de la crítica de Gombrowicz a Kant es una mejor comprensión de las 'unidades de la razón' que Kant destaca durante su tratamiento de las tres categorías de ideas trascendentales. (...) Una lectura de estas categorías a partir de Gombrowicz y contra el propio Kant, muestra su alteración de la arquitectónica kantiana, una alteración que refleja la deconstrucción de Kant realizada por Lacan. (...) Kant descubre que, si de acuerdo a su propio sistema, el entendimiento humano, antes que una entidad trascendental, es el más alto árbitro del juicio, no hay ninguna razón para favorecer una posibilidad por sobre otra. (...) De hecho, el propio Kant afirmó que dado que las antinomias no pueden ser resueltas trascendentalmente sin alguna clase de desvío 'práctico', las mismas conducirían a una oscilación o vacilación eterna gracias a la cual el sujeto, para utilizar una vez más la imagen de la cúspide de la catástrofe, se balancearía eterna y precariamente por sobre el borde de dos cráteres. (...) A partir de la posición de Gombrowicz, de hecho, tanto lo que para Kant es moralmente atractivo (el imperativo categórico y la ley cultural) como lo que para este filósofo es moralmente repulsivo (la patología del individuo que sigue la ley del deseo), son [fuerzas] igualmente atractivas. (...) En Gombrowicz el sujeto está siempre atraído por ambas fuerzas, lo moralmente atractivo y lo moralmente repulsivo" (Berressem: 59/60)].

La escisión u oscilación podría alegarse, por otro lado, en cuestiones culturales. Longinovic en *Borderline Culture: The Politics of Identity in Four Twentieth-century Slavic Novels* (1992) extiende al resto de los países eslavos el modelo dual diseñado por Lotman para analizar la cultura rusa, escindida, según este análisis, entre los valores pre-cristianos (devenidos en valores primitivos, inmaduros y secundarios) y la seriedad/centralidad cristiana. Longinovic elabora con estos parámetros un terreno cultural quebrado donde los ambivalentes sujetos se ven llevados a admirar (curiosamente como los enfermos de *borderline*) aquello de lo que en verdad reniegan y huyen.

El hecho de que el sujeto Gombrowicz en *Transatlántico* esté atraído por dos fuerzas dispares, lo aleja, creo, de su comprensión como sujeto pos-moderno como, en ocasiones, cierta crítica lo ha querido ver. Si bien, el sujeto pos-moderno puede ser entendido como un nómada que vagabundea entre lugares desconectados (Bauman, 1992), un sujeto que vive en cierta, de acuerdo a Giddens (1985, 1987), inseguridad ontológica, debemos recordar que tal inseguridad o calidad de vagabundo significa cierta igualdad de todos los lugares o cierta superficialidad de los mismos. A pesar de tratarse de un sujeto descentrado, el autofuncional Gombrowicz de *Transatlántico* rota entre los dos únicos lugares que vislumbra como alternativas (la Patria y la "Filiatría") convirtiéndolo, en este sentido, en un sujeto todavía, de algún modo, enmarcado. Por otro lado, como lo señala Michael Billig en *Banal Nationalism* (1995), el sujeto pos-moderno, a pesar de su descentramiento, o precisamente gracias a él, se ve arrastrado en ocasiones por "fuerzas regresivas" que lo llevan a un discurso autoritariamente patriótico (ver Billig 1995: 130/131).

Sobre exilio y vacilación identitaria, vale recordar que en *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, Edward Said afirma que el *pathos* del exilio está en la pérdida de contacto con la solidez y la satisfacción inherentes a la idea de tierra (Said 2003: 52) elaborando, además, una serie de imágenes de exiliados caracterizados por su excentricidad e inestabilidad emocional. La intransigencia y la exageración serían aspectos típicos en sus obras, agregando que la "Compostura e serenidade são as últimas coisas associadas á obra dos exiliados" (Said 2003: 55) ["La compostura y la serenidad son las últimas cosas asociadas a la obra de los exiliados"]. Said llega a entrever, incluso, cierta dialéctica entre nacionalismo y exilio, postulando la exacerbación del primero como algo intrínseco a su pérdida:

Os nacionalismos dizem respeito a grupos, mas, num sentido muito agudo, o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal. Como, então, alguém supera a

solidão do exílio sem cair na linguagem abrangente e latejante do orgulho nacional, dos sentimentos coletivos, das paixões grupais? O que vale a pena salvar e defender entre os extremos do exílio, de um lado, e as afirmações amíde teimosas e obstinadas do nacionalismo, de outro? O nacionalismo e o exílio possuem atributos intrínsecos? São eles apenas duas variedades conflitantes da paranóia? (Said 2003: 50) ["Los nacionalismos tienen que ver con grupos, pero, en un sentido más agudo, el exilio es una soledad vivida fuera del grupo: la privación sentida por no estar con los otros en la habitación comunal. ¿Cómo, entonces, alguien puede superar la soledad del exilio sin caer en el lenguaje abarcador y palpitante del orgullo nacional, de los sentimientos colectivos, de las pasiones grupales? ¿Qué vale la pena salvar y defender entre, de un lado, los extremos del exilio, y, del otro, las afirmaciones frecuentemente pertinaces y obstinadas del nacionalismo? ¿El nacionalismo y el exilio poseen atributos intrínsecos? ¿Son tan sólo dos variedades incompatibles de la paranoia?"].

Refiriéndonos ya a ciertos aspectos de *Transatlántico*, vale señalar que la "Filiatría" jugará en este texto el mismo rol que los conceptos de "Facha" o "Cucul" en *Ferdydurke*. Sobre estos términos que se van enriqueciendo semánticamente a lo largo del texto, leemos en la introducción de *Emigration et exil dans les cultures tceque et polonais* de Jechova/Wlodarczyk (1987): "(...) on s'aperçoit que la théorie gombrowiczéene de la forme, selon laquelle rien n'existe en soi, les êtres prenant pleinement conscience d'eux-mêmes que grâce à un jeu d'interactions, devient opérante sur le plan textuel. En effet, les mots prennent de valeur, ne se mettent à signifier, chez Gombrowicz, que par un effet d'interrelations, de rapports reciproques, qui dans un continuel affrontement élaborent le sens des mots. Le texte de Gombrowicz est herissé de pièges, les mots font des "mines" (*geba*), des grimaces, certains n'ayant été placés dans le texte, que pour jouer le rôle de miroirs déformants, ou de catalyseurs. (Jechova/Wlodarczyk 1987: 41) [...] se advierte que la teoría gombrowicziana de la forma, según la cual nada existe por sí mismo sino que los seres toman plena conciencia de sí mismos sólo en razón de un juego de interacciones, deviene operante sobre el plan textual. En efecto, en Gombrowicz, las palabras toman valor, no se ponen a significar más que por un efecto de interrelaciones, de una serie de relaciones recíprocas que, en

continuo enfrentamiento, elaboran el sentido de las palabras. El texto de Gombrowicz está erizado de trampas, las palabras hacen "muecas" (geba), gestos, algunas, incluso, han sido puestas en el texto tan sólo para jugar el rol de espejos deformantes o de catalizadores (Jechova/Włodarczyk 1987: 41)

Por otro lado, hacemos referencia en este capítulo al absurdo como último recurso de un sujeto vencido o arrojado al último plano de la inferioridad. Ese recurso produciría determinados actos que, en razón de su incomprensibilidad, aparentan aportar un nuevo, incómodo e irrevelable secreto (haciendo de aquel sujeto inferior, de pronto, alguien superiormente enigmático). Estos actos absurdos se producen, según parece, siempre que se introduzcan "elementos discordantes, [y] anómalos" (según se señala en el instructivo cap. VIII de *Ferdydurke*, donde se nos enseñan las múltiples maneras de "arruinar la superioridad de un estilo"). Precisamente en *Ferdydurke*, en el momento de mayor apogeo de la superioridad de los juventones, el protagonista monta un espectáculo absurdo: le pagará a un mendigo para que porte una rama de árbol en su boca durante horas. La sola visión de ese mendigo fragiliza y causa consternación en los seguros juventones. La misma función parece cumplir el insecto que el protagonista aplasta e introduce en las zapatillas de danza de la Juventona. En relación a la idea de montaje en Gombrowicz, también aludida en el transcurso del capítulo, un excelente ejemplo (capaz de analizarse hasta cinematográficamente), podría ser el raudo match de tenis descripto en el capítulo XII de *Ferdydurke* ("Filimor forrado de niño").

Sobre la afirmación de Gombrowicz "cuanto más sabio, más estúpido", vale aclarar que la misma aparece motivada en el *Diario* como una crítica a la relación que el medio intelectual francés establecía con la literatura durante la década del '60. Gombrowicz, en su *Diario*, evalúa negativamente lo que juzgaba ser una desenfrenada institucionalización de la literatura y lo que, en su opinión, no era más que un desmedido y artificial crecimiento del aparato crítico.

Je dois poser en fin (car je vois que personne ne le fera à ma place) le problème fondamental de notre temps, celui qui domine entièrement toute

l'epistémé occidentale. Ce n'est ni le problème de l'Histoire, ni celui de l'Existence, ni celui de la Praxis ou de la Structure, ou du Cogito, ou du Psychisme, ni aucun des autres problèmes qui occupent notre champ conceptuel. Le problème capital peut s'énoncer ainsi: *plus c'est savant, plus c'est bête*. (...) En effet: je ne veux pas parler ici d'un certain contingent de bêtise pas encore éliminée mais dont le développement viendra à bout tôt ou tard. Il s'agit au contraire d'une bêtise consubstantielle à la raison, qui progresse et grandit avec elle. Voyez donc tous ces festins de l'intellect: ces concepts! Ces découvertes! Ces Perspectives! Ces Subtilités! Ces Publications! Ces Congrès! Ces discussions! Ces Instituts! Ces Universités! Et pourtant: quelle bêtise!

["Debo plantear, en fin (pues veo que nadie lo hará en mi lugar) el problema fundamental de nuestro tiempo, aquel que domina enteramente toda la episteme occidental. No se trata del problema de la Historia, ni el de la Existencia, tampoco el de la Praxis o el de la Estructura, o el del Cogito o el del Psiquismo, no se trata de ninguno de los problemas que ocupan a nuestro campo intelectual. El problema capital puede enunciarse de la siguiente manera: cuanto más sabio, más estúpido. (...) En efecto: no quiero hablar aquí de cierta coita de estupidez todavía no eliminada pero a la cual el desarrollo vendrá a poner fin más tarde o más temprano. Se trata, por lo contrario, de una estupidez consubstancial a la razón y que progresa y crece junto a ella. Ved sino todos esos festines del intelecto: ¡esos conceptos! ¡Esos descubrimientos! ¡Esas Perspectivas! ¡Esas Sutilezas! ¡Esas Publicaciones! ¡Esos Congresos! ¡Esas discusiones! ¡Esos Institutos! ¡Esas Universidades! En fin: ¡aquella estupidez!" (*Journal II: 533/4*)].

Contra este intelectualismo, Gombrowicz presenta sus razonamientos insertos siempre en cierta experiencia cotidiana. Un buen ejemplo de la cotidianidad como punto de partida para la reflexión podría ser cierto extraordinario pasaje sobre el dolor, la piedad y la salvación que, lejos de formularse en términos existencialistas, se motiva a partir de la visión de centenares de escarabajos agonizantes a los que Gombrowicz comienza a salvar, colocándolos boca arriba, hasta enfrentarse, de puro cansancio, a aquel último escarabajo que decidirá no salvar y que disparará las reflexiones en cuestión (en *Diario 2: 57/60*).

En relación al enfrentamiento con el Gran Poeta Local que constituye uno de los episodios centrales de *Transatlántico*, particularmente prefero pensar que el texto alude a Jorge Luis Borges, a pesar de que esta opinión se sostenga menos por acabadadas razones que por detalles y datos biográficos. Entre los



pequeños detalles figuran los “grandes anteojos Negros, que lo aislaban (al Maestro) como una cerca de todo el mundo” (en *Testamento*, Gombrowicz afirmará que la ceguera aisló a Borges del mundo real). Por otro lado, debemos tener en cuenta la antipatía personal de Gombrowicz por Borges, cosa que no ocurre con Mallea quien llegó a recomendarlo a *La Nación* y a quien Gombrowicz escribió para intentar publicar *Ferdydurke* en Sudamericana (Mallea, además, citaría a Gombrowicz en un artículo, según se declara en *Diario 2*: 113). Creo que la opción de Piglia por Mallea obedece a su resistencia en contextualizar a Borges ya en un plano de consagración en la época en la que el texto se enmarca (1939). En *Crítica y Ficción*, Piglia sostiene, con evidente ironía, que Borges, de seguir la tendencia dominante en aquella época “hubiera sido un gran escritor, hubiera sido Mallea”. Esta posición marginal de Borges también lo ayuda a equipararlo con Gombrowicz, en una lectura que ya hemos criticado en el capítulo anterior. El artículo de Mallea en el que se menciona a Gombrowicz, tal vez sea el titulado “Las novelas del conocimiento”, en *Leoplan*, 07/07/1944, N° 241, pp. 16-17.

Finalmente, sobre la comparación entre la Biblioteca de Babel y la biblioteca de Gonzalo, podemos agregar que mientras la biblioteca borgeana se trata de un hexágono (“espacio absoluto” de la reflexión –pues inconcebible es “una sala triangular o pentagonal”), “de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales” (Borges 1973: 465), la biblioteca de Gonzalo es “un recinto amplio y cuadrado” (*Transatlántico*: 102). Mientras que en Borges “La distribución de las galerías es invariable” (Borges 1973: 465), la biblioteca de Gonzalo “estaba llena de libros y de manuscritos, amontonados en el suelo, como si hubieran sido Botados de unas carretillas; montañas que llegaban hasta el techo” (*Transatlántico*: 102). Mientras que el narrador de “La Biblioteca de Babel” peregrina en busca de un libro “acaso del catálogo de catálogos” (Borges 1973: 465), los lectores de la biblioteca de Gonzalo son asalariados “flaquísimos” que, sentados sobre las montañas de libros, se dedican a “leer todo aquel material” (*Transatlántico*: 103). Leemos en “La Biblioteca de Babel”: “Afirmar los impíos que el disparate es nor-

mal en la Biblioteca y que lo razonable (y aun la humilde y pura coherencia) es una casi milagrosa excepción. Hablan (lo sé) de ‘la Biblioteca febril, cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira’” (Borges 1973: 470).

Mencionamos en este capítulo algunos intelectuales polacos centrales para la difusión de Gombrowicz en Europa, entre otros, Jerzy Giedroyc y Konstanty Jeleński. Jerzy Giedroyc (Varsovia 1906–2000) dirigió diversas revistas polacas mientras trabajaba en la administración pública (como funcionario del Ministerio de Industria y Comercio, sugiere, en 1939, el embarque de Gombrowicz en el Chrobry). En septiembre de 1939, se alista en la armada polaca. Participa de la campaña africana como soldado raso y deviene luego lugarteniente y responsable de la sección de prensa. En 1946, funda en Roma el Instituto Literario que al año siguiente dará lugar a la revista *Kultura*. Milosz ha escrito sobre Giedroyc “est une des grandes figures de l’émigration polonaise et *Kultura* est une prestigieuse institution comme celles qui ont existé à Paris au moment de la grande émigration du début du XIXe siècle” (*Gombrowicz en Europe*: 47) [“es una de las grandes figuras de la emigración polaca y *Kultura* es una prestigiosa institución, semejante a aquellas que han existido en París al momento de la gran emigración de principios del siglo XIX” (*Gombrowicz en Europe*: 47)]. Konstanty Jeleński (Varsovia 1922–Paris 1987) cursó estudios en Polonia y, en 1939, se alista en la armada polaca en Francia, donde sirvió durante toda la guerra en la Primera División de Carros Blindados. Cursó luego estudios en el Colegio Saint Andrews de Escocia y trabajó en la F.A.O. en Roma de 1948 a 1951. Se instala luego en París y, de 1953 a 1973, es secretario del Congreso para la libertad de la cultura, colaborando a su vez en la revista *Preuves*. Fue uno de los grandes promotores de la literatura polaca en Occidente, especialmente de Gombrowicz. Es famosa la apreciación de Gombrowicz en su *Diario* sobre el peso de Jeleński en la difusión de su obra:

“Chaque édition de mes livres dans langues étrangères devrait porter le sceau ‘grâce à Jelenski’” [“Cada edición de mis libros en lenguas extranjeras deberían llevar el sello ‘gracias a Jelenski’”]. Por cierto, Jelenski no fue sólo quien promovió la publicación de la obra de Gombrowicz en polaco a través del sello editorial de *Kultura*, sino que también fue su principal traductor al francés y quien más ha escrito sobre la misma en diversas publicaciones francesas. Otra figura central en la difusión del polaco fue François Bondy (Berlín 1915-2000). François Bondy llevó a escena a Max Reinhardt en Berlín. Fue deportado a un campo de concentración en los Pirineos durante 1940. Dirigió luego *Die Weltwoche*, semanario literario y político suizo en lengua alemana. En 1949 comienza a colaborar en *Der Monat* y a partir de 1950 se asocia al Congreso para la libertad de la cultura bajo cuyo auspicio funda la revista *Preuves* que dirigirá hasta su último número en 1969. En esta revista aparecerá el primer artículo en francés sobre Gombrowicz firmado por él mismo (“Note sur *Ferdynand*”, *Preuves*, Nº 32, octubre 1953). También mencionamos en el capítulo a Józef Wittlin (1896-1976), poeta, novelista y traductor de *La Odisea* al polaco.

## Notas

<sup>1</sup> El prólogo incluido en la edición con la que trabajamos (Barcelona, Barral, 1995) es el que Gombrowicz escribe para la primera edición de *Transatlántico* en Varsovia, 1957 (durante el ocasional “deshielo” del régimen comunista).

<sup>2</sup> Transcribimos a continuación el pasaje en el que el Gombrowicz de *Transatlántico* maldice (una vez tomada la decisión de permanecer en Buenos Aires) a los polacos que regresan a Europa con el fin de luchar por su patria: “¡Volved, compatriotas, marchad, marchad a vuestra Nación! ¡Marchad a vuestra santísima y tal vez también Maldita nación! ¡Volved a ese Santo Monstruo Oscuro que está reventando desde hace siglos sin poder acabar de reventar! ¡Volved a ese Santo Engendro vuestro, maldito por la Naturaleza, que no ha dejado un solo momento de nacer y que, sin embargo, continúa Nonato! ¡Marchad, marchad para que él no os deje ni Vivir ni Reventar y os mantenga siempre entre el Ser y la Nada! ¡Marchad a esta Santa Babosa para que os vuelva más moluscosi! - El barco había dado ya la vuelta y se alejaba, y yo seguía aún diciendo -: ¡Volved a vuestra Demente, a vuestra Loca y Santa y ay, Atormente, os inunde de sangre, os ensordezca con sus gritos y rugidos, os martirice con su Suplicio, así como a vuestros Hijos y a vuestras mujeres, hasta la Muerte, hasta la Agonía, y que Ella misma en la agonía de su Dementia os enloquezca, os perturbe!

Una vez pronunciada esa Maldición, di la espalda al barco y entré en la Ciudad” (*Transatlántico*: 14/15).

<sup>3</sup> Del prefacio a la primera edición polaca de *Transatlántico* (1953). Traducción de Joanna Ritt (1949). En *Cahier L’Herne* Nº 14, p. 203.

<sup>4</sup> Nos referimos a *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y cepto de nación* menos por criterios territoriales, lingüísticos o étnicos que por la imaginaria ilusión de cierta hermandad.

<sup>5</sup> Incluido en *Diario I*, págs. 379/391. Publicado originalmente en *Kultura* de París, Nº 6, 1953.

<sup>6</sup> En *Meditations Sud-Américaines* (1932), Keyserling afirma, como vimos en el primer capítulo, la relación recíproca y necesaria entre debilidad y belleza, trasladando esa relación desde una presunta cuestión genérica (la mujer, en razón de su “debilidad”, exhibiría -para poder sobrevivir- la “mentira” de su belleza) a una reflexión sobre la caracterología de las naciones. De este modo habría naciones “débiles, bellas y mentirosas” y otras “fuertes, feas y signadas por la verdad”.

<sup>7</sup> Transcribimos el pasaje en cuestión: “Coged nuestra literatura de los siglos XVI y XVII y veréis que casi siempre identificaba la belleza con la virtud. No había en ella lugar para la belleza surgida directamente de la vida, al contrario, la vida aparecía domada por la moralidad, y solamente un joven

honrado, piadoso y bonachón podía alcanzar la canonización estética en el arte. (...) El tipo de polaco que proponían la literatura y el arte, al no estar suficientemente saturado de polaco ni vinculado con la vida, tenía que convertirse en una fórmula abstracta; ¿acaso no es eso lo que ocurre hoy con la belleza bolchevique oficial del obrero joven y radiante, con una sonrisa en los labios, un martillo en la mano y la mirada dirigida hacia un futuro luminoso, imagen que aburre por exceso de virtud?" (*Sienkiewicz* en *Diario I*: 381).

<sup>8</sup> El ensayo afirma, de hecho, que la virtud (y por ende la belleza) polaca de Mickiewicz y de Sienkiewicz obedece a Dios en tanto éste obedece a la Nación: "Es fácil pecatarse de que estos dos conceptos: la nación y Dios, no pueden concordar del todo uno con el otro, y en todo caso, no sirven para ser clasificados uno al lado del otro. Dios es la moral absoluta, mientras la nación es un grupo humano de aspiraciones determinadas, que lucha por su existencia... De modo que tenemos que decidir si nuestra razón superior es nuestro sentimiento moral o bien los intereses de nuestro grupo. Pues bien, está claro que tanto en Mickiewicz como en Sienkiewicz, Dios ha sido subordinado a la nación y la virtud era para ellos ante todo un instrumento de lucha por la existencia colectiva" (*Sienkiewicz* en *Diario I*: 388).

<sup>9</sup> Las citas corresponden a la edición francesa de 1995, Actes Sud, Arles. El original en alemán es de 1966.

<sup>10</sup> Recordemos que el alemán distingue entre "Vaterland" (el equivalente del español "patria") y "Heimat" (entre otras posibles acepciones, y con cierto empobrecimiento del término, el equivalente al español "patria chica" o "tierra natal" en un sentido restringido). Si bien distingue y reconoce estos diferentes conceptos, Améry sostiene que la "Heimat" no puede sostenerse cuando se ha perdido la "Vaterland", ver Améry 1995, p. 101. Para una referencia precisa de las diferentes equivalencias y diferencias entre los términos relacionados a la idea de nacionalidad, ver Eric Hobsbawm (1998). *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Río de Janeiro, Paz e Terra, pp. 27/42.

<sup>11</sup> Améry 1995, op. cit. p. 107.

<sup>12</sup> Efectivamente, un gran número de exiliados polacos se alistará en Inglaterra para formar desde allí batallones enteros que combatirán en el continente europeo contra el ejército alemán. Recordemos aquí el pasaje de *Transatlántico* en el que la Delegación Polaca en Buenos Aires rinde honor a esa "marcha hacia Berlín" (*Transatlántico*: 81).

<sup>13</sup> "¡Maldita degradación de la Humanidad! ¡Maldita esta condición nuestra de cerdos embadurnados de barro! ¡Maldita nuestra Charcal Aquel que a mi lado Caminaba y a cuyo lado yo Caminaba no era Toro, sino Vaca. El hombre que siendo Hombre no quiere ser Hombre y corre detrás de los Hombres y los Persigue como un obeso y a los Hombres adora, ay, y con los Hombres se excita, a los Hombres desea, a los Hombres mira goloso, les coquetea, los galantea, los adula, es llamado desdeñosamente por el pueblo de este país un 'puto'. Al ver aquellos labios que a pesar de ser Masculinos sangraban rouge femenino, no pude tener la menor duda de que el destino me había unido con

un Puto. Y con él había yo Caminado, habíamos Caminado juntos delante de todos, como si para siempre me hubiera esposado con él" (*Transatlántico*: 49).

<sup>14</sup> Sobre el Terror como intensificador del goce, leemos en *Transatlántico*: "Y cuando conseguía uno, y se ponía de acuerdo con él por 10, 15 o 20 pesos, lo llevaba enseguida a su casa, y allí, después de cerrar la puerta con llave, se quitaba la chaqueta, la corbata, los pantalones, los tiraba al Suelo, se quedaba en mangas de Camisa, bajaba la luz, esparcía perfume. Y en eso el Muchacho le rompía la Cara y comenzaba a sacarle la ropa del Armario o a apoderarse de su Dinero. Más muerto que vivo de Terror, el Puto no se atrevía a gritar; dejaba que el otro lo saqueara y soportaba sus terribles golpes. Pero aquellos Golpes y Maltratos enardecían aún más su pasión. Cuando el Muchacho salía, él volvía a echarse a la calle, Ardiente, maravillado, pero también Espantado, Angustiado, para correr de nuevo detrás de los jóvenes Aprendices, Artesanos, Lavaplatos, Soldados o Marineros; y tan pronto como se acercaba se volvía a alejar, porque aun siendo grande el deseo, era mayor el Miedo" (*Transatlántico*: 51). Volvemos sobre esta cuestión en el apéndice, cuando analicemos, a través de *O negocio do michê* de Néstor Perlongher, algunas reflexiones del poeta y antropólogo argentino sobre la prostitución masculina.

<sup>15</sup> La imprecación de Gonzalo es verdaderamente especular a la proferida por Gombrowicz. Para percibir este parecido, basta comparar su discurso -que transcribimos a continuación- con la maldición gombrowicziana a la que hicimos referencia en el apartado anterior: "¿Y para qué te sirve ser Polaco? -Luego añadió-: ¿Ha sido tan delicioso hasta ahora el Destino de los Polacos? ¿No estás ya hasta la coronilla de tu polonidad? ¿No te basta el Martirio? ¿No te basta el Eterno Suplicio, el Martirio? Ahora mismo les están zurrando el pellejo por centésima vez. ¿Prefieres guardar tu pellejo para que te zurren?" (*Transatlántico*: 73/74).

<sup>16</sup> El desvío práctico es, precisamente, la manera en que el sujeto logrará escapar de aquello que la filosofía kantiana (a pesar del propio Kant) implicaría: la oscilación del sujeto. Ver coda.

<sup>17</sup> Ver *Transatlántico*, p. 39.

<sup>18</sup> Desde el primer encuentro, Gombrowicz le advierte a Tomasz sobre las, al parecer, verdaderas intenciones de Gonzalo: "Aquellos brindan a la salud del Extranjero, mi Compañero, pero él [Gonzalo] no brinda a la salud de ellos, ni siquiera a la mía, sino a la de Su Hijo. [Tomasz] Se irritó y asombró: -¿A la salud de mi pequeño Ignacy?, ¿Cómo es posible?-. Así como lo oyes. Brinda con tu pequeño Ignacy. Márchate pronto con tu pequeño Ignacy, porque él se dedica a perseguirlo. ¡Vete, huye, hazme caso!" (*Transatlántico*: 66). También, ya reunidos todos en el palacio que Gonzalo posee en el campo, Gombrowicz vuelve a advertirle a Tomasz sobre las intenciones eróticas de Gonzalo, confesándole, por otro lado, que en el duelo sólo se había disparado con pólvora (*Transatlántico*: 109).

<sup>19</sup> "También es cierto que le resultaba dulce el homenaje de sus compatriotas a un hombre que desde la infancia no había conocido sino desprecio... Y

ahí, como si un hada hubiese intervenido, comenzaban a inclinar la cabeza delante de él y a quitarse el sombrero. Aquel maldito y falso Homenaje valía muy poco. Sin embargo, fue también un homenaje santo, bendito y verdadero, porque era un homenaje a mi Frente, mi Ojo, mi Pensamiento, mi Verdad, a la sinceridad de mi corazón, a mi canto y a Mi Majestad. ¡Era mi cetro, mi manto y mi corona! ¡A caballo dado no le mires el dentado! Iría, pues, a la reunión y dejaría que hicieran aquello conmigo, y juraba por Dios y por mi Madre, ante Dios y el Altar, que quien se descubriera ante mí no hacía mal, sino todo lo contrario, hacía lo mejor, lo más justo" (*Transatlántico*: 40).

<sup>20</sup> La cita completa es la siguiente: "Vosotros, comenideras —me decía—, os sentáis Astutos y Sabios, y como gallinas tratabais de picotear en busca de provecho. Lo que vuestra Naturaleza obtusa y Astuta ha concebido yo lo aceptaré según mi Naturaleza, y si me hubieseis ofrecido mierda la habría comido hasta Saciar-me. Cuando aparezca en aquella recepción como un verdadero Maestro, cuando los Extrajeros me aclamen como a su Maestro no me apartará la estupidez de su Excelencia el Ministro, ya que él mismo deberá mostrarme respeto... Monta, pues, en el caballo que te ofrecen e irás lejos" (*Transatlántico*: 40).

<sup>21</sup> Recordemos sino la descripción de la *peña* (en español, en el original) de poetas en Montevideo, en *Diario 2*: 265/6.

<sup>22</sup> En "Contra los Poetas" (*Diario 1*: 367).

<sup>23</sup> "Taste classifies, and it classifies the classifier. Social subjects, classified by their classifications, distinguish themselves by the distinctions they make, between the beautiful and the ugly, the distinguished and the vulgar, in which their position in the objective classifications is expressed or betrayed. And statistical analysis does indeed show that oppositions similar in structure to those found in cultural practices also appear in eating habits. The antithesis between quantity and quality, substance and form, corresponds to the opposition —linked to different distances from necessity— between the taste of necessity, which favours the most 'filling' and most economical foods, and the taste of liberty —or luxury— which shifts the emphasis to the manner (of presenting, serving, eating, etc.) and tends to use stylized forms to deny function" (Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (1984) citado en *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (2001). New York, Norton & Company, p. 1813) [El sabor clasifica y, a la vez, clasifica al clasificador. Los sujetos sociales, clasificados por sus clasificaciones, se distinguen a sí mismos por las distinciones que realizan entre lo hermoso y lo feo, entre lo distinguido y lo vulgar, y su posición frente a las clasificaciones objetivas se ve confirmada o traicionada. El análisis estadístico muestra, además, que, verdaderamente, oposiciones similares en estructura a las encontradas en las prácticas culturales aparecen también en los hábitos alimenticios. La antítesis entre cantidad y calidad, entre sustancia y forma, corresponde a la oposición —en diferentes grados a partir de la necesidad— entre el sabor de la necesidad, que da preferencia

a los alimentos más económicos y más "llenadores", y el sabor de la libertad —o el lujo— que enfatiza, en cambio, la manera (de presentar, de servir, de comer, etc.) y tiende a utilizar formas estilizadas denegando la función"].

<sup>24</sup> "[Por qué no me gusta la poeta pura? ¿Por qué? ¿No será por las mismas razones por las que no me gusta el azúcar en estado puro? El azúcar sirve para endulzar el café y no para comerlo a cucharadas de un plato como natillas. En la poesía pura, versificada, el exceso causa: el exceso de palabras poéticas, el exceso de metáforas, el exceso de sublimación, el exceso, por fin, de condensación y de la depuración de todo elemento antipoiético, lo cual hace que los versos se parezcan a un producto químico." En "Contra los Poetas" (*Diario 1*: 368).

<sup>25</sup> Omitimos de aquí en adelante la indicación de la numeración, ya que la discusión se inserta entre las páginas 46 y 47 de *Transatlántico*.

<sup>26</sup> *Transatlántico*: 44.

<sup>27</sup> "Diables, ya no sabía qué hacer con aquel Caminar, porque Caminé, Caminé como si fuera cuesta arriba, Caminé y Caminé y ya me resultaba pesado, difícil seguir cuesta arriba, arriba, arriba. ¡Ay, qué caminar era aquí! ¡Ay!, ¿qué estaba haciendo? Caminaba como un demente" (*Transatlántico*: 48).

<sup>28</sup> De hecho, la *kenosis*, como se verá, parece ser un intento de levedad frente a la presencia, terrible, del precursor. Leemos en Bloom: "Por más que jumbroso y hasta desesperado que sea el poema de la *kenosis*, el éfobo toma la precaución de caer suavemente, mientras que el precursor cae con toda la fuerza de su peso" (Bloom 1991: 106).

<sup>29</sup> En carta de Lezama Lima a Rodríguez Feo del 26 de abril de 1947, en Rodríguez Feo, José (1989). *Mi correspondencia con Lezama Lima*, La Habana, Ediciones Unión. Ver nota 42 del capítulo anterior para una referencia mayor.

<sup>30</sup> Género histórico polaco que remeda el relato oral.

<sup>31</sup> Si Bloom se pregunta "¿qué ayuda encontramos en nuestra difícil empresa gracias a esta idea de un autovaciamiento que trata de defender al hijo del padre pero que, radicalmente, deshace al hijo?" (Bloom 1991: 105) enseña guía se responde que "La *kenosis*, en este sentido poético y revisionista, parece ser un acto de autoabnegación, pero, a pesar de ello, tiende a hacer que los padres expíen sus propios pecados y quizá también los de sus hijos" (Bloom 1991: 106).

<sup>32</sup> En *Transatlántico*: 104.

<sup>33</sup> Recordemos el inicio del *Diario*: "Lunes Yo. Martes Yo. Miércoles Yo. Jueves Yo" (*Diario 1*: 19).

<sup>34</sup> Transcribo la cita de Prieto a la que aludo: "(...) Borges rearticula la estética de la dislocación vanguardista, amortiguándola dentro de una estructura ficcional cuya cohesión y organicidad aquélla amenaza quebrar, sin llegar a producirse nunca esa inminente fractura. Parafraseando la definición del hecho estético que propone en el ensayo inaugural de *Otras*

## Conclusiones, relaciones, razones: el exilio como basurero

*Inquisiciones*, cabría afirmar que, para Borges, 'esta inminencia de una *fractura* [‘revelación’ en el original], que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (Prieto 2002: 66).

<sup>35</sup> En *Discusión* (1932). Borges, en verdad, agregó este ensayo muchísimo más tarde, a partir de una versión taquigráfica de una conferencia dada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, en 1953.

<sup>36</sup> “Entonces pregunté de qué raza era un perrito que pasó corriendo cerca de nosotros; parecía un Lobo y también un Perro Salchicha: ¿De qué raza es éste? Y él dijo: ‘Éstos son mis perritos domésticos.’

En ese momento Tomasz vio otro perro que estaba en el pasillo y dijo: ‘Aquél debe ser un Perro Policía aunque las Orejas parecen de Hámster.’

Gonzalo contestó que tenía una Perra Loba que debía haberse cruzado en el Sótano con un Hámster, aunque después la ayuntaron un Perro Policía, y por eso había dado a luz cachorros con orejas de Hámster” (*Transatlántico*: 103).

<sup>37</sup> Transcribo la cita completa: “De pronto, Gonzalo regresó, pero vestido con una Falda. Nos quedamos atónitos ante aquel espectáculo y Tomasz estuvo a punto de sufrir un colapso por la cólera terrible que le aconteció, y hasta era posible que le hubiera dado un bofetón..., sólo que la Falda no era una Falda. ¡Diablos! Aunque se trataba de una Falda blanca de encajes, el corte recordaba a una Bata; la Blusa verdeamarillenta, pistache, parecía una Blusa, pero era una camisa” (*Transatlántico*: 104).

<sup>38</sup> En *Ferdydurke*, p. 137.

<sup>39</sup> *Ibidem*

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>41</sup> “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz” en Piglia 2000: 35/40.

<sup>42</sup> Texto de Borges incluido en *Ficciones* (1941). Las citas que siguen se encuentran en Borges 1973: 470.

### Repulsión: razones o pretextos contra la Facha-Masa

A partir del *Diario* y de *Transatlántico*, y pasando por la gran lógica antihegeliana de *Ferdydurke*, Gombrowicz parece querer construir una retórica beligerante cuya última exigencia es insuflarse su propio veneno o crítica. Si la vanguardia supone siempre ruptura y la asunción de cierta violencia enunciativa, Gombrowicz es plenamente vanguardista, a la vez que —y esto aquí es fundamental— relativiza esa violencia o confrontación para entenderse desde cierto extravío o deriva que no deja, por otro lado, de constituirse en afrentosa desubicación. A la figura del alacrán habría que sumarle la del siempre oblicuo o resbaladizo espacio por donde ese insecto circularía: una estrecha y a medias plegada cinta que impediría cualquier tipo de sostenida pertenencia.

Gombrowicz se quiere remiso a aquel “proceso natural” que incorporaría, según Kafka (1953), los elementos insatisfechos a la “progresiva espiritualización de la vida pública”. También, montando toda una dramaturgia del desubicado, pretende mostrarse remiso a la —según Sarlo (1995)— soterrada tentación vanguardista por buscar el beneplácito del mercado cultural. La

guerra y el exilio podrían entenderse así como las precisas ordenadas espacio-temporales que Gombrowicz erige para construir la geografía que permite su solitaria y libertaria afrenta, pues si la carencia de patria—como lo expresa en su propio *Diario*—significa la ausencia de reconocimiento y de lectores, “la imposibilidad de editar” y la falta de todos aquellos mecanismos institucionales “que organizan la fama” (*Diario I: 78*), esa misma carencia significa también, insospechadamente, la ausencia del inevitable poder discriminador inherente a toda institución; la ausencia, en definitiva, de toda determinación sobre lo que puede y no puede ser literatura, permitiendo que en el extranjero aflore aquello que en la patria no hubiese sido más que basura, intolerable aberración o descartable propues- ta. Para Gombrowicz, el exilio es una oportunidad de desfacha- tez y de hecho su literatura se prefigura a sí misma nacida de aquel germinal basurero exterior que otros—los oscuramente refugiados en la seguridad de lo Literario—observarían desde cierto despreciado interior: “hoy a través de la ventana, veis que en el basurero ha crecido un árbol que es una parodia de árbol” (*Diario I: 74*). ¿Cuál es esa afrentosa parodia que Gombrowicz ha dejado crecer, en extranjera tierra, como un árbol maldito y repudiable?

Creo que, como lo hemos visto en el primer capítulo, el silencio ante el horror de la guerra y el exterminio y aun, en *Transatlántico*, el atreverse a lo bufo (en su sentido bajtiniano) en la cumbre misma de la Tragedia, es la gran afrenta, es “la basura” que Gombrowicz, este “elemento insatisfecho no asi- miliado”, deja crecer en aquel exterior que representa para él la Argentina. ¿Ese silencio significa, deserción, temor, olvido, irresponsabilidad o falta de compromiso?, ¿es esa risa produc- to de la distancia en un país donde—más allá de la biográfica miseria gombrowicziana—la guerra significó más bien prospe- ridad antes que ruina y opresión? Evaluar en convencionales términos morales a Gombrowicz no nos conduce más que a las sanciones que los críticos de su nación o los partidarios del régimen comunista le formularon en vida,<sup>1</sup> y es precisamente eso, cierta moralidad, o cualquier forma de moralidad, lo que

La literatura de Gombrowicz quiere impugnar o impugna des- de siempre, desde la vanguardista y profética propuesta de *Ferdydurke*. Es desde la lógica de esta novela que puede pen- sarse que si el horror ha tenido lugar, ha sido precisamente a causa de la propensión humana de “malaxarse”, de amasar o resignar la individualidad al gregarismo alienante de “una Forma que deforma”, ya sea ésta la simple y cotidiana praxis social o cualquier forma estética o ideológica sentida como imposición: “¡Oh, dame un solo rostro no torcido!”, clama el narrador de *Ferdydurke*, abogando por una juventud, una pura potencia, liberada de la pose del comunismo o del fascismo; una juventud que no fuera ni la católica ni la patriótica, ni tan siquiera la “vanguardista”, una juventud liberada de todo adjetivo, de toda “facha” o torcedura.

Quizás sorprenda la firmeza con que Gombrowicz se man- tiene en este radical predicado de *Ferdydurke*: atacar lo espe- rado, buscar enunciarse desde el lugar “desfachado”, pero es precisamente ésto, el sostén de una ética individual frente a una moralidad colectiva lo que parece distinguir a Gombrowicz desde sus primeros artículos en la prensa polaca<sup>2</sup> hasta los tar- días años de su consagración europea.

Se dirá que esa ética parte de ciertas premisas ingenuas o personal —y aterradoramente—mitológicas; y ciertamente así lo es. Por un lado, hay en Gombrowicz una propensión a plantear toda diferencia en términos absolutos; una tendencia a hacer de la experiencia totalitaria una forma extrema de compren- sión de determinados fenómenos estéticos; una obsesión, en fin, por lo que Borges llamaría ciertos “desarrollos patéticos”<sup>3</sup> que bien podrían llamarse—desde una perspectiva, tal vez, menos irónica—desarrollos pasionales. Por otro lado, hay también, en el desarrollo de sus textos, una reincidente e idealizada ala- banza de lo bajo como elemento capaz de precipitar toda forma estética o moral presuntamente estable y totalitariamente do- minante.

En este punto, debemos decir que Gombrowicz, contra lo que él mismo afirmaría, no es original al destacar lo bajo. De hecho, como lo hemos visto, esta categoría ha sido recurrentemente

rescatada y entendida de varias maneras —modalidad idiosincrásica, estadio evolutivo, clase social— según diferentes pensadores contemporáneos al autor polaco. Sin embargo, y es preciso hacerlo notar, sólo en éste lo bajo se entrevió como especialmente ventajoso, pues es desde su perspectiva —desde su radical impertinencia— que Gombrowicz pudo atacar aquellos terribles monstruos que construyó obsesivamente durante su exilio: la Patria, el Padre, la Tradición, la Literatura “profesional”, y todas aquellas otras “Fachas” que prefirió escribir —para señalar aún más su postura— con enfáticas mayúsculas de Grandeza.

¿Gombrowicz no se repite? ¿El campeón de la desfachatez logra no repetirse? Difícil responderlo, pero no afirmar que Gombrowicz apeló, desenfrenada y reiteradamente, a la lógica ferdydurkista. Su trama hermenéutica siempre parece ser la de un encarnizado duelo, la de un enfrentamiento u oposición sin posibilidad de resolución dialéctica. De un lado, la Impostura Moral o Estética, del otro, la prociadad de quien no las reconoce.

Si la creación de los grandes monstruos enemigos parece así una labor paranoica, la fascinada aproximación a los bellos jóvenes del vulgo capaces de encarnar la abstracta categoría de “lo bajo” parece el producto ideal de una mitología personal. Paranoia, mitología: éstos son los vectores con los que se construiría la ética de Gombrowicz y en razón de los cuales, tal vez, se lo ha acusado de solipsismo, cobardía y, cuando no, de “feudal masoquista que (...) quiere ser violado por la inferioridad” (Sandauer 1972). Manteniendo la inquietud que han generado estas respuestas (la inquietud por el problema ético que Gombrowicz pone en juego) creo que es válido preguntarse, precisamente, por lo que hace a una ética, preguntarse si es posible forjar, de hecho, una ética personal que logre no ser adjetivada de mitológica o aún de paranoica. En este sentido, se debe considerar aquí la crítica que ha leído a Gombrowicz desde el psicoanálisis, especialmente Berresem (1998), que en su abordaje lacaniano enfatiza el carácter paranoico de la estructuración del sujeto, un enfoque disciplinar que se encuentra también en los diversos estudios que el psicoanalista y crí-

tico argentino Germán García (1992) le ha dedicado al autor polaco. Sin embargo, como ya lo hemos señalado, prefiero no ahondar aquí en ese sujeto del psicoanálisis que ambos trabajos labran desde una mirada intrínsecamente disciplinar, para posicionar un sujeto literario que forja una ética literaria capaz de lidiar con problemas estéticos e ideológicos específicos.

¿Cuáles son esos problemas? Gombrowicz sostiene en “Sienkiewicz” que “cuanto más frágil, dolorosa y débil es una nación más tiene necesidad de que la literatura cante y celebre su belleza” (*Diario 1*: 380). Creo que ésta es una de las mayores obsesiones de Gombrowicz, y que si obviamente no es la única, bien vale —por los implícitos de actualidad que supondrían para una lectura “argentina”— recortarla para focalizar sobre ella el ejercicio de la atención crítica. Es evidente que la literatura de Gombrowicz se quiere a contrapelo de lo expresado por esa afirmación, y que, si pretendemos estudiar la forma en que Gombrowicz reinventa su exilio, debemos concentrarnos en analizar cómo este autor postula, contra ese canto y celebración de lo bello, su “árbol que es una parodia de árbol”, esa basura que habría nacido, sin el consentimiento de nadie, en el más frágil exterior; analizar, en definitiva, la singular manera en que Gombrowicz dispone los conceptos de patria, belleza y pasado/presente traumático: una constelación conceptual que implica, sin dudas, el examen de las relaciones entre literatura, ideología y política.

Si la exigencia de cantar lo bello se origina, recordemos, en la necesidad de sostener una colectividad traumatizada, pues sólo a través de ese ensalzamiento podría aún operarse un “enamorarse de sí mismos” a fin de “oponer cierta resistencia al mundo”, Gombrowicz —en virtud de su propia y conflictiva relación con su pasado— viene a quebrar ese enamoramiento y su voz resuena como la del impertinente y crudo Gonzalo frente a la incongruente majestuosidad de los cánticos patrióticos: “Ahora mismo [a los polacos] les están zurrando el pellejo por centésima vez” (*Transatlántico*: 73/4).

Antes que entregarse a la alabanza de lo bello —esa manera de exaltar y conservar la vida de un pueblo devastado—, antes

que entregarse al canto del Sufrimiento (uno de los cimientos, según este autor, de la belleza y de la moral polaca), Gombrowicz prefiere el Silencio y aun la osadía de la risa, pues sólo ella podría dar paso al individuo, a aquel polaco que, orgullosamente, podría decirse más grande que su propia patria, es decir, más grande que su propio, y tal vez aberrante o demasiado pesado, pasado.

¿Gombrowicz político? La “nación menor” y la “desfachate” juventud bien podrían entreverse como opciones literarias, estéticas y políticas alternativas al Horror y a su (pretendidamente) reparador canto espiritual/cultural. Sin embargo, el horror y la cultura (y—sin exagerar en los juegos de palabras— el horror de la cultura y la cultura del horror) minan al sujeto Gombrowicz haciendo de su posible politicidad un gesto deceptorio, un gesto que está más cerca de la posibilidad de sobrevivir en el exilio que de una propuesta programática. No hay más que entre-leer las veladas referencias al exterminio en su *Diario* o vislumbrar el terror que socava al Gombrowicz de *Transatlántico* para descubrir los trágicos bastidores que el libertario bufón apenas sí nos deja entrever. De igual forma, la procacidad de Gombrowicz ante la Cultura se acompaña en su *Diario* de disquisiciones estéticas, literarias y filosóficas que, si bien se motivan siempre a partir de la cotidianidad, alejan a ese sujeto autobiográfico de la confesa “guaranguéz” que admira y propugna. Su ética que podría ser así irritantemente militante (y de hecho lo es en ocasiones), prefiere no saldarse en el mero papel o facha iconoclasta y acaba reconociéndose vacilante entre el Espíritu y la desfachataada imper-tinencia, pues si ésta es un atributo natural del “vulgo joven y bajo” (impertinente por propia naturaleza, por ignorancia del mundo espiritual), en Gombrowicz se trataría de una imper-tinencia bajo la impronta de lo histriónico o, en todo caso, actuada por fascinación amorosa, pues su condición intrínseca, en tanto intelectual y artista, se reconoce siempre en aquella “segunda humanidad” marcada por el refinamiento y la complejidad (*Diario* 2: 144).

### Atracción: razones-decepciones de la compulsión por lo bajo

Sería arriesgado afirmar de forma absoluta que el histriónismo o la pasión amorosa redimen del todo la procacidad y la virtual politicidad gombrowicziana. Si bien Gombrowicz así lo pretende y construye para eso un complejo sistema estético-conceptual, a veces, la contradictoria recepción de este autor nos demuestra que un bufón siempre podrá ser interpretado como un mero idiota, como un trivial payaso. La elección, quizás, dependa del lector, pero también es cierto que la literatura de Gombrowicz juega con ese riesgo y hace de él uno de sus desafíos.

En este sentido, sería válido preguntarse aquí si el carácter histriónico o la fascinación amorosa salva, en verdad, el canto gombrowicziano a la autenticidad o si ésta se constituye en una suerte de punto de fuga en el que el histriónismo y la pasión se desvanecen.

Hay dos o más momentos esenciales en que Gombrowicz señala, puntualmente, que esa alianza con lo bajo, que esa saludable impertinencia que llevaría por sí misma a una falta de reconocimiento del universo ideológico-cultural y aun a una falta de reconocimiento de la férrea *praxis* social, es, en tanto pulsional deseo amoroso, esperanza o ilusión. Uno de estos momentos ocurre en la siempre precursora *Ferdydurke*. En esta novela, la “fraternización” con lo bajo resulta, sabemos, de imposible consumación, y, además, portadora de confusión y de una nueva masificación (figurativa y literal).<sup>4</sup> La otra ocurre en *Transatlántico*, pues la anunciada tierra de la “Filiatría” no pasa del anuncio, realizado por un personaje (Gonzalo) al que el narrador, el autoficcional Gombrowicz, no le ahorra connotaciones desvalorizadoras. En efecto, aunque la “Filiatría” se exhiba en *Transatlántico* como una fuerza corruptora del Padre y de la Patria, como una fuerza generadora de inverosímiles mezclas capaz de corromper toda Pureza moral y estilística, nunca alcanza—quizás por ser precisamente una fuerza desintegradora—la plenitud de sí, permaneciendo inalcanzablemente como horri-



zonte o tierra prometida. El tercer momento que indicaría el carácter deceptorio de esa alianza con lo bajo es, en verdad, permanente, y se daría en el propio *Diario*, pues en este texto el sujeto autobiográfico jamás asume, como sabemos, ni política ni eróticamente la consumación de su amor-fascinación por los jóvenes representantes del vulgo.

En este punto, podríamos hablar aquí, lateralmente, de dos perspectivas de análisis para revisar la impronta de esta fascinación de Gombrowicz. Una, circunstancial, no podría dejar de leerla —y es lo que aquí puntualmente nos interesa— desde el contexto histórico local del exilio gombrowicziano, la otra, seguramente más abarcadora, tendría que ver con la emergencia de una sexualidad o erótica díscola a la cristiano-occidental.

La primera de estas perspectivas ya ha sido oblicuamente apuntada por Horacio González en su novela *Euita* (1983). En la misma el narrador-investigador (quien está buscando datos para una biografía de Eva Perón), encuentra a Gombrowicz en el Bar Fragata para que le suministre “todos los datos y anécdotas de aquellos años” (González 1983: 22). Creo que la referencia a Gombrowicz como alguien capaz de dar cuenta del peronismo no es nada desacertada si se tiene en cuenta que ese movimiento propugnó una suerte de refundación nacional sobre los que calificaba de históricos olvidados de la Argentina: los “descamisados” en la retórica oficial o “cabecitas negras” en la retórica de la oposición más conservadora. No es este el lugar de un análisis social del peronismo, pero no es casual que Gombrowicz se desplace por una Retiro colmada de representantes de la Argentina del interior, los “cabecitas negras” sobre los que el peronismo arbitraría su discurso redentor. Gombrowicz es, especialmente, hábil en detectar esa Argentina interior, casi indígena, y su viaje por Santiago del Estero lo encuentra incluso con Santucho<sup>5</sup> a quien describe como representante de aquella Argentina interior e indígena<sup>6</sup> y también, proféticamente, como “un soldado nato, hecho para el fusil, la trinchera, el caballo” (*Diario* 2: 254). Creo que la silenciada opinión de Gombrowicz sobre la relación de aquellos sectores bajos con el peronismo,<sup>7</sup> puede ser la misma que arriesga para el aindado

y joven Santucho, pues su belleza “encantadoramente joven” (*Diario* 2: 258) habría sido “malaxada”, como ciertos campesinos instruidos de *Ferdydurke*,<sup>8</sup> por la ideología:

[E]llos [Santucho y sus amigos] me recuerdan a veces a Zeromski y sus compañeros de los años noventa del siglo pasado: entusiasmo, fe en el progreso, idealismo, fe en el pueblo, romanticismo, socialismo, patria. (*Diario* 2: 255)

Esta “hinchazón de ideas” por la que los sectores bajos habrían “dejado de sentirse a sí mismos” (*Diario* 2: 256) producen en Gombrowicz cierta defraudación:

¿Mis impresiones de esa conversación? Salí desanimado e inquieto, aburrido y divertido, irritado y resignado, y con el rabo entre las piernas, como si me hubiesen tomado el pelo. (*Diario* 2: 255)

De hecho, la inferioridad ya no es la misma, la inferioridad se ha politizado, ha tomado partido y se ha definido en cierto pensar:

El Cairo, la China, Bombay, el Turquestán, pero también los suburbios de París y los barrios obreros de Londres, todo eso es lo que ‘piensa’, toda la inferioridad del mundo está sumida en semejante ‘pensar’. (*Diario* 2: 256)

Se diría que la impertinencia literal de la inferioridad, esa ignorancia por la cual Gombrowicz le asignaba cierta capacidad de no reconocer el mundo del Espíritu —esa fuerza raigal que podía hacer, según Gombrowicz, que el mundo intelectual no fuese tan “demasiadamente” intelectual o tan seguro de sí mismo—, se ha convertido en impertinencia en su sentido moral, en grosero atrevimiento, o como se dice en *Ferdydurke* (a propósito de los “suburbios que imitan al centro”) en pura “chabacanería” (*Ferdydurke*: 190). Ya sea por acción del socialismo, o por la de ideologías populistas locales como el peronismo, la inferioridad ha sido ensalzada e insuflada con la esperanza de una nueva historia por venir y así pretende ocupar el lugar del espíritu. El impertinente, en fin, quiere ahora pertenecer. He allí el problema:

¿Cómo es que Europa —no la geográfica, sino la espiritual— ha podido soportar hasta ahora la presión de esos fermentos voraces, esos que no tienen más que un objetivo: irrumpir en el Olimpo o destruirlo? Y esto tiene un sabor desagradable: el que la superioridad del espíritu y del intelecto, fruto del desarrollo, no puede contar con la atención, el respeto y el agradecimiento, sino que se convierte en un objeto de codicia, de una avidez feroz, que desea ocupar su lugar y usurpar sus honores. Qué mal sabor deja este trabajo sucio que sustituye un esfuerzo honesto (del que no son capaces) por una mezcla de pasión y de falsedad. (Diario 2: 257)

¿Son éstos los pruritos de un aristócrata polaco que prefería la masedumbre de la plebe rural polaca a cierta emergencia e insubordinación popular? Creo que esta afirmación puede ser válida para un análisis social e ideológico estricto de Gombrowicz, perteneciente biográfica e imaginariamente a cierta clase social (extinta en su Polonia natal en la época de la escritura del *Diario*). Sin embargo, antes que esa razón, me interesan las razones mitológicas-paranoicas (si se quiere) del Gombrowicz autobiográfico del *Diario*. En este formidable texto, los pruritos de Gombrowicz ante el nuevo “pensar” de la inferioridad planetaria son muy otros y obedecen a un preciso y siniestro *flashback*:

Ese Roby (Santucho) me ha trasladado al pasado. Al hitlerismo. (Diario 2: 257)

Más allá de la usual reticencia de Gombrowicz a cualquier tipo de militancia o politicidad (eso que encarna su grotesco Gonzalo en *Transatlántico*), se trata aquí de la paranoica lectura de cualquier política o ideología como fenómeno intrínsecamente totalitario, o para decirlo en términos ferdydurkistas, de la emergencia masificante de la Facha: “todo —afirma angustiosamente en su *Diario*— queda enmascarado, todo desea conquistarte” (*Diario* 2: 258). Su desazón obedecería, de esta manera, menos al contenido particular y explícito de determinada ideología que a su —en la lectura de Gombrowicz— inevitable y “malaxante” fuerza colectiva:

Y la sospecha insistente de que la calidad de las consignas, las verdades, las ideologías, los programas, su sentido, su autenticidad, no tienen aquí ni la más mínima importancia, ya que todo esto sirve para otra cosa, para lo único verdaderamente importante: para agrupar a la gente, crear una masa, una fuerza de masa, una fuerza creadora. (*Diario* 2: 257)

La belleza que en tanto joven podía tener, para Gombrowicz, la figura de Santucho, aparece así resignada a su “confusa” ideología, una ideología que imposibilita la pasión amorosa y provoca, en el autor polaco, una sorprendente denuncia moral de mera chabacanería. Ante jóvenes como Santucho, Gombrowicz pierde, en efecto, el histrionismo de su vehementemente impertinencia, una pérdida que mina, al parecer, su propio rejuvenecimiento y la aparición, indeseable, del pasado. Por cierto, las manos de Santucho no son como las “silenciosas” manos del “chango”, “esclavo”, “analfabeto” o “indio” que durante cierta conferencia en Santiago del Estero le habían servido un vaso de agua,<sup>9</sup> frente a esas manos “apenas capaces de trazar letras”, esas manos “ásperas pero auténticas” capaces de suscitar la fascinación gombrowicziana, las manos de Santucho (esas manos regidas o echadas a perder por su cabeza) tan sólo pueden evocar la violencia:

Tomaba cerveza sentado frente a este estudiante [Santucho] tan encantadoramente joven, tan indefenso y al mismo tiempo tan peligroso. Miraba su cabeza y su mano. ¡Su cabeza! ¡Su mano! Una mano dispuesta a matar en nombre de una niñería. (*Diario* 2: 258)

La otra gran perspectiva de estudio para indagar la fascinación de Gombrowicz por “el vulgo joven y bajo” aúna a su obviedad cierto carácter abarcador y está relacionada con la impronta de la homosexualidad. Tanto la fraternización, como la “Filialia” y las nocturnas caminatas del autobiográfico yo por “las oscuridades” de Retiro, vinculan la transgresión o la liberación de la dura y tenaz “Facha” a la asunción de una sexualidad discola a la impuesta por la civilización cristiano-occidental, significativamente caracterizada, como sabemos, tanto por la equivalencia entre género biológico e identidad sexual

como por la elaboración de un sistema simbólico degradante del otro. La fraternización entre Polilla y el peón, la "Filiatría" que el "Puto" Gonzalo propicia en su plan de seducción de Ignacy, y la atracción del autobiográfico Gombrowicz por los "jóvenes del pueblo", revelan esta perspectiva un poco a contrapelo de las reincidentes afirmaciones de Gombrowicz, en diversos reportajes y cartas personales, negando su presunta homosexualidad (o negándose, más bien, a encasillar o clasificar su sexualidad en parámetros preestablecidos<sup>10</sup>) y, lo que es realmente importante, negándose a que su literatura sea leída bajo esa clave. De hecho, así como Gombrowicz no es un autor "gay" (tal como hoy puede entenderse en las formulaciones de la crítica gay y lesbiana, emparentada siempre a una politicidad de la que Gombrowicz abjuraría) tampoco podríamos encasillarlo, al menos plenamente, bajo los parámetros, más bien académicos, de la *Queer Theory*.<sup>11</sup> Por fuera de estos planteos, es importante señalar que si Gilbert y Gubar (1979) han elaborado el concepto de "ansiedad de la autoría" para enfrentar al de la "ansiedad de la influencia" de Bloom (1973), fácilmente se percibe que la literatura de Gombrowicz estaría más cerca de la lucha y competencia que supone este último concepto (acusado de patriarcal y machista) que de la colaboración estética que sugiere el primero.<sup>12</sup> Creo que si la atracción por lo bajo permite esbozar una sexualidad, ésta (al igual de lo que sucede con otros aspectos de este autor) se querrá como una suerte de desestabilizadora de los lugares comúnmente establecidos.<sup>13</sup> Por cierto, la erótica de Gombrowicz<sup>14</sup> se pretende liberadora tanto de la virilidad como de la feminidad,<sup>15</sup> e incluso llegará a concebirse como "una posición extrasexual" (*Diario 2*: 251) en la que la fascinación por lo joven debe entenderse anti-nietzscheanamente<sup>16</sup>: lo joven no es aquí lo pleno sino lo inmaduro, lo aún no formado, lo todavía insuficiente. En todo caso, de pensarse las relaciones entre la sexualidad —o el erotismo— gombrowicziano y su literatura, sería interesante observar cómo por la primera se descubre la (al parecer deprimente) *praxis* social y erótica argentina; un descubrimiento que rompería cierta original promesa de liberación intensificando las críticas que el

autor polaco realiza sobre la literatura argentina, una literatura que Piñera, recordemos, calificara, precisamente, como "tantánica" o ausente de goce. A la Argentina de la goleta *Banbury*, en cuya cubierta los marinos cantaban "Sous le ciel bleu de l'Argentine /Où toutes les filles sont câlines...", se le opondría así el contundente enunciado perpetrado por Gombrowicz en una carta que le envía a su amigo Juan Carlos Gómez desde Berlín: "Qué triste país, tan puto y tan torcido, donde nadie se atreve a darse el gusto".<sup>17</sup> Por último, creo que la *Queer Theory* o la crítica gay serán relevantes para Gombrowicz si sus categorías críticas se aplicasen a analizar, en este caso, la forma o formas en que una erótica singular se forja en rebeldía o como resistencia a los discursos homogeneizadores, tanto los de la propia academia (ante cuya liberalidad el autor polaco sentiría cierta sospecha), como entre los que constituyen la razón de la Nación/Estado, y, en este sentido, bien puede aunarse esta perspectiva a la circunstancia local que señalamos en primer lugar (el peronismo) diseñando así un campo de estudio relativo a la emergencia, vicisitudes y opresiones de esta erótica en un territorio marcado por el nacionalismo, el populismo y una concepción de la sexualidad que debería ser re-analizada sin reduccionismos. Recordemos que si bien el peronismo, como lo ha señalado Néstor Perlongher, organizó junto a la iglesia católica un régimen contravencional restrictivo del deambular erótico ("de la casa al trabajo y del trabajo a la casa", fue uno de sus lemas), ha significado también, en razón de su imprevista popularidad, cierto encuentro y carácter festivo. "Sugiero pensar —nos dice Perlongher en un artículo lamentablemente no terminado— que, con el peronismo, los obreros ganaron el centro y se encontraron allí con los homosexuales. (...) El erotismo que nace de ese encuentro de clases es potente. La relación de la marica de clase media con el chongo villero no sólo llenó lamentaciones —como *La Busca de la Ballena* de Héctor Larra—, sino también saunas. Testimonios personales dan cuenta de saunas gays en Buenos Aires en la década del '50, cuando no los había en Nueva York".<sup>18</sup>

## Síntesis: argumentos o relaciones para "otra" ética del exiliado

Nuestro trabajo, sin embargo, se ha negado a definir "lo bajo", procurando vislumbrar cómo este concepto ha sido posicionado para diseñar la beligerancia de una ética. Creo que esta beligerancia no responde a un único modelo, sino que puede expresarse en el recorrido de los textos de Gombrowicz a través de varias opciones o modelos que conviven en una relación de alteridad. La primera de estas opciones es, sin duda, la ferdydurkista. "Lo bajo", en esta opción, se revela como un energético polo que extrae su fuerza de su raigal falta de pertenencia (y pertenencia) a la ocasional "Facha" que se esté atacando (la Poesía, la Tradición, la Patria, etc.). Sus métodos son aquellos que se enumeran en la novela: ante aquello que se instaura (del otro lado del duelo) como superior "Facha" a combatir, debe operarse su degradación, o bien la suscitación o hallazgo de irresolubles contradicciones. Es el Gombrowicz de "Contra los poetas", en el cual se pretende rebajar (o "asquerosar" para retomar la terminología ferdydurkista) la sublimidad de la Poesía. Es también el Gonzalo de *Transatlántico*, ese Gonzalo que promueve disonancias o contradicciones (por ejemplo, entre la terrible realidad polaca y su tergiversación por el aterrado patriotismo) entre el Padre/Patria y el joven hijo. En esta opción, "lo bajo" se entrecruza como una poderosa "zona de contenidos subculturales, no acabados de formar y rudimentarios" (*Diario 2: 15*) capaz, todavía, de garantizar cierta autenticidad esencial para enfrentar aquello que se entiende como lo artificial del mundo cultural y social.

Sin embargo, paralela a esa fe, ilusión o fascinación, sabemos que Gombrowicz arbitra su propia crítica, aquella que se vehiculiza a través de la grotesca figura de Gonzalo (al parecer un paródico doble de su propio yo), o aquella que se manifiesta en la ya desnaturalizada "chabacanería" de la juventud. Menos que como decidido mentor de lo bajo (que sería, al fin y al cabo, otra forma de "malaxamiento") Gombrowicz prefiere vislumbrarse en un irresuelto "entre", un turbulento territorio que se mueve

entre el Espíritu y la inalienable compulsión por lo bajo, generando así una filosofía del movimiento y de la metamorfosis continua que, aliando histrionismo y autenticidad, pretende resistir o prevalecer al fin de la pasión amorosa: una filosofía—para decirlo brevemente—"estética" (en el sentido kierkegaano que le brindamos a este término) que busca hacer del raigal "basurero exterior" del exilio su condición de posibilidad.

De este modo, creemos que entender a Gombrowicz a la manera que lo hace Wittlin (en el prólogo a la edición de *Transatlántico* en *Kultura*), como un iconoclasta funcional a la canoización de cierta moral, es, al menos, parcial. Creo que la verdadera revuelta de Gombrowicz es la de querer presentarse, precisamente, como fugitivo de cualquier lugar moral, y que para que ésto suceda debe llegar a relativizar hasta su propia beligerancia o militancia en contra de su propio Pasado, ese temible fantasma de la (imposible) madurez del cual emanan aquellos terribles monstruos escritos siempre con enfáticas mayúsculas (el Padre, la Patria, la Poesía, etc.). Mucho más allá de lo iconoclasta, la verdadera beligerancia de Gombrowicz parece ser la que funda un "Gombrowicz Gombrowicz" incapaz o remiso a caracterizarse; un "Gombrowicz Gombrowicz" (sin adjetivos calificativos) que huye, marcha o persigue pero que nunca puede (o quiere) dar un sentido a su movimiento; un "Gombrowicz Gombrowicz" que la fluctuante lógica del *borderline* parece—en ocasiones—expresar y que se convertiría, al parecer, en la indigerible marca (y marcha) de su exilio.

Ya sea que esta ética intente ser comprendida a través del *borderline*, de la deriva, o a través de la (negada) ética del sujeto estético kierkegaano, o, incluso, como lo hemos propuesto, a través de las (deslegitimadas) ondulaciones del sujeto complicado lezamiano, existe un punto que, en virtud del interés de nuestro trabajo, queremos subrayar: esta ética no es la usualmente esperada en un exiliado. Como hemos visto, la misma en nada se prestaría al trabajo por la liberación política de la patria tal como lo entendía un Caillouis, y menos aún a esa suerte de resistencia cultural que proponía y labraba un Roa Bastos, por citar tan sólo dos intelectuales que compartieron el mismo

espacio y tiempo de exilio de Gombrowicz. Jechova/Wlodarczyk (1987) entienden, en gran parte, el exilio de Gombrowicz como una suerte de subversión y reacción a una tradición "romántica" del exilio que, en el ámbito polaco, estaría representada por Mickiewicz. ¿Sería posible extrapolar esta afirmación al contexto hispanoamericano, o, al menos, argentino?

Quizás Julio Cortázar, quien dejaría la Argentina en 1951 por no tolerar los rasgos populistas del peronismo y que no podría luego regresar a su país en razón de la seguidilla de gobiernos militares argentinos, podría ser un buen ejemplo, aun en contra de sus creencias, de cierta perennidad o acatamiento a los tradicionales rasgos militantes y románticos atribuidos al exilio. En "América Latina: exilio y literatura", Cortázar (1978) propone un programa que revertiría la negatividad del exilio en una misión positiva y eficaz para su patria:

Creo que más que nunca es necesario convertir la negatividad del exilio —que confirma así el triunfo del enemigo— es una nueva toma de realidad, una realidad basada en valores y no en disvalores, una realidad que el trabajo específico del escritor puede volver positiva y eficaz, invirtiendo por completo el programa del adversario y saliéndole al frente de una manera que éste no podía imaginar. (...) En realidad, me han dado una beca de full-time, una beca para que me consagre más que nunca a mi trabajo, puesto que mi respuesta a ese fascismo cultural es y será multiplicar mi esfuerzo junto a todos los que luchan por la liberación de mi país. Desde luego no voy a dar las gracias por una beca de esa naturaleza, pero la aprovecharé a fondo, haré del disvalor del exilio un valor de combate. (...) Porque nuestra verdadera eficacia está en sacar el máximo partido del exilio, aprovechar a fondo esas sinietras becas, abrir y enriquecer el horizonte mental para que cuando converja otra vez sobre lo nuestro lo haga con mayor lucidez y mayor alcance. (Cortázar 1978: 167/9)

Si Cortázar considera que aquellos a quienes dirige este programa, los exiliados jóvenes, entrañan, quizás en razón de su inmadurez, el mayor riesgo de aniquilarse o empobrecerse intelectualmente antes que dedicarse a la misión política-intelectual asignada,<sup>19</sup> es interesante observar que en *Facundo*, ese gran relato decimonónico nacional escrito durante el exilio por Sarmiento, se insiste sobre el rol preponderante que los jóve-

nes "largamente preparados por el talento, el estudio, los viajes, la desgracia" (*Facundo*: 206) rendirán —en virtud de su "pedagógico" exilio— a la patria:

Los jóvenes estudiosos que Rosas ha perseguido se han desparramado por toda la América, examinando las diversas costumbres, penetrado en la vida íntima de los pueblos, estudiado sus gobiernos y visto los resortes que en unas partes mantienen el orden sin detrimento de la libertad y del progreso, notando en otros los obstáculos que se oponen a una buena organización. Los unos han viajado por Europa, estudiando el derecho y el gobierno: los otros han residido en el Brasil, cuáles en Bolivia, cuales en Chile, y cuales otros, en fin, han recorrido la mitad de la América y traen un tesoro inmenso de conocimientos prácticos, de experiencia y datos preciosos que pondrán un día al servicio de la patria, que reúna en su seno esos millares de proscriptos que andan hoy diseminados por el mundo, esperando que suene la hora de la caída del Gobierno absurdo e insostenible que aun no cede al impulso de tantas fuerzas como las que han de traer necesariamente su destrucción. (*Facundo*: 218/9)

Si el Gombrowicz de "Sienkiewicz" determinaba que "Para darse cuenta del tipo de belleza que prevalece en un determinado período histórico, hay que tomar en consideración sobre todo la actitud de la sociedad ante la juventud" (*Diario* 2: 384), fragmentos como los de Cortázar y Sarmiento serían buenos ejemplos de una discursividad nacional sobre el exilio que aúna juventud, madurez intelectual y patria dentro de marcos estrictamente románticos. Además, bien podrían destacarse, entre los dos exiliados argentinos, otras similitudes que los convertirían en los pilares de una verdadera tradición discursiva. En ambos, como necesario acicate que estimula y motiva la misión o programa del exiliado, se describe minuciosamente la barbarie que ha inficionado la patria. En Sarmiento, sabemos, esa barbarie es la del arribo de lo bajo, la del "hombre de la naturaleza que no ha aprendido aún a contener o a disfrutar sus pasiones" (*Facundo*: 75) representado por Quiroga, aquel "hombre libre de toda sujeción" (*Facundo*: 48) que, a la manera de los análisis de Keyserling sobre la condición apolítica de los "bajos fondos",<sup>20</sup> obra menos políticamente que por un "instinto ciego", porque "se sentía fuerte y con voluntad de obrar" (*Facundo*:

*cundo*: 111); una característica que hace de Quiroga un elemento perturbador para la Nación y que lleva a Sarmiento a utilizar (al igual que Gombrowicz en *Transatlántico*) una imagen pirática: si *Transatlántico* es una "nave corsaria" a la deriva, Facundo es, sobre su incondicional caballo, un "flibustero de la Pampa" (*Facundo*: 73).<sup>21</sup> Cortázar, por su parte, deberá enfrentar la paradoja de su inicial incomodidad ante la emergencia de lo bajo —representada de algún modo por el peronismo (motivo inicial de su exilio)— con el terrorismo de estado de los gobiernos que reprimieron las bases populares de ese movimiento y llevaron a su país a siete años de dictadura militar y a la desaparición de los oponentes políticos. Tal vez por eso Cortázar afirma, en el texto aludido, no haberse considerado un exiliado hasta que esa cruenta realidad (la de la barbarie instaurada en el propio Estado) lo convirtiera en un verdadero expulsado, y, según sus afirmaciones, en un blanco potencial del terrorismo estatal (Cortázar 1978: 164/5). Cortázar es paradigmático, además, porque ante esta nueva barbarie se lanzará a una verdadera *praxis* política, luchando y denunciando desde el exterior las violaciones a los derechos humanos y propiciando, por otro lado, una literatura dirigida ya no a un lector lúdico o, según sus propias palabras, a un lector dado a la "pasividad admirativa", sino a un lector que busca "libros capaces de extrañarlos, de sacarlos de sus casillas, de ponerlos en nuevas órbitas de pensamiento o de sensibilidad" (Cortázar 1978: 178). No es de extrañar que esta concepción de la literatura ya menos como feliz y seductor ejercicio lúdico que como ejercicio intencional y trascendientemente intelectual, como ejercicio dado a la exacerbadón de lo reflexivo, se intensifique en escritores que, como Ricardo Piglia, padecieron en su país de una suerte de "exilio interno", llevando al extremo, tal vez, aquella (sarmientina) tendencia de la literatura local que Piñera, como hemos visto en el segundo capítulo, calificaba de "delectación morosa en lo especulativo".

¿Es entonces el exilio de Gombrowicz una desubicada excepción a los *topos* románticos del exilio latinoamericano (o al menos del exilio argentino)? ¿Es su manera de entender el exilio

una afrenta excepcional a la militancia del exilio político y a la intrínseca e inevitable intelectualización de la literatura? Si ante la misión del exiliado se opone una ética estética, si ante la juventud madura y patriótica se opone la "Filiatría", si ante lo bajo como portador de barbarie se opone lo bajo como portador de fascinación y si, fundamentalmente, ante la literatura como hacer intelectual se opone la literatura como hacer y pretexto de seducción, no es difícil percibir la desubicación y afrenta del exilio gombrowicziano y, quizás, la silenciada emergencia de algunos de sus impertinentes rasgos en otros exilios remisos a encuadrarse bajo el signo de las exigencias románticas; perspectiva que abre la posibilidad de imaginar, aun dentro del contexto argentino, una línea bastarda de exiliados "filiátricos".

<sup>1</sup> Especialmente durante su estadía en Berlín (1963) cuando la prensa polaca lo acusa tanto de burlarse de la tragedia nacional como de haberse vendido a la Fundación Ford, "el enemigo". Barbara Swinarska llega a publicar una entrevista falsa a Gombrowicz en el *Zycie Literackie* de Cracovia, exacerbando y recortando algunas afirmaciones que convierten al autor polaco en una suerte de fascista.

<sup>2</sup> En este sentido, es preciso señalar la reseña escrita por Gombrowicz a una traducción polaca de la obra de Cervantes ("*Don Quichotte aujourd'hui*", en *Kurier Poranny* 91, 1935, reeditado en *Varia*, ver bibliografía) donde se hace de Don Quijote un héroe que sobreimprime al mundo una ética personal.

<sup>3</sup> Recordemos que en "El escritor argentino y la tradición" Borges se refiere al problema de la tradición nacional como un problema apto para "desarrollar los patéticos".

<sup>4</sup> Luego de describir la separación corporal ("los ojos, los ojazos rústicos; los dedos, los dedos brutos", *Ferdydurke*: 218) y dialectal ("en muchos kilómetros a la redonda había sólo extremidades vulgares y habla vulgar: *haiga, enjaguar, nadie*", *Ferdydurke*: 218) entre la plebe y la aristocracia rural, el narrador se complace en demostrar como ésta se determina por la primera, pues "sólo a través de la servidumbre, del sirviente, de la sirvientita, se puede comprender la médula misma de la nobleza rural. Sin criado no comprenderás al señor" (*Ferdydurke*: 217). La servidumbre constituye así el plano sobre el cual se ejerce y actúa lo señorial, el plano contra el cual lo señorial puede ser: "¿Por qué [el tío] no levantó la cigarrera del suelo? Para que la servidumbre la levantara. ¿Por qué nos recibió de modo tan distinguido, con qué fin tantas amabilidades y atenciones, tantas maneras y finuras? Para distinguir se de la servidumbre y contra la servidumbre conservar el hábito señorial. Y todo lo que hacían era en cierto modo frente a la servidumbre y respecto a la servidumbre, en relación con el servicio doméstico y también con la peonada" (*Ferdydurke*: 217). La amenaza de fraternización de Polilla con el peón rompe esa separación, ese sutil sistema de refracciones o "bisagra mística" (*Ferdydurke*: 251) por el cual tanto la servidumbre como la aristocracia "pueden ser". La ruptura de la "bisagra" acarrea la ruptura de la jerarquía y la emergencia del indiscernible "montón": "¿Adónde correr? ¿Volver a la casa? Allí nada, amasamiento, amazotamiento y revolcamiento en el montón" (*Ferdydurke*: 252).

<sup>5</sup> Roby Santucho, guerrillero argentino fundador del ERP, Ejército Revolucionario del Pueblo. Durante los '70 fue liquidado por las Fuerzas Armadas. Gombrowicz lo presenta como "uno de los literatos y redactor de la revista 'Dimensión'" (*Diario* 2: 127).

<sup>6</sup> "Ha venido Roby de Santiago. El menor de los diez hermanos S.", dice Gombrowicz en *Diario* 2: 252. La descripción de Santucho es eminentemente

indígena: "un chico de 'color intenso', melena negra como el azabache, tez entre olivácea y encendida, boca color tomate y dentadura deslumbrante. De mirada oblicua y un poco encorvado como los indios, fuerte, sano, con ojos de soñador astuto, dulce y tenaz: ¿qué tanto por ciento de indio debe haber en él?" (*Diario* 2: 254).

<sup>7</sup> En el *Diario* no hay casi opiniones explícitas sobre la vida política argentina. Apenas una mención a Frondizi y sobre la consternación que parece causarle a Gombrowicz el juego de la democracia. También una coyuntural alusión al presidente Juan Domingo Perón como un "tirano".

<sup>8</sup> "—¡Diables, son ex peones! —exclamó [Polilla]—. ¡Son hijos de campesinos que están instruyéndose para doctores! ¡Al diablo con los ex peones! ¡Odio a los ex peones! Todavía se limpia la nariz con la mano y ya estudia los textos. ¡La sabiduría libresca en un peón! ¿Peón-abogado, peón médico? Mira no más cómo se les hinchan las seseras con la terminología científica, ¡cómo resaltan sus dedos! ¡Desgracia —se indignó Polilla—, esto es tan terrible como si se metiesen a monjes! ¡Ah, cuántos excelentes y buenos peones podríamos encontrar entre ellos, pero nada de eso, disfrazados, asesinados, muertos! ¡A los suburbios, a los suburbios, allí más viento, más aire!" La prosecución del peón por Polilla lo lleva cada vez más hacia el área rural, atravesando esos suburbios repletos de "campesino urbano o judío campestre", de "asociadas esposas tranviarias", de miembros de un comité permanente de "Alegría Social", de "pies impropios en zapatitos e impropias cabezas con sombreros". "Los suburbios" —reflexiona Polilla— "aprenden del centro" y todo eso no sería más que pura "chabacanería" (*Ferdydurke*: 189/90).

<sup>9</sup> Mientras que Santucho, este representante de la inferioridad "pensante", lleva a Gombrowicz a una reflexión en la que acaba ensalzando el espíritu (escribo, de forma reveladora, con minúsculas, o sea fuera del carácter de impostura que en el *Diario* parecen brindar las mayúsculas), el joven que le sirve un vaso de agua durante su conferencia en Santiago del Estero lo lleva a su acostumbrada incomodidad frente a su autobiográfico y "complicado" carácter intelectual. Sintomáticamente, el joven ya no es aquí el "ideologizado" (o "malaxado") Santucho, sino un "chango" definido como analfabeto, indio, sirviente y esclavo: "Ese cuerpo de analfabeto era tan honesto..., era la honestidad en estado puro..., ese cuerpo simple, tranquilo, viviendo libremente, moviéndose con facilidad, silencioso, era todo probidad, moralidad..., hasta tal extremo, tan perfectamente, que en comparación con él, aquella reunión 'espiritual' sonaba demasiado alto, como un chillido forzado... No sé... La sagrada sencillez de su tórax, o tal vez la conmovedora franqueza de su cuello, o sus manos apenas capaces de trazar letras, ásperas pero auténticas por el trabajo físico... Mi espíritu expiró. Fracaso total. Sentí el sabor a lápiz de labios en la boca.

Mientras tanto, el indio (porque corría bastante sangre india en sus venas) me servía el agua con un atento gesto de esclavo, con sus manos llamadas a servir, carentes de orgullo y desprovistas también de importancia. La explosión de esas manos era tanto más terrible cuanto que eran si-

lenciosas —pues ese chango, como todo sirviente, era *quantité négligeable*, era 'aire', pero justamente por eso, a causa de su insignificancia, ¡se convertía en un fenómeno de otro registro, aplastante en su carácter marginal!" (*Diario 2*: 147).

<sup>10</sup> En este sentido, es realmente digna de consideración la carta que le dirige a su amigo J. C. Gómez, el 21/07/1963 desde Berlín. En la misma, además de tratar a sus amigos de "archiburgueses" por sus escrúpulos ante la homosexualidad, los trata de ingenuos por no haber advertido este aspecto de su personalidad al menos por haber leído los fragmentos de su *Diario* sobre Retiro. Citamos: "Mi estimado Goma: Su última me procuró cierto disgusto. Primero lo de la HOMOSEXUALIDAD y de la INMUNDICIA. Qué homosexualidad y qué inmundicia! Sépalo, yo no soy ni nunca he sido un HOMOSEXUAL, sino que de vez en cuando suelo hacerlo cuando se me da la gana.

Soy persona sencilla y, sobre todo en materia erótica, mi maestro es el pueblo que muy felizmente desconoce totalmente la terrible HOMOSEXUALIDAD Y SE ACUESTA CON QUIEN puede y como puede. Me gustaría que Vds., manga de degenerados, fuesen la mitad tan sanos como esos inocentes y encantadores niños del Ejército o de la Marina.

Sus vociferaciones de INMUNDICIA me sueñan archiburgueses. Vds. en general son unos pitucos y también, creo yo, unos reprimidos e hipocrítas y les aconsejaría a todos que, en vez de dedicarse a interminables discusiones acerca de mi HOMO (el tema les interesa, según parece) se acostasen entre sí un día para ver como es esto. Qué triste país, tan puto y tan torcido, donde nadie se atreve a darse el gusto. Le aconsejo paternalmente a Vd. Goma y a todos: si notasen que algún instinto reprimido les hace aborrecer a la HOMO, no se olviden acostarse enseñada con un macho, pues no hay cosa peor que no obedecer a los santos mandatos del cuerpo (...). Todavía le quiero significar que si yo trataba estos asuntos con cierta discreción, no es seguramente por miedo sino porque en las condiciones de nuestra convivencia era imposible expresarlos sin exponerse a toda clase de guaranguerías e imbecilidades. Ahora era necesaria una inteligencia tan poderosa como la suya para no darse cuenta en cinco minutos, después de leer p.e. mi diario de Retiro, de qué se trata. Vds. nacieron boludos" (en *Cartas a un amigo argentino*: 41/43). La homosexualidad de Gombrowicz aparece así, para sus amigos argentinos (el grupo de jóvenes de Tandi) como un descubrimiento tardío, fruto, como queda en claro en otro pasaje de la carta, de la preparación del número de la revista *Eco* dedicado a Gombrowicz.

<sup>11</sup> La *Queer Theory*, categoría que proviene netamente de la academia norteamericana, se pretende más abarcadora que los estudios gays llevando sus consideraciones a las comúnmente llamadas perversiones, desviaciones o sexualidades alternativas. Gran parte de sus estudios se concentran en el análisis del desarrollo histórico de categorías como sodomita, hermafrodita, homosexual, mujer y hombre, enfatizando el carácter social de la construcción de estas sexualidades. Particular interés le merecen el travestismo y la

transsexualidad, elaborando conceptos como el de *drag* o *camp* que se han ido instaurando incluso a nivel mediático. La crítica más usual a la *Queer Theory* es la que expresa el riesgo de que en el intento de disolver identidades ya tradicionales y establecidas (como las de "gay" y "lesbianismo") esta teoría termine creando un movimiento apolítico que ignore las condiciones materiales de la vida gay. En este sentido, los estudios gays revisen siempre una mayor politicidad que la *Queer Theory*.

<sup>12</sup> En *La ansiedad de la influencia*, Bloom parte del principio de que cada poeta, para lograr su propia inmortalidad u originalidad, se rebela contra los otros e intenta reemplazar los poemas previos con los propios. Bien podría mos trasladar este principio para entender, por ejemplo, el ensayo de Gombrowicz "Contra los poetas" (en el que se asume una posición beligerante respecto a la poesía, el arte y la cultura) y, más ampliamente, entender desde allí la relación de duelo y enfrentamiento que se instaura, como modelo hermenéutico, desde su novela *Ferdynand*. Sandra Gilbert y Susan Gubar, desde una postura feminista, han señalado en *Madwoman in the Attic* (1979) que el modelo de Bloom, basado en el psicoanálisis de Freud, enfatiza la competencia y la agresión de una manera estereotípicamente masculina.

<sup>13</sup> De aquí que un antropólogo interesado en el estudio de la deriva homosexual urbana (es decir de la desestabilización identitaria que supondría la circulación o "virar" erótico de las masas ligadas al mercado proscritario homosexual) como Néstor Perlongher, haya sido un lector asiduo de Gombrowicz. Se diría que Perlongher, vía Deleuze, comparte este placer gombrowicziano por el devenir conceptual. Sin embargo, existe una divergencia importante. Mientras Perlongher en el *O negocio do niché* (1986) hace del nomadismo homosexual una aunque no intencional y vehementemente replica al poder clasificador y represivo del Estado, Gombrowicz no deja de descargarse esa implícita politicidad en un personaje de ficción (Gonzalo) resignando su nombre propio al lugar de la pasión. Se diría que si bien ambos se resisten a hacer del "ser homosexual" una asunción y reivindicación política (ambos son contrarios, en efecto, a cualquier tipo de perentorio "out of closet"), el autor polaco se resiste también a esa suerte de retorno de lo político que parece cobrar en Perlongher la deriva homosexual (o meramente sexual) urbana. Ampliaremos y matizaremos esta lectura cruzada entre Perlongher y Gombrowicz en el Apéndice.

<sup>14</sup> Por cierto, deberíamos hablar en Gombrowicz de una "erótica" y no de una "sexualidad". En *Nuestro drama erótico*, siete artículos que Gombrowicz escribió bajo el seudónimo de Jorge Alejandro en *Viva cien años* (una revista de orientación médica editada en Buenos Aires, durante los '40), el erotismo es definido como una energía que lejos de ceñirse a lo privado asume una dimensión pública que "reúne a todos los hijos de la nación". Los artículos de *Nuestro drama erótico* aparecen recogidos en *Varia II*, ver bibliografía.

<sup>15</sup> Sobre la virilidad como "Facha" leemos en el *Diario*: "Oh! Conocía esa virilidad que los hombres se fabrican entre ellos, instigándose, obligándose a



ella mutuamente presas de un terrible pánico de descubrir en sí a la mujer; conocía a hombres que se esforzaban por llegar a ser hombres, machos tensos que se daban lecciones de virilidad los unos a los otros. Un hombre así aumentaba de modo artificial sus rasgos: exageraba su pesadez, brutalidad, fuerza y seriedad; era el que viola y conquista con la fuerza, temía, pues, a la belleza y el encanto, que son armas de la debilidad, se abandonaba a la monstrosidad del macho, se volvía desenfrenado y trivial, o bien obtenía un torpe" (*Diario I*: 250/51). Por otro lado, en *Nuestro drama erótico* define el erotismo femenino como artificial, pues las mujeres serían "esclavas de su propia belleza" (*Ellas quieren ser flores* en *Varía II*: 108) y sujetas a una hipócrita honestidad (*La honestidad de las mujeres* en *Varía II*: 123). Tampoco ahorra su crítica a la homosexualidad. En el *Diario*, a propósito de haber conocido "un conjunto de ballet en gira por Argentina" confiesa haber entrado "en un ambiente de un homosexualismo extremo y enloquecido" (*Diario 2*: 245) al que describe con los mismos términos que el Gonzalo de *Transatlántico* "... el grupo que conocí esta vez se componía de hombres enamorados de otros hombres más que cualquier mujer, eran *putos* en estado de ebullición, incansables, siempre a la caza, zarandeados por los Jóvenes, desgarrados por ellos como si fuesen perros', igual que mi Gonzalo en *Transatlántico*" (*Diario 2*: 246).

<sup>16</sup> A propósito de cualquier parangón con la exaltación de la juventud en Nietzsche, podemos leer en el *Diario*: "¿El nietzscheísmo y su afirmación de la vida? Pero si Nietzsche no poseía la más mínima intuición para estas cuestiones; es difícil imaginar algo más artificial e incluso ridículo y de peor gusto que su superhombre y su joven bestia humana; no, no es verdad, no es la plenitud, sino justamente la insuficiencia, la inferioridad, la inmadurez, lo que es propio de todo ser joven, es decir, vivo" (*Diario 2*: 249).

<sup>17</sup> Carta desde Berlín a Juan Carlos Gómez del 21/07/1963, en *Cartas a un amigo argentino*, pp. 41-43. Ver nota 10.

<sup>18</sup> Estas afirmaciones de Perlongher se encuentran en un manuscrito conservado en el Archivo Perlongher del CEDEA (Universidad de Campinas), bajo el título de "La llegada de los inmigrantes" (Documento N° 3315), y parece tratarse de una serie de apuntes para un artículo o para alguna respuesta en un reportaje. Transcribo a continuación los párrafos de los cuales fueron extraídas las citas que se hacen en el texto: "Al respecto los datos de que dispongo son escasos. Sugiero pensar que, con el peronismo, los obreros ganaron el centro y se encontraron allí con los homosexuales. El término 'chongo', otorgado al activo en la relación homosexual, parece provenir de aquella época, cuando denominaba despectivamente al obrero. Usado como adjetivo (qué cosa chonga!) la palabra conserva su sentido de 'vulgar'.

Los testimonios respecto al peronismo son ambiguos. Por un lado, lo real es que el peronismo aliado de la iglesia católica organizó en 1946 el régimen contrarevolucionario aún vigente. Pero, por otro lado, el peronismo parece signifi-

car cierto relajamiento en las costumbres. Algunas fabulaciones paranoicas de la clase media de la libertadora (respecto a la seducción de adolescentes por parte del propio Perón en la UES, quien también sería tratado de 'homosexual' por un diputado radical, creo que Sabatini).

La propia figura de Evita se presta a lecturas contradictorias (es una actriz de bajos fondos, que se ha escapado de su pueblo con un cantor de tangos, Agustín Magaldi). Tenía intimidad con los homosexuales, atrincherados en ese momento en el medio teatral; pero también el ijodase por puto! a Jamandreu.

El peronismo parece tener, con todo, algo de fiesta. El erotismo que nace de ese encuentro de clases es potente. La relación de la marica de clase media con el chongo villero no sólo llenó lamentaciones —como *La Busca de la Ballena* de Héctor Larra—, sino también saunas. Testimonios personales dan cuenta de saunas gays en Buenos Aires en la década del '50, cuando no los había en Nueva York."

<sup>19</sup> "Ese traumatismo hartamente comprensible determinó desde siempre y sigue determinando que un cierto número de escritores exiliados ingresen en algo así como una penumbra intelectual y creadora que limita, empobrece y a veces aniquila totalmente su trabajo. Es tristemente irónico comprobar que este caso es más frecuente en los escritores jóvenes que en los veteranos, y es ahí donde las dictaduras logran mejor su propósito de destruir un pensamiento y una creación libres y combativos" (Cortázar 1978: 166).

<sup>20</sup> En *Meditations Sud-Américaines*, Keyserling niega el carácter político de los líderes de América Latina, pues estos siempre obrarían no tanto en razón de una estrategia o plan político sino en razón de sus "ganas", una fuerza irracional ligada a lo bajo. Ver capítulo primero, donde analizamos este concepto del filósofo viajero.

<sup>21</sup> Si Facundo es adverso, según Sarmiento, a la constitución de la Patria, también es adverso (con una lógica netamente "filial" a su propio Padre; se trata, como lo enfatiza Sarmiento en diversas ocasiones, de un mal hijo, de un hijo desnaturalizado. Así, en una ocasión, Quiroga le prende fuego a la casa de sus progenitores porque éstos se habrían negado a prestarle dinero y, en otra circunstancia, irritado porque su padre le había solicitado al gobierno de La Rioja que lo prendieran para "contener sus demasías", Facundo se dirige hasta la ciudad para pegarle una bofetada y preguntarle "¿Usted me ha mandado prender? ¡Tome, mándeme prender ahora!" (*Facundo*: 72).

Apéndice  
Algunos exiliados “filiátricos”:  
Copi, Osvaldo Lamborghini  
y Néstor Perlongher

Los bastardos de Gombrowicz

*D'un néant noir surgit mon fils!*  
*Journal II: 560*

*!Qué mi hijo surja de una nada oscura!*  
*Journal II: 560]*

A finales de 1967, cuando Gombrowicz ya se había establecido en Vence (Francia), su *Diario* registra la aparición de un enigmático Henryk que, viajando desde Brasil, estaría por hacerle una visita sorpresa (*Journal II: 558*). La visita parece tan imminente que cierto asistente del autor polaco llega a preguntar “si monsieur Gombrowicz attendait l'arrivée de quelqu'un de sa famille” [“si el señor Gombrowicz esperaba la llegada de alguien de su familia”]. La sospecha de una inesperada paternidad empieza entonces a instaurarse bajo la forma de azaras asociaciones de nombres, de vaporosas evocaciones de las que se desprende, de pronto, un nombre femenino: “Rosal Figure Floue, perdue dans la nuit des temps. Mulâtresse” (*Journal II: 558*) [“Rosal Figura borrosa, perdida en la noche de los tiempos. Mulata” (*Journal II: 558*)]. El presunto hijo parece surgir entonces de un juego de ajedrez en el que a la extrañeza propia de una experiencia diluida en la noche de los tiempos, se le suma el exotismo tropical del país de origen y aun el posible color de su piel:

Avoir un fils, l'idée ne m'a jamais effleuré, de toute ma vie. Et, à vrai dire, peu m'importe qu'il soit légitime ou non. Mon développement spirituel, toute mon évolution intellectuelle furent tels que je suis aujourd'hui en dehors de l'orbite de ce dilemme. Mais le fait qu'un demi-Mulâtre m'adresse son tendre 'petit papa'... d'où peut-il bien..., comment, pourquoi?... Soit, j'en aurais pris l'habitude, je m'y serais fait. Quant au chantage...

Qui lui a donné l'argent pour venir du Brésil? Et ces volte-face incessantes, ces feintes, ces pirouettes avec son nom, dans que but? Pour me surprendre? Pour m'étourdir, m'affaiblir? Est-ce qu'il se figure qu'avec ses gesticulations multinominales de métèque, avec sa danse de guerre d'apache, il parviendra à me donner le vertige, lui, le soi-disant (car après tout ce n'est pas sûr non plus) fils d'une Mulâtresse floue, conçu par une nuit de hasard, en passant, au passage en quelque sorte, lors d'une nuit d'hôtel qui s'est abîmée depuis dans les ténèbres de l'oubli?... Je ne sais rien. Je ne me souviens plus.

D'un néant noir surgit mon fils! (*Journal II*: 559/60)

[Tener un hijo, la idea nunca se me ha ocurrido, en toda mi vida. Y, verdaderamente, poco me importa que sea o no legítimo. Mi desarrollo espiritual, toda mi evolución intelectual han sido de tal modo que hoy en día me encuentro por afuera de la órbita de este dilema. Pero el hecho que un semi-mulato me dirija su tierno 'papito'... de donde bien puede..., ¿cómo, por qué?... Yo me habría acostumbrado a eso. En cuanto al chantaje...

¿Quién le ha dado el dinero para venir desde el Brasil? Y esas media vueltas incessantes, esas fintas, esas piruetas con su nombre, ¿con qué fin? ¿Para sorprenderme? ¿Para aturdirme, debilitarme? ¿Se imaginará que con sus gesticulaciones multinominales de meteco, con su danza de guerra de apache, va a lograr marearme, él, el por así decir (pues, después de todo, no es seguro del todo) hijo de una mulata borrosa, concebido en una noche de azar, al pasar, de paso en cierto modo, al acaso de una noche de hotel que se ha abismado desde entonces en las tinieblas del olvido?... No sé nada. No recuerdo más.

¡Qué mi hijo surja de una nada oscura! (*Journal II*: 559/60)

Al parecer el hijo de Gombrowicz no puede ser más que bastardo y mestizo, producto más bien del azar que de la intención, portador -además- para el padre, de una extrañeza radical antes que de cualquier tipo de identificación. Como en *Sienkiewicz*, Gombrowicz parece construir aquí una vez más la figura del hijo que no hereda, que no debe heredar, para liberarse de cualquier tipo de tutela parental.

Preguntarse por los herederos literarios de Gombrowicz en Argentina puede generar respuestas variadas, desde el rotun-

do vacío a una serie de nombres dispares dependiendo de aquello que estemos valorando para imaginar tal herencia. Así, si consideramos el círculo de jóvenes que rodeó a Gombrowicz en su estadía en Argentina, los nombres de Jorge Di Paola (alias "Dipi" o "Asno"), Mariano Betelú (alias "Quilombo" o "Colimba"), Ricardo Vilela (alias "Marion") y Juan Carlos Gómez (alias "Goma") serían irrefutables, pues no se trata de aquellas amistades "maduras" como las de Adolfo de Obieta, Carlos Mastronardi, Ernesto Sábato, Roger Pla o Alejandro Rússovich, sino de jóvenes que aparecen en el *Diario* en el papel de cuasi-discípulos, de admiradores -a veces histriónicamente remisos- de los que cabría esperar algún tipo de filiación. Sin embargo, a excepción de Jorge Di Paola, que ha dirigido *El Porteño*, ha escrito varios ensayos sobre literatura (entre ellos *Tango Gombrowicz*<sup>1</sup>) y que posee, incluso, una obra de teatro prologada por el autor polaco (*Hermán: poema dramático en cinco cuadros*), no conocemos producción literaria del resto de los integrantes de este grupo que acompañó a Gombrowicz hasta, prácticamente, su partida de Argentina. En todo caso, lo que no falta son testimonios. Así, la mayor parte de estos nombres (Mariano Betelú, Di Paola, Juan Carlos Gómez) junto a Alejandro Rússovich, fueron convocados por el cineasta argentino Alberto Fischerman para una evocación del maestro-amigo común en su film "Gombrowicz o La seducción" (Buenos Aires 1986). En el mismo sentido, en el de recobrar estos jóvenes para evocar o testimoniar sobre Gombrowicz, debemos mencionar aquí las entrevistas y declaraciones recogidas por Rita Gombrowicz, en 1979, para la confección de su libro *Gombrowicz en Argentine: temoignages et documents, 1939-1963* (Paris, Denoël, 1984), donde se agrupa a los nombres en cuestión en el capítulo dedicado a las diversas estadias de Gombrowicz en la ciudad de Tandil ("Tandil ou la mythologie de la jeunesse"). Por esta ausencia de obra de aquellos que podrían considerarse los discípulos directos de Gombrowicz, García (1992) habla de "la barra de adolescentes que nunca podrá recuperarse del encuentro con el *talen-to gombrowicziano* (palabra subrayada, fetiche que los niega)" (García 1992: 38). Recientemente, Juan Carlos Gómez -quién

la mayor amistad de Gombrowicz entre aquel grupo al que García califica de “barra de adolescentes” – ha escrito el epílogo de *Cartas a un amigo argentino* (1999), libro que reúne la correspondencia que le enviara Gombrowicz desde Europa. Contrariamente a la oblicuidad con la que aquí estamos intentando rastrear a los hijos o hijastros de Gombrowicz, Gómez, en este epílogo, descarta cualquier tipo de bastardía y asume, sin miramientos, el hado de una herencia directa: “Gombrowicz –leemos al final de su texto– está en nosotros pero hay que encontrarlo, así como yo, Juan Carlos Gómez, lo he encontrado, porque los nombres de GOMBROWICZ y de GÓMEZ empiezan y terminan con iguales letras y de la misma manera (...) Adíós, querido polaco. Mi amigo, mi señor y mi maestro” (Gombrowicz 1999: 152). De igual modo, en su aún más reciente *Gombrowicz, este hombre me causa problemas* (2004), Gómez parece resignar una emergente e inteligente voz personal para resistirse, nuevamente, a objetivar a Gombrowicz, tarea que deja, dadivosamente, para los “gombrowiczólogos”.

Por otro lado, si valorásemos las referencias textuales explícitas o casi explícitas que se han hecho de Gombrowicz en la literatura argentina, resonaría aquí el nombre de Ricardo Piglia, quien ha hecho de su personaje Tardewski en *Respiración Artificial* el doble literario del autor polaco, además de inscribir, sugerentemente, la antología de sus trabajos críticos, *Crítica y Ficción*, bajo una cita de Gombrowicz: “No hay que hablar poéticamente de la poesía”. Sin embargo, en nuestro segundo capítulo hemos rescatado el concepto piñeriano de tantalismo, para de algún modo mostrar cómo cierta posible tendencia de la literatura argentina a la especulación y exacerbación intelectual alejaría la literatura de Piglia de la del escritor polaco. De algún modo, creo, sucedería lo mismo con César Aira, e incluso con Julio Cortázar, quien llega a incluir un párrafo de *Ferdynandurke* entre los fragmentos literarios que se recogen en la última parte de *Rayuela*. Allí, la resistencia gombrowicziana a la idea de novela orgánica, su fabulosa arenga sobre las partes, parece esgrimirse como poética para la propia novela. La calidad de juego textual con que Cortázar incluye esa cita, re-

duce, creo, la posibilidad de una consideración más amplia.<sup>2</sup> Lo mismo ocurre con la cita-epígrafe de Gombrowicz incluida en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. Podríamos decir, en este caso, que la evocación del nombre del polaco suscita cierto tono marginal que conjuga muy bien con la condición discolpa de *La Condesa Sangrienta* en la propia obra de Pizarnik y, aun, en el contexto más amplio de la literatura argentina (razón, quizás, por la cual, *La condesa sangrienta* ha sido incluida por Héctor Libertella en su antología alternativa de la literatura argentina<sup>3</sup>).

Operando tal vez un consentido acto de injusticia en relación a las referencias anteriores, que habría, sin dudas, que entender y analizar en profundidad (en especial, creo, con Cortázar, cuyo concepto lúdico de la literatura podría acercarse a la seducción gombrowicziana), preferimos valorar aquí la oblicuidad con que el propio Gombrowicz considera la posibilidad de un hijo. Si éste es bastardo, habrá que buscarlo lejos de las referencias más obvias. Si es mestizo, habrá que buscarlo en referencia a lugares donde reminiscencias gombrowiczianas disputan, combinan o emergen entre otras de difícil identificación con la obra del polaco. El hijo, o los hijos de Gombrowicz no pueden ser otros que los filiaítricos, aquellos que, según el Gonzalo de *Transatlántico*, se quieren remisos a cualquier forma de filiación. ¿Quiénes podrían ser, entonces, los enigmáticos “Henryk” de la literatura argentina?

Para intentar responder esta pregunta, quisiera retomar algunas de las reflexiones que expusimos en las conclusiones, principalmente aquellas que atribuían a cierta discursividad romántica la concepción de la juventud y el exilio como una edad y una circunstancia que redimirían o salvaguardarían la patria. Desde Lord Byron a nuestro José Martí, esta discursividad ha conjugado –por cierto– exilio, juventud y muerte por el ideal; una combinación que –de acuerdo a Benedict Anderson en *Comunidades Imaginadas*– no sorprende si tenemos en cuenta que la instauración de las jóvenes naciones americanas (y aun, en ciertos casos, europeas) se asienta sobre la estética del romanticismo. Se trataría de una alianza donde el amor a la

patria (y, fundamentalmente, a la patria por nacer) se debe probar con la propia muerte que es además una muerte joven, una muerte de la que se desprende el halo de lo que pudo haber sido, de lo promisorio no alcanzado; una muerte que parece conservar para la posteridad la esencia de lo joven, el hábito de lo incipiente, el sacrificio de lo todavía inmaduro. Desde *Amalia* de José Mármol, donde los jóvenes son los protagonistas de la lucha contra la tiranía rosista, pasando por los salones literarios donde un joven Echeverría o un joven Moreno se alzan como portadores de la patria aún nonata, la juventud ha estado ineludiblemente ligada (o supeditada) a las exigencias sagradas del maduro deber cívico. ¿Debemos pensar que esta relación principia y acaba en el siglo XIX?

A juzgar por las declaraciones que habíamos analizado de Cortázar, por su propia biografía que conjuga otra vez exilio, literatura y acción política, sería difícil no extender aquella relación decimonónica al siglo XX. Gombrowicz, como hemos visto, percibe lúcidamente esta relación cuando en las manos de Santucho encuentra, en lugar de la fascinación que podría haberle provocado lo joven, los signos inequívocos de la lucha política: sus manos eran, recordemos, las de “un soldado nato, hecho para el fusil, la trinchera, el caballo” (*Diario 2*: 254). ¿Podemos imaginar desde la percepción gombrowicziana de Santucho una particular y persistente forma de belleza (y virtud) política nacional?

Benedict Anderson sostiene, en su ya citado *Comunidades Imaginadas*, que sería absurdo pensar una tumba para el Marxista Desconocido o un cenotafio para los Liberales Caídos (Anderson 1993: 27) pues sólo la idea de patria, tal vez por su afinidad con las imaginarias religiosas, podría convocar a la muerte; una afirmación rotunda que liga el concepto de patria al de sacrificio: ¿el sacrificio de lo joven?

Analizando las relaciones entre política y juventud, Beatriz Sarlo afirma, en *Intelectuales, arte e vídeo cultura na Argentina* (1997),<sup>4</sup> que si bien movimientos importantes como la Reforma Universitaria, la Revolución Cubana y Mayo del '68 tuvieron dirigentes que se reconocieron y se auto-proclamaron “jóvenes”,

los líderes de la Revolución Rusa, aún teniendo la misma edad que aquellos, no se pensaban como tales. De esta manera, Sarlo concluye que “A juventude revolucionária do começo do século supunha ter mais deveres a cumprir do que direitos a reclamar; seu messianismo, como o das guerrilhas latino-americanas, valorizava o tom moral ou o imperativo político que obrigava os jovens a atuar como protagonistas mais audazes e livres de qualquer vínculo tradicional”<sup>5</sup> (Sarlo 1997: 37). Luego de recordar que “Os retratos de Sartre, Raymond Aron e Simone de Beauvoir, aos vinte anos de idade apenas, mostram a pose grave com a qual seus modelos pretendem dissipar qualquer idéia da imaturidade que fascinava a Gombrowicz”,<sup>6</sup> Sarlo subraya que cuando Viñas o Sebrelí hablaron de una “nueva generación”, estos términos fueron usados como marca de diferencia ideológica y no como reivindicación de la juventud, categoría que Sebrelí habría, incluso, estigmatizado (Sarlo 1997: 37/8).

Si lo joven, como potencia, debe, entonces, perecer, sacrificarse a la definición requerida por la *praxis* política (una *praxis* comprometida con la patria y con la redención de su infame pasado), una belleza otra —una belleza, para decirlo con Gombrowicz, filigrana— podrá surgir allí donde los valores antes mencionados (el “imperativo político”, el “tono moral” y, en fin, el sacrificio y la consiguiente tragedia) sean irreverentemente afrentados.

Creo que tanto Copi (1939-1987), como Osvaldo Lamborghini (1940-1985) y Néstor Perlongher (1942-1992), autores, si queremos pensarlo así, de una misma generación, podrían, sin dudas, leerse desde esa afrenta a lo trágico/nacional. Significativamente todos, de algún modo, están signados por la experiencia del exilio o, más bien, por la reinscripción de su radical exilio metafórico, de su visceral extraterritorialidad, en el azar de ocasionales exilios biográficos. Copi se exilió en 1962 en Francia (país donde, además, había estudiado durante su adolescencia) y produjo la mayor parte de su obra en francés (una obra que recién ahora “regresa” a la Argentina de la mano de los estudios *Queer*). Néstor Perlongher, por su parte, se instaló en Brasil (São Paulo) desde 1982 y fue en este país donde prosi-

guió una producción poética y antropológica que concentra hoy en día buena parte de la atención crítica argentina. Por último, a pesar de que el exilio de Osvaldo Lamborghini en España (Barcelona) desde 1980 pueda considerarse anecdótico, debemos tener en cuenta que las causas que lo llevaron a tomar esa decisión no fueron menos urgentes que las de Copi o Perlongher.

En los apartados que siguen se podrá apreciar que la heterogeneidad de los diversos planteos estéticos no disminuye una inquietud común ante su nación de origen, una nación que, si bien pudo ser entendida desde los más variados calificativos (socialista, liberal, "derecha y humana", malvinera) no dejó nunca de tener —al decir de Benedict Anderson— a "la muerte como la última de toda una gama de fatalidades". Por cierto, si la tumba o cenotafio del héroe nacional se reviste siempre de un carácter ejemplar que habilita la tragedia (en lo que ésta tiene de sumisión de lo individual a lo colectivo), estos "filátricos" escritores operarían la *kenosis* de lo trágico, la libertaria resistencia a una enunciación trágica que (al menos en el caso argentino) parece intrínseca a la construcción del discurso nacional. De esta manera, en Copi (que escribe "transnacionalmente" en francés) podremos hallar una relectura o apropiación del grotesco como poder desestabilizador de la belleza *kitsch* con que se ornarían los idilios nacionales; en Osvaldo Lamborghini una apuesta por la expresión que subvierte el carácter más bien prescripto y reglado de toda inscripción netamente política; en Néstor Perlongher (que abordamos a través de un trabajo antropológico de indudable latencia literaria) la elaboración de una identidad fronteriza que se resiste a cualquier forma de homogeneidad nacional o genérica.

Sería arriesgado, y quizás hasta desacertado, reducir esta reticencia o resistencia común a un legado plenamente gombrowicziano. Por otro lado, la literatura y la crítica ya han demostrado que no existen legados unilaterales. Menos que demostrar una dudosa "herencia" (se trata, ya dijimos, de hijos bastardos), interesa aquí apreciar cómo la realidad argentina de fines de los '70 y comienzos de los '80 permite que la problemática gombrowicziana se muestre asombrosamente significa-

tiva para analizar las relaciones entre literatura, ideología y política frente a una identidad nacional "torcida" hacia el lado del terror, la delación y los delirantes pruritos de grandeza.

Creo, además, que probar la mancomunidad de ciertas lecturas, es decir, probar fundamentalmente que Gombrowicz fue leído por todos estos autores, no sería difícil, en primer lugar por una razón generacional. Si ya no bastase el mero hecho de haber nacido en un país en el que Gombrowicz vivió durante 24 años y en el que dejó sin dudas, a pesar de su fracaso con *Sur*, legendarias huellas o al menos la paradójica construcción de una formidable ausencia (de un visible hueco) entre el medio intelectual, estaría la más poderosa razón del *boom* francés (y mundial) de Gombrowicz en la década del '60, años en que los autores que estamos mencionando contarían con alrededor de veinte años, edad, al decir de Gombrowicz, de incubación profesional. Estarían, además, las referencias concretas al autor polaco en cada uno de ellos. El director argentino Jorge Lavelli fue quien llevó a escena, en la Francia de los '60, obras de teatro de Copi y de Gombrowicz,<sup>7</sup> razón que suscitó incluso los celos de éste por el joven dramaturgo y actor argentino quien, por su lado, se refiere al autor polaco en una de sus novelas.<sup>8</sup> Además, referencias casi explícitas a Gombrowicz aparecen en Osvaldo Lamborghini (por ejemplo, en el texto introductorio a *Seborgondi Retrocede* donde se reflexiona sobre las partes y la organicidad de una forma netamente gombrowicziana), y éstas son evidentes y explícitas en Néstor Perlongher quien, además, como una suerte de armador final —como aquel que realmente puede concebir cierta "hermandad" filátrica— juega, de algún modo, a inscribir su estética en la de Osvaldo Lamborghini (con el que cultivó una fuerte amistad) y, en numerosas oportunidades, a lo largo de su producción ensayística, cita diferentes trabajos de las novelas u obras de teatro de Copi.

Sin embargo, como ya dijimos, creo que importa menos la obviedad de estas relaciones que aquel percauce con lo nacional/político que motivó una voluntad irreverente y discolorada a las demandas de cualquier belleza o virtud trágica; una deliberada precocidad por la que estos autores (remisos tanto a las exigen-

cias románticas del exilio como a todo tipo de solemnidad o heroicidad política) pueden verse reunidos. Irónicamente, la fatalidad de la muerte joven los vuelve a encontrar. También el hecho de que esa muerte asome bajo los signos del SIDA (sobre el que Perlongher y Copi, además, reflexionaron: el primero en un ensayo polémico *El fantasma del SIDA* y el segundo a través de *Une visite inopportune*, su última pieza de teatro).

Henryks o Gonzalos de la literatura argentina: la batalla ferdydurkista parece, en fin, redefinirse en estas salvajes pampas como la batalla librada por aquellos que, para seguir una expresión de Perlongher, han tenido el coraje de sustituir el "bien" por el deseo.

### Copi. Entre el kitsch y el grotesco: las imposturas del sueño común

*Yo no tengo nacionalidad;  
la nacionalidad está en el pasaporte  
y eso lo conservo siempre; tengo el pasaporte de cuero  
de vaca legítimo, azul; lo lustró como lustro los  
zapatos.*

*Tcherkaski 1998, HablaCopi: 73*

*Il n'y a qu'en Argentine qu'on se trouvé  
à l'abri des Argentins.*

*L'Internationale Argentine: 38*

*[No es más que en la Argentina que uno se encuentra  
al abrigo de los argentinos.*

*L'Internationale Argentine: 38]*

En las memorias de Pablo Neruda (*Confieso que he vivido*), encontramos una biblioteca similar, en fastuosidad y ostentación, a la biblioteca de Gonzalo en *Transatlántico*. Neruda se encuentra en la Argentina donde ha sido invitado, junto a Federico García Lorca, a la residencia de un poderoso millonario:

Recuerdo que una vez recibí de Federico un apoyo inesperado en una aventura erótica cósmica. Habíamos sido invitados por una noche por un millonario de esos que sólo la Argentina o los Estados Unidos podían producir. Se trataba de un hombre rebelde y autodidacta que había hecho una fortuna fabulosa con un periódico sensacionalista. Su casa, rodeada por un inmenso parque, era la encarnación de los sueños de un vibrante nuevo rico. Centenas de jaulas de faisanes de todos los colores y de todos los países orillaban el camino. La biblioteca estaba cubierta sólo de libros antiquísimos que compraba por cable en las subastas de bibliógrafos europeos, y además era extensa y estaba repleta. Pero lo más espectacular era que el piso de esta enorme sala de lectura se revestía totalmente con pieles de pantera cosidas unas a otras hasta formar un solo gigantesco tapiz. Supe que el hombre tenía agentes en África, en Asia y en el Amazonas destinados exclusivamente a recolectar pellejos de leopardos, ocelotes, gatos fenomenales, cuyos lunares estaban ahora brillando bajo mis pies en la fastuosa biblioteca. (Citado en Pereira 1984: 157)

Neruda, tras la descripción de esta biblioteca, relata como García Lorca le habría servido de vigía mientras él tenía relaciones sexuales con una ocasional poetisa. Pero lo importante es que quien recuerde la descripción de la biblioteca de Gonzalo en *Transatlántico*, podrá encontrar, en la descripción por Neruda, los mismos rasgos de fastuosidad y, por qué no decirlo, de frivolidad. En ambos casos parecería tratarse de versiones de la "biblioteca febril", la biblioteca de aquellos que —parafraseando a Borges— sólo podrían demostrar su gusto pésimo y su desesperada ignorancia. "Así eran las cosas —contina Neruda— en la casa del fastuoso Natalio Botana, capitalista poderoso, dominador de la opinión pública en Buenos Aires."

La mención a Natalio Botana no es gratuita si se trata de hablar de Raúl Natalio Roque Damonte, más popularmente conocido por el apodo familiar y artístico de Copi. Hijo de Raúl Damonte Taborda (político y periodista) y de China Botana, hija de Natalio Botana, director del diario *Crítica*.

La introducción de estos datos biográficos podría explicar al nivel más elemental la suerte corrida por Copi en tanto que (precoz) exiliado. Desde la muerte de su abuelo en 1941, su familia se entregó a una acerada disputa por el control del popular periódico. Luego, la llegada de Perón al poder llevó a sus padres al exilio, primero en Montevideo y luego en París donde

Copi se escolarizó y aprendió el francés. A pesar del regreso a la Argentina junto a su familia en 1955, Copi retorna a Francia en 1962 y es allí donde desarrollará la mayor parte de su obra, casi enteramente escrita en francés. También es en Francia, junto a otro argentino, el director teatral Jorge Lavelli, donde sus obras teatrales son puestas en escena. Desde 1970 hasta 1984, Copi tiene oficialmente prohibida su entrada a la Argentina a raíz de *Eva Perón* (1970), obra teatral a la que volveremos a aludir más adelante.

Estos escuetos comentarios biográficos no pretenden trazar la genealogía de Copi, sino más bien resaltar el curioso hecho de que Neruda pueda atisbar (en la frívola fastuosidad de la biblioteca familiar de los Botana) cierta concepción degradadamente suntuosa de la cultura, y lo que es más curioso que lo haga de una forma que evoca, anacrónicamente, las delirantes y rutilantes descripciones del mismo Copi.

De hecho, “las jaulas de faisanes de todos los colores”, las exuberantes y exóticas “pieles de pantera cosidas una a otra” y la biblioteca repleta de esos libros no menos exóticos —libros no tanto para ser leídos sino para ser exhibidos y mostrar la marca misma de la opulencia— nos recuerdan frases como “llevaba una minifalda de piel de víbora y zapatos dorados”<sup>9</sup> o cualquier otra que no dudáramos en atribuir al propio Copi.

Si el *kitsch* puede definirse como la búsqueda de un efecto bello que moviliza diversas estrategias de seducción, o más bien como una tentativa de reenviar una imagen embellecida de la realidad (Le Grand 1996: 14/23), no dudáramos en señalar en el lujo culturalmente barato de la biblioteca de los Botana o en el brillo de utilería de la minifalda en la frase de Copi, aquel simulacro de belleza que caracterizaría a esta categoría estética.

En los relatos de Copi, ese *kitsch* se evidencia anecdóticamente en las rutilantes prendas de sus personajes travestis, o, a veces, en las aparatosas descripciones de escenarios de una desenfrenada, exuberante y opulenta modernidad (por ejemplo, la oficina de Silberman en *La vida es un tango*, Copi 1981: 36/37). Sin embargo, el relato de algún modo generado o motivado por esos personajes en escenarios a veces verdaderamen-

te bizarrros, está muy lejos de aquella “satisfacción afectiva del sujeto” con que Herman Broch definió el *kitsch*, ese “bello efecto” que ocultaría la angustia del hombre delante de la marcha incesante del tiempo, delante de la muerte y lo irracional (Broch 1966).

Más bien, de seguir el análisis un tanto formal de Cesar Aira en *Copi*, los relatos y el teatro de este autor se caracterizarían, precisamente, por su ajenidad respecto a la tranquilidad detenida que parece inherente a la belleza *kitsch*. El arte de contar de Copi estaría sometido así a una incesante e inclmente velocidad, resultado, según Aira, de cierta condensación del tiempo en el espacio, algo que Copi trasladaría de su labor como historietista y que lleva a Marcos Rosenzvaig a postular el concepto de “teatrocómic” y “novelacómic” (Rosenzvaig 2003: 17).

Textos como *El uruguayo* o *Los chismorros de la mujer sentada* exhiben de forma evidente esa velocidad, esa abigarrada sucesión de acontecimientos que sobresaltan de forma continua al relato. Se diría que el relato mismo frustra la esperanza *kitsch* que en él se representa o que más bien —al subvertir en su frenesí los ordenes de cualquier temporalidad idealizada, eterna y utópica— la ironiza o la desplaza hacia lo grotesco.

Lo grotesco, aun en su acepción crítica más bien clásica acuñada por Wolfgang Kayser (1964), supone precisamente la brusca y sorpresiva falla de cualquier categoría de orientación o de cualquier imagen idílica, la falla de aquello que el *kitsch* se afana insuficientemente por conseguir.

Si se tuviera que demostrar esa relación en un relato de Copi, pensaría en aquel en el que lúdica y paródicamente la imagen *kitsch* parece triunfar o imponerse por sobre lo grotesco. Pienso en el relato “Las Viejas Travestis”<sup>10</sup> donde el “plástico dorado” de unos zapatos de taco o un par de prendas interiores de “piel de cebra sintética” pertenecientes, entre otros objetos, al mundo *kitsch* de dos viejas (y supuestamente gemelas) prostitutas travestis de Pigalle, se transmutan en el “mechero de laca china” o la “billetera de [real] cocodrilo verde” de un exótico cliente que las obsequiará con un maravilloso reino digno del idilio romántico más exuberante. De hecho, el príncipe Koulotó,



cuya "sonrisa y su mirada de gacela volvían locas a las lectoras de revistas del corazón del mundo entero" cree encontrar en el par de travestis las diosas de un viejo mito africano que lo convertiría en "el dios del Universo Futuro" (*Las Viejas Travestis*: 70).

Si el *kitsch* se ha definido como "la negación de la mierda" o como "la máscara que disimula la muerte" (Kundera: 1989), la animación permanente, la metamorfosis jamás acabada, el devenir ilimitado que supone lo grotesco (Bakhtin 1970: 33) operaría así una suerte de ironía del *kitsch*, o, más bien, la ironía de ese tiempo de belleza e inmovilidad mítica que esa forma estética parece implicar. Creo que este distanciamiento no es particular de Copi sino que el mismo reúne a este autor a otros autores contemporáneos, que en tensión con la emergencia cultural del fenómeno *kitsch*, han reinventado formas de resistencia a sus estrategias de seducción. Pienso, por ejemplo, dentro del contexto de la literatura argentina, en la singular manera en que los personajes de Puig se piensan a partir del cine o los melodramas radiofónicos de la década del 50.

Sin embargo, el particular gesto de Copi quizás esté en arbitrar ese distanciamiento desde lo grotesco, y más particularmente desde la tradición teatral del grotesco argentino. Sin hacer, si bien, referencia al fenómeno puntual del grotesco (marcado singularmente por la figura de Armando Discépolo), Copi, en más de una ocasión, se ha inscripto en la tradición teatral de su país: "yo conservo de la Argentina lo mejor, conservo el teatro argentino. Yo escribo en la tradición de Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère y escribo en verso; y sé lo que es Luisa Vehil" (Tcherkaski 1998: 69). Obras como *Cachafaz* (1981, en español) y *La sombra de Wenceslao* (1978, en español), se escriben a través de las marcas de la lengua gauchesca y del lunfardo, con los ecos evidentes del sainete y visibles citas genéricas de la gauchesca y el tango. El comienzo de *Cachafaz*, por ejemplo, "¡Levantáte desgraciado 'e la catedral que no hay nada pa' morfar/ y estoy harta de esperar la noche entera/ que me vengas a enchufar!" remeda el comienzo de la letra del tango "El que atrasó el reloj" de E. Cadícamo, y pone

en evidencia el conflicto sexual o más bien genérico que discute en el mismo.

No creo que sea éste el lugar para discutir el grado de distanciamiento, uso y desvíos de Copi en relación a esta tradición, sólo quiero marcar que la misma constituye, sin dudas, un *background* relevante a la hora de estudiar a Copi. Quiero preguntarme, en todo caso, cuál es la razón (más allá de la obvia y fácil razón biográfica: su familia estaba fuertemente relacionada con el teatro argentino), para que Copi se entregase a una furibunda reapropiación de la misma (reapropiación que, particularmente, me parece más cerca del homenaje que del aborrecimiento). En este sentido, me gustaría hacer notar que tanto el sainete, como el grotesco criollo, así mismo como el tango y la gauchesca (que permean con sus singulares lenguas a las primeras) no sólo se caracterizan por ser manifestaciones culturales populares, incluso en principio marginales, sino por dejar transparentar, de alguna manera, el fracaso (político) del proyecto inmigratorio, pues antes que el ansiado enriquecimiento y civilización del espacio rural del país de recepción, estos géneros muestran el hacinamiento urbano del caudal inmigratorio, la abigarrada convivencia de grupos heterogéneos en un espacio hostil y miserable. El grotesco de estos géneros se enfrenta así a la imagen idealizada de la inmigración, aquel proyecto político que se había pretendido en los ideólogos liberales del siglo XIX como armonioso y sin conflictos. Creo que es esta fuerza díscola e irreverente del grotesco la que Copi exacerbaba para destruir los montajes *kitsch* que sus textos se placen en construir; o bien, es, a veces, a esta fuerza impertinente del grotesco a la que Copi recurre para socavar —en textos en que la relación con la Argentina quiere mostrarse a nivel explícito— las frágiles y armoniosas bases de cualquier sueño colectivo.

Por cierto, en relación a la sutil manera en que se construye ideológica y estéticamente la imagen de una nación, Eva le Grand alerta sobre "les troublantes affinités du *kitsch* avec les idéologies totalitaires et la séduction que ces idéologies, qu'elles soient, exercent sur le plus grand nombre, tout particulièrement lorsque leur langage artistique obéit à

l'imperatif d'embellissement du réel pour opérer, comme le dit avec humour Lipovetsky, un *lifting* sémantique (...)" (Le Grand 1996: 23) ["Las inquietantes afinidades del *kitsch* con las ideologías totalitarias y la seducción que estas ideologías, cualesquiera que ellas sean, ejercen sobre las masas, particularmente cuando su lenguaje artístico obedece al embellecimiento de lo real para operar, como lo dice con humor Lipovetsky, un *lifting* semántico (...)" (Le Grand 1996: 23)]. El *kitsch*, más allá de interpretarse como un fenómeno cultural masivo especialmente significativo desde la segunda mitad del siglo XX, se muestra aquí bajo su faceta política de seducción totalitaria, un rasgo o brillo del *kitsch* que el grotesco de Copi parece desafiar. Pienso, por ejemplo, en su pieza teatral *Eva Perón* (1970).

Recurrentemente la literatura argentina ha hecho de la figura de Eva Perón uno de sus objetos predilectos. No pretendo aquí hacer un análisis de esa tradición de la literatura argentina en la cual Eva Perón ha sido pretexto de indagación política, estética o genérica, sino tan sólo marcar la importancia de este personaje histórico convertido en ícono del imaginario peronista clásico, es decir, el ícono de un movimiento que quiso verse como redentor de los sectores obreros y humildes de la sociedad argentina, el ícono, en fin, de un movimiento que en su "fase heroica" pergeñó un discurso y estética de redención hacia un nuevo tiempo (idílico) de justicia y bienestar social.

En repetidas ocasiones se ha señalado, más allá de las acciones concretas del peronismo en pro de aquel bienestar social, el carácter decididamente teatral de este movimiento. Desde su líder arengando a la multitud desde lo alto del balcón de la Casa de gobierno hasta los multitudinarios actos de apoyo al mismo, el peronismo sorprende e irrumpe en la vida política argentina por su magistral capacidad de montar escenas, escenarios e imágenes. Al reseñar la argentinidad del director teatral Jorge Lavelli (quien llevó a escena, como ya lo hemos dicho, numerosas obras de Copi y de Gombrowicz), Dominique Norez y Colette Godard (1979) —por sólo poner un ejemplo proveniente de la crítica teatral— enfatizan el influjo teatral de las grandes fies-

tas populares de este movimiento. El mismo Lavelli afirma que "El [Perón] a su incorporar le théâtre à la vie politique" ["(Perón) supo incorporar el teatro a la vida política"] y recuerda, con cierta fascinación, el fervor del pueblo en aquellas ocasiones: "Des quantités de gens venaient avec leurs enfants et leurs filets à provision; tout le monde mangeait dans la rue, dansait autour des orchestres ambulants..." (Norez y Godard 1979: 49) ["Grandes cantidades de personas venían con sus niños y sus provisiones; todo el mundo comía en la calle, bailaba alrededor de las orquestas ambulantes..."] (Norez y Godard 1979: 49)].

Antes que dirigir su grotesco contra este tiempo feliz del idilio, Copi, en *Eva Perón*, prefiere anteponerlo al tiempo en que la teatralización peronista parece nuclearse ya no alrededor de la felicidad sino alrededor de la agonía y muerte de su máximo ícono. La enfermedad de Eva, esa enfermedad que el gobierno exhibe de forma religiosa convirtiendo el decaimiento físico en virtud cívica (en la voluntad y entrega ilimitada —allende la muerte— de la líder al pueblo), ese embellecimiento final de la muerte mostrado en los galones y entorchamientos de las carrozas fúnebres, aquel boato *kitsch*, en fin, de lo fúnebre, se desmonta en esta pieza como una estrategia político-teatral a través del habla entre infame, masculina y arrabalera (grotesca por su incompatibilidad con la solemnidad de la gran muerte) de Evita:

Evita: ¿Perón? ¿Ibiza? ¡Me muero! ¡Esta noche me muero! ¡Dejenme, idiotas! ¿Fanny está ahí? ¡Quedémonos juntos! Perón está por envenenarme. Puso veneno en las inyecciones. ¡Cobarde! ¡Dejenme! ¡Y vos sos su cómplice! ¡Eso resultó ser mi cáncer! ¡Siempre supe que era eso! ¡Quisieron operarme por mi cáncer de matriz, por mi cáncer de garganta, por mi cáncer de pelo, por mi cáncer de cerebro, por mi cáncer de culo! ¡Porque yo me cago en su gobierno de pelotudos! ¡Cuando me muera me va a pasar en los desfiles! ¡Cobarde! ¡Va a gobernar sobre mi cadáver! ¡Cobarde! ¡Van a joder sobre mi cadáver! ¡Cobarde! ¡Cobarde! ¡Dejenme! ¡Cobarde! (*Eva Perón*: 62/63)

Copi toca así lo que con Gombrowicz llamáramos el "corazón sagrado" de una nacionalidad, ese corazón que Eva Perón, y puntualmente su enfermedad —e incluso su cadáver— representó para grandes sectores populares de la Argentina. Por esta

razón, no resulta nada casual que sea precisamente por esta obra, por el conflicto que generó incluso su puesta en escena en París (donde se la llegó a representar con custodia policial desde un atentado terrorista al teatro) que se le veda a su autor el regreso a la Argentina.<sup>11</sup>

Creo que leer esta obra desde el antiperonismo de Copi sería una obviedad y un simplismo. Prefiero integrarla a aquella compulsión de Copi por derribar, o más bien afejar, la redentora belleza del *kitsch*, aquí la redentora belleza política del *kitsch*. Se diría, para referirme tan sólo a las obras que aquí hemos mencionado, que *Eva Perón* exhibe los esfuerzos del régimen por conseguir aquello que las viejas travestis logran con extrema facilidad: entrar al reino de su idilio. Si las viejas y pobres travestis prostitutas de Pigalle logran, a partir de su fortuito encuentro con Koulotó, ingresar "con gran naturalidad, en el destino de su sueño común" (*Las Viejas Travestis*: 72), aquí, en *Eva Perón*, se trata de la construcción, tal vez destinada al fracaso, de ese sueño. La intervención final (y casi exclusiva) de Perón en la obra, aquella en que Copi prácticamente transcribe el mensaje oficial del presidente argentino en el momento de la muerte de Evita, no podría ser más transparente en relación a este sueño colectivo por nacer:

Perón: (...) Hombres y mujeres de mi Patria, tratemos de interpretar, una vez más, la voluntad divina. Eva Perón no está muerta, está más viva que nunca. Hasta hoy la hemos amado; a partir de hoy adoraremos a Evita. Su imagen será reproducida hasta el infinito en pinturas y en estatuas para que su recuerdo permanezca vivo en cada escuela, en cada rincón de trabajo, en cada hogar. Desde lo alto de su pedestal, la fuerza invencible de su destino ejemplar nos dará coraje, más que nunca, para continuar la tarea, la dura tarea a la que hemos dedicado nuestra vida: condenar la riqueza injusta, dar pan a los pobres, construir una sociedad nueva donde cada hombre y cada mujer encuentren su felicidad en el trabajo y en el amor a la Patria. ¡Eva Perón, señores, está más viva que nunca! (*Eva Perón*: 87)

En su breve participación, Perón no podría haber sido más literal. En esta obra de Copi, Evita realmente está viva, pues luego de asesinar a su enfermera la ha colocado, para que la sustituya, en el ataúd destinado a las honras fúnebres. No po-

dría imaginarse salida más grotesca a la retórica idílica de Perón. Todo ha sido una farsa, desde el cáncer hasta aquella mujer que quizás harta de representar ha decidido montar su propia escena para burlar y a la vez salvarse de aquel sueño colectivo que la quiere consagrar bajo la forma del sacrificio y del cadáver.

En la novela *L'Internationale Argentine*,<sup>12</sup> Copi vuelve, de alguna forma, a mostrar la irrisión de todo sueño común. Haciendo de su apodo el apellido del protagonista, Copi describe más bien un decimonónico poeta nacional radicado en París (Darío Copi). Digo decimonónico porque, si bien la novela se presenta como contemporánea, los poemas de este personaje bien podrían pertenecer a una romántica exaltación del paisaje nacional —algunos de sus libros se llaman por ejemplo "L'ode à la Cordillère" o "Le Soleil rouge des Pampas"— y porque, además, será este arraigado y literario sentimiento nacional el que lo llevará a ser propuesto como presidente de la República Argentina. El promotor de esta candidatura, Nicanor Sigampa —un multimillonario que pretende reunir a todos los exiliados argentinos en la organización que da nombre a la novela— pretende concretar las aspiraciones de su familia: un proyecto de emigración masiva de negros a la Argentina (*LIA*: 102). Rápidamente Darío Copi se muestra entusiasmado por este proyecto político que vendría a compensar, en su opinión, los estragos de la última dictadura militar:

J'en fus enthousiasmé; j'ai toujours pensé que l'Argentine souffrait d'un complexe d'infériorité, face à son voisin le colosse brésilien, du fait de n'avoir pas de racines noires. (...) Aussi notre pauvre peuple argentin, malmené et vieilli avant l'âge par ces dernières années de dictature militaire et revenu par la force à la triste condition d'immigrant, trouverait dans ce nouveau métissage un bain de jouvence providentiel. (...) L'Argentine, après tout, est constituée d'une mosaïque de minorités opprimées venues du monde entier, y compris la minorité indigène. (...) Je suggérerai un mouvement de migration perpétuelle autour de la planète (c'était là le leitmotiv d'une de mes odes les plus réussies), qui abattrait la notion de frontières et de races entre les hommes. (*LIA*: 102/103)

[Me entusiasmé con la idea; siempre he pensado que la Argentina sufría de un complejo de inferioridad delante de su vecino, el coloso brasileño, por el

hecho de no tener raíces negras. (...) De esta manera, nuestro pobre pueblo argentino, maltecho y envejecido antes de tiempo por estos últimos años de dictadura militar y vuelto, a la fuerza, a la triste condición de inmigrante, encontraría en este nuevo mestizaje un baño de juventud providencial. (...) La Argentina, después de todo, está constituida por un mosaico de minorías oprimidas venidas del mundo entero, comprendida en esto la minoría indígena. (...) Sugeri un movimiento de migración perpetuo alrededor del planeta (este era el *leitmotiv* de uno de mis odas más logradas) que derribaría la noción de fronteras y de razas entre los hombres. (LTA: 102/103)

Como aquel Copi que afirmara en un reportaje que la Argentina "Es un lugar de pasaje, como es todo el mundo",<sup>13</sup> esta suerte de personaje autoficcional asume una propuesta política de identidad nacional (desde ya absurda) para desintegrarla enseguida en el grotesco que sus propios y románticos versos habrían prefigurado: "Argentine, orgie de races, tutti frutti planetaire, le soleil te salue" (LTA: 103) ["Argentina, orgía de razas, tutti frutti planetario, el sol te saluda" (LTA: 103)].

Creo que esta insistencia de Copi por mostrar el falso idilio de una esperanza de identidad, esa tan frecuente reducción del sueño común al juego frívolo del *kitsch*, es su singular manera de inscribirse de alguna manera en la tradición argentina, la forma en que el inmigrante escritor bilingüe Copi ha encontrado para poder ser leído en aquel país que le ha adjudicado "un pasaporte de cuero de vaca legítimo, azul". Si Borges nos recuerda que en el *Alcorán* no hay camellos y que sólo a "un falso-turista, un nacionalista árabe"<sup>14</sup> se le hubiera ocurrido distinguirlo como peculiares, Copi parece agregar: lúcidamente, una nueva figura a la de esos falsarios: la del inmigrante. Por cierto, en *L'Internationale Argentine*, hay un momento en que Darío Copi, agobiado de la colectividad argentina en París, decide regresar a su país, pues es allí, dice (como reza —ambiguamente— el epígrafe de este apartado), el único lugar donde se encontrará al abrigo de los argentinos. Si los inmigrantes están obligados a convivir con la obvedad de los "camellos", en este caso con la grosera (y además dudosa) obvedad del puma y el ombú, del asado y el vino (y de todos aquellos ingredientes que junto a cuadros de Quinquela Martín o Seguí se saborean

en la parisina estancia-departamento de Nicanor Sigampa), serán sólo los argentinos de Argentina los que harán de su silencio, o más bien —si siguiéramos a Benedict Anderson— de su común olvido,<sup>15</sup> la razón de su imaginaria hermandad. Cualquiera intento de expresión de esa mancomunidad no puede ser otra cosa que impostura, demanda o imposición, el idilio de una obvedad contra la que Copi (este inmigrante que se quiere auténtico o nada falsario) se rebela para mejor poder inscribirse, paradójicamente, en los sobreentendidos guiños de una tradición.

### **Oswaldo Lamborghini. Del muro al baño: obscenidad política y políticas de lo obsceno**

"La Argentina no es ninguna raza ni nacionalidad, sino puro estilo y lengua"  
Oswaldo Lamborghini<sup>16</sup>

Refiriéndose a *El Fiorid*, el primer e inquietante texto escrito por Oswaldo Lamborghini en 1969, escribe Ricardo Piglia: "En el melancólico panorama de las letras nacionales, plagadas de hipercorrección pequeño burguesa y de cosmética literaria, *El Fiorid* (...) es un texto único. (...) *El Matadero* de la literatura contemporánea" (Piglia 1988: 17).

Resulta sorprendente cómo aquel que, en otro momento de este trabajo, calificábamos dentro de los mesurados códigos del tantalismo, vislumbra aquí la literatura contemporánea de su país como "cosmética literaria", una imagen que (a no ser por su prosaica simpleza) bien podría pertenecer al Piñera de "El País del Arte" o al de "Notas sobre la literatura argentina".

La razón tal vez se origine en la raigal impertinencia y extrañeza de *El Fiorid*, este texto que mata la literatura argentina contemporánea. Situado —si trasladáramos la tesis de Piglia al ámbito hispanoamericano— en el corazón del *boom*, rodeado, cronológicamente, de la grandeza material y literaria de las novelas medulares de finales de la década del 60 y principios

de los 70, *El Fiord* bien puede llamar la atención tanto por su brevedad como por su literal obscenidad. Sin embargo, esto sería poco decir si esta obscenidad no se ligara a la singular manera en que lo político, ese gran vector que cruza la literatura del boom,<sup>17</sup> mella la orgiástica, desenfrenada, trama del texto. No en vano Piglia se refiere a *El Fiord* como a una suerte de contemporáneo *El Matadero*, texto decimonónico de Esteban Echeverría que en virtud de su impertinencia estético-política no pasó a la letra impresa sino 30 años más tarde que su escritura<sup>18</sup> no siendo hasta ese entonces más que un manuscrito, esa forma (privada) de conservación de la letra que, sintomáticamente, Lamborghini cultivó en épocas del más fervoroso frenesí editorial.

Referir la trama de *El Fiord* no sería más que traicionarlo o reinventarlo, pues este relato ofrece menos un desarrollo que una sucesión de imágenes altamente condensadas. En su lógica onírica, puede esbozarse sin embargo la historia de una sublevación. En ella, el Loco Rodríguez, una suerte de Matasiete<sup>19</sup> contemporáneo, resulta traicionado por el narrador, quien urde y concreta una conspiración contra su despótico poder. Los nombres de los diferentes actores en esta suerte de tragedia política, como ya ha señalado Aira (en el prólogo a *Novelas y CuENTOS*, 1988), evocan la realidad histórica del momento. Carla Greta Terón, el estuprado/preñado objeto sexual del déspota (y uno de los primeros personajes en consensuar con la conspiración luego de la contemplación reveladoramente orgásmica del fiord), lleva en sus iniciales la sigla de la Confederación General del Trabajo, CGT, órgano sindical tradicionalmente supeditado al peronismo. Atilio Tancredo Vacán, el engendro que puja por nacer del vientre de CGT, monstruoso hijo de ésta y del despoeta, implica también una sigla que desvía su nombre hacia otro, el de Augusto Timoteo Vandor, el líder sindical que se opuso a Perón. Por otro lado, Sebas, el nombre del rebelde ideólogo al que no le dan "de comer ni de coger", da "bases" (las míticas bases de la jerga política) por inversión. El narrador, además, conserva su escapulario de seminarista y detenta un abortado

matrimonio místico con una etérea mujer que, trascendiendo las diversas escenas, ofrece el sacrificio cristiano de su propio cuerpo martirizado y aserrado (quizás sea, por otro lado, la reveladora imagen cívica de la mujer —o primera dama— agonizante). ¿Alegorías? ¿Se trata *El Fiord* de una fantástica alegoría política? Tal vez, pero también mucho más. Se diría que juega con el enigma que plantea la alegoría y aprovecha su plasticidad retórica para finalmente diluirla en la desintegración o sublevación de cualquier criptografía: Carla Greta Terón de pronto se transmuta en Cali Griselda Tirembón y en Cagreta; Sebas se vuelve Sebastián, el abriño Bastián, el burguecista Bastiansebas; la enigmática Alcira Fafó en Arafó y Aicyrfó; Atilio Tancredo Vacán en Alejo Varilio Basán y el propio narrador al ser preguntado por su nombre responde con una demoníaca serie incomprensible: "Rondibaras, Asangüi, Mihirlys" (*El Fiord*: 24).<sup>20</sup> Frente a esta sublevación de los nombres propios que es además paralela a la sublevación política, frente a este desmoronamiento de los nombres y el consiguiente aborto de cualquier alegoría, resiste únicamente la precisa dureza de las consignas que se gritan o mascullan a lo largo de todo el relato: "¡Viva el Plan de Lucha!" (7), "¡Jamás seremos vandonistas, jamás seremos vandonistas!" (19), "¡Arriba los Pobres del Mundo!" "¡Atrás, Atrás, Chanchó Burgués!" (21), consignas que al final del texto pierden su ocasional sentido político o perlocutivo para volverse carteles rutilantes, que, como las aserradas manos de la mujer del narrador que se posan "la izquierda sobre la derecha y la derecha sobre la izquierda" (27), comparten, a pesar de su incompatibilidad ideológica, un mismo espacio:

Las inscripciones luminosas arrojaban esporádicamente luz sobre nuestros rostros. "No Seremos Nunca Carne Bolchevique Dios Patria Hogar". "Dos, Tres Vietnam". "Perón Es Revolución". "Solidaridad Activa Con Las Guerrillas". "Por Un Amplio Frente Propaz". Alcira Fafó fumaba el clásico cigarrillo de sobremesa y disfrutaba. Hacía coincidir sus bocanadas de humo con los huecos de las letras, que eran de mil colores. Me lo agarró al entrañable Sebas de una oreja y lo derrumbó bajo el peso de la bandera. Yo la ayudé a incrustarle el mástil en el escuálido hombro: para él era un honor, después de todo. Así, salimos en manifestación. (27)

Estas vacías o vaciadas consignas que ya nadie dice y que sólo parecen estar allí—en el flotante, anónimo y público espacio del aire—para que Alcira Fató entrelace entre ellas el reposado humo de su cigarrillo de la victoria, parecen ganar más bien la categoría de *grafittis*, esa escritura que se exhibe, en todo sentido, en los límites de la propiedad.

Creo que vale aquí una pequeña digresión. Quizás en la ansiedad de incorporar, renovar o relativizar el canon literario argentino, o más bien, en la ansiedad por legitimar experiencias heterodoxas, exista hoy, en la crítica especializada en esa literatura, una atención especial hacia textos y autores que décadas atrás se habrían rotulado con la ya prácticamente perimida etiqueta de “marginales”. Creo que la atención crítica a Osvaldo Lamborghini ha respondido, en parte, a ese proceso y que en el mismo su nombre, en ocasiones, se ha leído junto al de Witold Gombrowicz, al parecer un comodín siempre a mano cuando se trata de explicar o combinar la irreverente fuerza de la clandestinidad con el reconocimiento fundador de la maestría. Una prueba de esto podría ser el concienzudo propósito de Di Paola por hacer del autor polaco uno de los fantasmas de Lamborghini. En “Osvaldo Lamborghini: Un museo literal” (1973), Di Paola anticipa la aparición de *Sebregondi Retrocede*, y haciendo una suerte de bibliográfica futurista escribe:

Como las corrientes frías debajo del espejo de los mares, una “clandestinidad” empuja esta nave que navega de popa y entre vientos contrarios. Macedonio Fernández, el Borges secreto mediado por Gombrowicz emigrante—que el marqués de Sebregondi atrozmente evoca, a través de *Transatlántico*, en furiosa, degradada parodia—; y también otra, la clandestinidad a que la historia obligó a muchos argentinos. (Di Paola, 1973: 63)

¿Gombrowicz como mediador? Si bien Di Paola advierte cierto juego o gesto de Lamborghini hacia el escritor polaco, sus palabras parecen querer resistirse a ver en esto más un propósito de fundarse como raigalmente impertinente que una verdadera afinidad, aun paródica, para con la estética del autor de *Ferdydurke*. Incomodado con esa propensión, o más bien en franca discordia, traigo aquí a Gombrowicz más bien para señalar

la circunstancialidad de un gesto o imagen que, así como reúne al autor polaco con el argentino en tanto escritores radicalmente irreverentes, también cuestiona (de tenerse en cuenta el tenor de sus escrituras) cualquier tipo de inmediata herencia o influencia. En su *Diario*, con cierto bien calculado embozo, el escritor polaco confiesa que entró un día al baño de un café de la calle Callao en Buenos Aires y que se detuvo frente a los “diversos dibujos e inscripciones” de sus paredes (*Diario 1: 258/9*). Obviamente no debemos hacer un gran esfuerzo para imaginar el tenor de esos dibujos e inscripciones que Gombrowicz, en este sentido siempre tan sobrio y mesurado, prefiere no revelarnos. A lo sumo, de acuerdo a lo que deja traslucir en *Peregrinaciones Argentinas* al abordar el mismo tema, podemos saber que las mismas podrían rubricarse bajo el lamborghiano título de “La inocencia de un niño perverso” (*Peregrinaciones Argentinas: 40*).<sup>21</sup> Encerrado, aislado—dice—en la seguridad de que nadie lo vería, en aquella sosegada intimidad y con el incisivo murmullo del agua instándolo a que lo hiciera, sacó un lápiz, lo ensalió y escribió, en español, en lo alto de la pared para que fuera difícil borrarlo, algo absolutamente vulgar que prefiere también callar y antes bien darnos sólo un devaluado ejemplo.

Al parecer la inscripción de Gombrowicz es impropia de ser incluida en un *Diario* y sólo puede figurar escrita transgresora y anónimamente en la pared de un baño.<sup>22</sup> La certidumbre y solapada osadía de haber entregado al público algo esencialmente prohibido o del carácter de lo íntimo (íntimo no en el sentido de reflejar un estado singular del ser sino íntimo en el sentido de haberse revelado a sí mismo entregado a un acto de placer gratuito o, como lo dice el propio Gombrowicz, “barato”) lo sigue aun cuando abandona la escena de aquella perpetración: “Guardé el lápiz. Abrí la puerta. Atravesé el café y me mezclé con la muchedumbre en la calle. Pero mi inscripción se había quedado allí. Desde entonces vivo con la conciencia de que allí está mi inscripción” (*Diario 1: 258*).

“No Seremos Nunca Carne Bolchevique Dios Patria Hogar”, “Dos, Tres Vietnam”, “Perón Es Revolución”, “Solidaridad Activa Con Las Guerrillas”: ¿son éstas las procaces inscripciones

abiertas a la circulación de "El Fiord" (de *El Fiord* en tanto libro y del fiord en tanto espacio de circulación -lo portuario- en el texto)?, ¿comparten, en verdad, esas inscripciones políticas la impropiedad y la solitaria insolencia de un *graffiti* callejero, o peor, el placer inconfesable de un *graffiti* restallante sobre la percudida pared de un recóndito baño público? "Vimos como él se sobaba el pito sin disimulo, asumiendo su acto ante los otros" (*El Fiord*: 7); "Y todos nos perecíamos por minitear o garchar o franelear o rompernos los culos los unos a los otros" (*El Fiord*: 13). Si las inscripciones políticas son, en verdad, luminosas, es porque no se trazan en la penumbra convocante del baño público, o porque han perdido, al salir de ella, aquello que las obsceniza: "Coger fue una gran alegría para ambos, coger y acarbar juntos, moción aprobada por unanimidad" (*El Fiord*: 19).

Se sabe, la pintada política tiene una función promocional, de carácter institucional, está, de algún modo, avalada por un órgano superior: el partido político. Nada más distante de las inscripciones extrainstitucionales, irreverentes, obscenas y paradjicas, emparentadas la más de las veces con el aforismo o el refrán, del *graffiti* anónimo no directamente político. Se diría que ambas se inscriben donde no se debiera, en el desacato de las normas gubernamentales y de la propiedad privada, y que ambas están sujetas a la lógica del tachado, el tapado, la sobreinscripción o del totalitario borrado, pero que una diferencia de raigal naturaleza las divorcia, aquella que hace a las primeras inscribirse para ser vistas en espacios públicos abiertos (la calle, el paredón, etc.) y a las otras alojarse incluso en aquel espacio pudoroso y asfixiantemente cerrado: el baño público.

Menos con un lápiz ensalivado que con un estilete -púa o punzón- (la humedecida y deficiente pintura de los baños es propicia al rayado) Lamborghini expone (publica o hace circular) aquello que Gombrowicz prefería callar. Nosotros, lectores azorados -o sorprendidos- en la ilegalidad del espacio que Lamborghini recrea (y en el que se recrea), parecemos ser ins- tigados a la complicidad de una lectura que si ha sido tachada

de política u obscena es porque se ha sobreinscripto sobre un espacio que ya aparecía desde el vamos abiertamente político u obsceno, sobre un espacio en el que se sobreinscribe menos por estar en contra que por hacerse lugar o por el placer, gra- tuito y absolutamente gozoso, de tachar, tajar o rayar. Si hay allí inscripción política ésta está acoplada -"refocilada" diría Lamborghini- a lo obsceno, a aquello que, por definición, debería estar celado, o está, inquietantemente, a la vez, celado y expuesto (como el espacio público y, a la vez, privado de un baño de bar).

Curiosamente, hasta su aparición postmortem en forma de libro, los textos de Lamborghini, a excepción de *El Fiord*, *Sebondi Retrocede* y *Poemas*, circularon exclusivamente en forma de manuscritos, es decir, otra vez, una forma en que am- biguamente se convoca la privacidad de una letra -en ocasio- nes ni siquiera mecanografiada- y la publicidad inherente a la circulación; una circulación, eso sí, secreta, urdida, cómplice, una circulación que promovía la clandestinidad de una lectura enfáticamente privada. Adriana Astutti en *Andares blancos. Fáb- bulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Dario, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig* (2001) seña- la que mientras Osvaldo Lamborghini escribía *El Fiord*, Rodolfo Walsh publicaba *Operación masacre* (1969), y se detiene en la carta que éste escribiera para el primer aniversario de la dicta- dura argentina (24 de marzo de 1977), carta pública, destinada a ser publicada en los diarios (y que éstos, por supuesto, re- chazarón), colmada de aberrantes números públicos ("15.000 desaparecidos, 10.000 presos, 4.000 muertos"). La carta de Walsh -llama la atención Astutti- "se cierra con una última cifra: el número de su cédula de identidad" (Astutti 2001: 80). Walsh, de hecho, escribe, o desea escribir, sobre el espacio abier- to de la pared callejera. Lamborghini sobre las solapadas y he- diondas paredes del baño público. Sucede que estas paredes, de pronto, pueden convertirse en refugio: hasta el más aterrado de los aterrados, en la peor de las dictaduras, podrá escribir sobre ellas. Paradjicamente aquel espacio, construido para defender el

pudor, no sólo aloja y promueve lo obsceno, sino que también se convierte en refugio. Quizás la obscenidad, por este recurso, fue convertida así en la nueva condición o garantía de la palabra política.

La cita ya es antológica: "Ocurrió como en El fiord. Ocurrió. Pero ya había ocurrido en pleno fiord. El 24 de marzo de 1976, yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico" (*Novelas y cuentos*: 100). A partir de esta frase, recurrentemente, se ha discutido la política de Osvaldo Lamborghini. Es fácil recordar la comparación ramplonamente fotográfica que las revistas de actualidad argentinas (*Gente, La Semana*) ofrecían, durante la última dictadura militar argentina, de aquello que decían ser el caos de la etapa superada y el "nuevo orden" establecido por las fuerzas armadas. A la foto de algún organismo universitario integralmente graffitado (foto anterior al 24 de marzo de 1976) se la contrastaba con otra del mismo establecimiento (valga ya esta palabra) pero absoluta, uniforme y prolijamente repintado (foto posterior al 24 de marzo de 1976). Desde versiones más aceradas de "La imaginación al poder", *graffittis* más bien sesentistas que hacían de la locura el espacio de la utopía, a los directamente revolucionarios-marxistas, pasando por las menos y más divertidas inscripciones llamando a peñas o a exigencias de "Marihuana libre", todo se blanquea y se vuelve blanco (inexistente y a la vez objeto de mira): lo loco y los locos, lo homosexual y los homosexuales, lo marxista y los marxistas, la droga, el alcohol, los drogadictos y los alcohólicos. Al caótico espacio de las inscripciones le ha sucedido el decretado blanqueo y los probables blancos. Entonces, "Ocurrió como en el fiord. Ocurrió" dice Lamborghini. Si arriesgamos que lo que ocurre en *El Fiord* es también el paso de la superposición obscena de las inscripciones a las prolijas inscripciones luminosas que "arrojaban esporádicamente luz sobre nuestros rostros", deberíamos concluir—además de cierto escepticismo sobre cualquier tipo de redención ("La izquierda se posó sobre la derecha; luego, la derecha sobre la izquierda")—en el carácter

más bien reglado de toda inscripción exclusiva y literalmente política.

"La cuestión es perturbar para la paz" (*Sebreondi Retrocede*: 13).<sup>23</sup> "Hoy—por ayer—estoy inspirado" (*Sebreondi Retrocede*: 13). ¿No hay además en Lamborghini una práctica obvia del graffiti? ¿No se reconoce en su escritura—de una puntuación que ya ha sido señalada como especialmente trunca—el brillo del aforismo, del irreverente refrán, de la frase de paso, pasajera? ¿No atiende acaso uno de las "partes" de *Sebreondi Retrocede* (esas partes que son más y menos que partes) la figura de Porchia<sup>24</sup>? "Vamos a escribir unas cuantas frases para no entender, siguiendo el hilo, desde el supuesto de entender" (*Sebreondi Retrocede*: 13). ¿No reclama esta escritura una lectura en movimiento, menos lineal que dada a la atención de los pasajes, las sustituciones, las repeticiones; una lectura dada a los detalles de textura y graña, al arte del tachado y tapado, una lectura, en fin, similar a la desplegada ante una pared "graffiteada", cortada o—convocando las reminiscencias gauchescas—"cuarteadas"?

*El Fiord*, "el Matadero de la literatura contemporánea" decía Piglia. En este texto, en que abundan, sabemos, los cuarteadores y, más propiamente, los descuartizadores, la pasión política (en boca de los mismos) se refocila también en lo obsceno: "Chica pero gordal ¡Viva la Federación! ¡Viva el Res-taurador!" (*El Matadero*: 77)<sup>25</sup> exclama la "plebe", y aun hasta sus flatulencias, producto de la ingesta masiva de porotos ante la carencia de carne, son confundidas con gritos revolucionarios (*El Matadero*: 76),<sup>26</sup> escena común (entre otras) de *El Matadero* y *El Fiord*:

Mis intestinos empezaron a planificar una inminente colitis. Al primer retorción me doblé en dos y el Trompa Amo y Señor ya me miró con mala cara. "Date", me dijo, "date", repetió, "date tiempo para llegar hasta la chata: una sola vez te lo preverengo". Oh, sí: en la guerra revolucionaria uno tiene que ser ladino: "Si no es nada, si ya se me va a pasar, paisano", contesté, poniendo mi mejor cara de bolido. (*El Fiord*: 20)



No es el momento de indagar a fondo las probables referencias a Echeverría en el texto de Lamborghini, creo que es esa una de las razones que hace la lectura de *El Fiord* absolutamente sabrosa, sino el de destacar una de ellas: el goce en la construcción de un espacio hermético, asfixiante, en el que las inscripciones de cuño político entorpecen la expectativa de una vejación sexual. Me refiero a “la casilla”, esa tosca construcción que Echeverría describe instalada “En la junción del ángulo recto” del bárbaro establecimiento, a un lado de la zanja que “recoge en tiempo de lluvia toda la sangranza seca o reciente del matadero” (*El Matadero*: 78). Como en *El Fiord*, ese espacio cerrado es el que cobija el ejercicio del poder. Es allí, sabemos, donde “se sienta el juez del matadero, personaje importante, caudillo de los carniceros y que ejerce la suma del poder en aquella pequeña república, por delegación del Restaurador” (*El Matadero*: 79). Es en esta casilla (alegoría, de acuerdo al narrador, de Buenos Aires), donde, además, resaltan los “letreros rojos” que el terrible juez lleva sobre su blanca cintura: “Viva el Restaurador y la heroica doña Encarnación Ezcurra”, “Mueran los salvajes unitarios”, inscripciones que se continúan a las del mismo establecimiento, a la del nombre de la difunta esposa del Restaurador, “patrona muy querida de los carniceros”, estampado “en las paredes de la casilla, donde estará hasta que lo borre la mano del tiempo” (*El Matadero*: 79).

Contra aquellos *graffitis* deleznable, el impertinente unitario, encarnación de la patria, osará erigir su casta y castiza lengua (“¡Infames sayones! ¿qué intentan hacer de mí?”), una lengua que, apropiadamente, sería representada, en una versión en historieta de *El Matadero*, en prolija y esmerada letra cursiva frente al dislate tipográfico de la “chusma” federal. Si la Argentina, como afirma Lamborghini, no es más que “puro estilo y lengua”, el puro unitario (y la pureza de Walsh) son la patria en su sentido más ético. “Para recordar a Rodolfo J. Walsh —escribe Horacio Verbitsky— hay que hablar también de la belleza, la de su prosa y la de su vida. De su ética y su estética.”<sup>27</sup> “¡Insolente!” —dictamina de pronto el juez del matadero— “Te

has embravecido mucho. Te haré cortar la lengua si chistas” (*El Matadero*: 90).

Lamborghini cortó esa lengua y, puntualmente en *El Fiord*, hizo suya aquellas “palabras inmundas y obscenas”, aquellas “vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma de nuestros mataderos” con las cuales Echeverría no quería, aparentemente, regalar a sus lectores (*El Matadero*: 81). Escribiendo en aquel baño en que la “inocencia de un niño perverso” supone no tanto la práctica de un estilo sino la de un estilete, hizo de la palabra política menos una denuncia que un ejercicio de goce, irreverencia gombrowicziana de la que al mismo tiempo se distancia por su literal obscenidad. Quien quiera recuperarlo para el lado de la ética podrá decir que su obscena política de escritura deja entrever la recurrente obscenidad política de su espacio nacional: “Abajo los calzones a ese mentecato cajetilla —ordena el juez del matadero refiriéndose al unitario— y a nalga pelada denle verga, bien atado sobre la mesa” (*El Matadero*: 90).

“Hay en esto —confesaba Gombrowicz en su *Diario*, luego de guardar su lápiz y mezclarse con la muchedumbre en la calle— algo extraño y embriagador... debido probablemente a la terrible evidencia de la inscripción unida a la absoluta ocultación del autor, al que es imposible descubrir” (*Diario I*: 259). Seguridad gombrowicziana aparte, sabemos que el anonimato del profesional “graffittero” puede conjurarse, en ocasiones, con el reconocimiento de una grafía particular, de aquello que se llama —usualmente— un estilo. Si en Lamborghini el estilo es menos la consolidación de cierto trazo que el “plano propio del deseo” que “enloquece y desmelena la escritura” (Perlongher 1997: 133), o la sustracción de cualquier marca de autor “para que aparezca el artista, el escritor” (Astutti 2001: 31), lo cierto es que ese plano de lo privado el que atraviesa cualquier instancia de lo público para ofrecerse como espacio impropio sobre el cual la patria o la política podrán decirse; el deceso, vía la obscenidad, de la sobriedad, la heroicidad y la solemnidad hacia una insu-misión político-estética radical.

## Néstor Perlongher. "Bocas de la basura" e identidad nacional

El solo hecho de que guapos adolescentes, en la flor de la edad, sean sacrificados (o aún sometidos a las torturas de la disciplina militar) en nombre de unos islotes insalubres, es una razón de sobra para denunciar este sainete, que obra mediante el casamiento de los muchachos con la muerte. (Néstor Perlongher 1997: 179)<sup>28</sup>

En *O Negócio do Michê. Prostituição Viril em São Paulo*,<sup>29</sup> la disertación de maestría en Antropología Social presentada por Néstor Perlongher en la Universidad de Campinas en 1986, se define, o más bien se describe, a veces de una forma asumidamente literaria, esa "espécie de esgoto libidinal das megalópolis"<sup>30</sup> (Perlongher 1986: 15) que constituirían las Llamadas "Boca do Lixo" (literalmente "Bocas de la Basura", y que podríamos traducir como "Zona roja" o "Bajos fondos", un espacio urbano en el que, por poner una traducción muy argentina, se daría la práctica del "yirar"<sup>31</sup>).

Dándose por objetivo los "relacionamientos entre un tipo particular de prostituto—conhecido como *michê na gríria* do 'mundo da noite' paulistana—e os seus clientes masculinos, num circuito espacial determinado: o 'gueto gay' do centro da cidade de São Paulo" (08),<sup>32</sup> Perlongher marca los territorios, los puntos de contacto, las redes de circulación y los flujos de concentración y disipación de la masa ligada al mercado homosexual. En esta suerte de cartografía, se va diseñando un mapa histórico y geográfico en el que se dibuja el centro de la ciudad de São Paulo: un espacio que va desde el nodal Largo de Arouche y que pasando, mingitorios públicos mediante, por los laberínticos senderos de Praça da República, llega a la elegante Avenida São Luiz para extenderse por la mitológica Avenida São João.<sup>33</sup> La elección del término "gueto" [ghetto] no debe entenderse así como un territorio cerrado y establecido. Perlongher, en verdad, desnaturaliza el sentido fuerte del término (acuñado por Wirth en *The Ghetto* de 1928 y retomado por la Escuela de

Chicago), para brindarle la movilidad y fluidez características del objeto de su disertación o, más bien, la movilidad y fluidez de su lectura—gozosamente—deleziana. "Esta noção de ghetto—escribe Perlongher—ao contrário da enunciada por Levine, não poderá ter limites geográficos nem 'étnicos' demasadamente precisos. Ela deverá flutuar e se nomadizar, acompanhando os movimentos reais das redes relacionais que aspira significar" (85).<sup>34</sup> En verdad, el "gheto" debe entenderse como "boca", palabra que a su no dicha connotación erótica o erógena (Perlongher deja flotar esa connotación sin nunca explicitarla), se suma la particularidad de un lugar de emisión de flujos (en portugués decimos "boca de fumo" o "boca de ouro"<sup>35</sup>) asociada, además, "a qualquer forma de 'ilegalismo' não exclusivamente homossexual" (82).<sup>36</sup>

Es en la descripción de esas bocas en que la escritura de Perlongher se debiene con especial atención, atenta a los flujos en que se desliza el avatar clasificatorio de toda una marginalidad urbana. Recurriendo a João Antônio (*Deão duro*, 1982) cita una descripción "chula" ["chulesca" o "propia de ru-fianes"] de la Praça da República, "onde proliferavam, azucrinavam, acampavam trombadinhas, pivetes, bandidos, bandides, marafoneria barata, engraxates, bicheiros, invertidos de amor e todo o resto do acompanhamento daquela fauna rica e pobre" (200).<sup>37</sup> La multiplicidad de ese espacio se transparenta también en un texto de Eduardo Dantas publicado en *Lampião*<sup>38</sup> ("Uma Praça chamada República") y que Perlongher cita extensamente. Allí esta plaza representa el único lugar con el que contarían "os entendidos mais pobres, ou seja, os negros, imigrantes, recém-chegados de outros estados, operários da construção civil (...) para suavizar a solidão da cidade grande" (137).<sup>39</sup>

Perlongher insiste en que toda el área es un espacio de circulación antes que de fijación en el medio de una corriente continua de transeúntes de los más variados tipos, un espacio donde estos mismos tipos pueden llegar a transmutarse los unos en los otros: "a confusão entre michê e marginal, a proliferação de tipos sociais é multiforme: os michês-machos comparilham

as calçadas com travestis e michês-bichas –assim como prostitutas, cafetões, malandros em geral...– não existindo fronteiras muito bem demarcadas entre uns e outros” (138).<sup>40</sup> De entre ese flujo irrumpe de pronto la urgencia erótica: “Amantes do sexo impessoal –e eventualmente michês– fazem ponto nos cinemas da área; no caso da sala do andar térreo do cinema Art Palácio um freqüentador percebeu que os corretores estavam escorregados de esperma, tal a quantidade e urgência dos coitos” (146).<sup>41</sup> Por otro lado, la descripción de estos coitos entre espectadores que son “pedreiros, soldados, operários não-especializados, bichas proletárias, malandros, adolescentes de periferia, etc.” (223)<sup>42</sup> es eminentemente literaria: “Contatos na penumbra, entre homens que às vezes sequer se vêem as caras, roçares ‘casuais’ de membros na massa que se amontoa nas últimas fileiras da sala, penetrações apressadas nas toaletes diminutas e fedorentas, num espaço buliçoso, que cheira a suor masculino” (224).<sup>43</sup> ¿No nos evocan estas descripciones (usualmente enumerativas) la emergencia textual de otras bocas?; bocas por las que alguien, con el terror implícito al propio deseo “volvía a echarse a la calle, Ardiente, maravillado, pero también Espantado, Angustiado, para correr de nuevo detrás de los jóvenes Aprendices, Artesanos, Lavaplatos, Soldados o Marineros” (*Transatlántico*: 51). Por cierto, Gonzalo, el mentor de la “Filiatría” en *Transatlántico*, recorre también un espacio fluido,<sup>44</sup> un espacio nómade tan sólo marcado “par des ‘traits’ que s’effaceent et se déplacent avec le trajet” (Deleuze y Guattari 1980: 442) [“por los ‘trazos’ que se desdibujan y se desplazan en el mismo trayecto”]:

En plena noche, en pleno pecado, irrumpimos en la plaza dominada por la torre construida por los Ingleses; allí, una colina descende hasta el río; la ciudad se extiende hacia el puerto y el hábito silencioso del agua es como un canto entre los árboles de la plaza... Había allí muchos jóvenes Marineros. (*Transatlántico*: 53)

Se trata, una vez más, de Retiro, de aquel Retiro de la década del ‘40 en la que el autobiográfico Gombrowicz encuentra la razón de su rejuvenecimiento argentino, aquel “vagabundeo por

la periferia en busca...” (*Diario 2*: 209) de “aquella juventud [vulgar, proletaria] en uniforme de marino o de soldado” (*Diario 1*: 229); una búsqueda que, como el propio Gombrowicz nos insinúa, se anunciaba ya en *Ferdydurke* bajo la forma de búsqueda del peón (*Diario 1*: 229) a través del “inmaduro suburbio” de Varsovia (*Ferdydurke*: 190), una “esfera secundaria” donde las categorías, como en el centro paulistano descripto por Perlongher, también se pierden o se transmutan:

Dimos vuelta por la calle Grojecka, el polvo, el polvillo, ruido, olores, terminan las casas, empiezan las casitas e increíbles carros con todo el patrimonio judío, carros con legumbres, plumas, leche, coles, trigo, avena, hierro viejo y basura llenan las calles de ruido, algarabía y bochinche. En cada carro un campesino o un judío –campesino urbano o judío campesino–, no se sabe a cuál mejor.<sup>45</sup> (*Ferdydurke*: 190)

La “Boca do Lixo” se ofrece así como un espacio abigarrado (¿bajtinianamente carnavalizado?), donde la proliferación de adscripciones clasificatorias se evanescen en su increíble fugacidad y metamorfosis. Es sobre ese escenario, o entre esa fluida movilidad, que una suerte de *flâneur* explorará “as posibilidades sensuais do fluxo das massas urbanas” (210)<sup>46</sup> capturando o singularizando, como en el célebre análisis benjamiano del poema “A une passante” de Baudelaire, el furtivo objeto de su deseo; singularización que si en Gombrowicz, quizás, encontremos –entre otras– en cierta mano de un camarero (convertida por el polaco en un objeto vaporoso y, a su vez, obsesionante<sup>47</sup>), en Perlongher, tal vez, hallemos en su propio deseo gnoseológico, en su deseo de alcanzar y recortar el objeto de sus análisis, eso que se dice, a veces, en el transcurso de su estudio (que opta por la observación participante) en el registro del más puro suspenso: “(...) o interior da Praça da República foi considerado arriscado demais para o registro. Na mesma esquina na S. João com Ipiranga, a presença de dois entendidos anotando misteriosamente algo, chamou a atenção de alguns sujeitos, provocando olhares de suspeita” (179).<sup>48</sup>

Si Perlongher se detiene en la construcción de estos espacios urbanos marcados por la circulación y la movilidad de las

configuraciones identitarias, es para situar en ella a la población homosexual, menos entendida a la manera del *guetto* americano, que como un flujo circulante más: "(...) a preferencia dos homosexuais por perambularem na 'região moral', teria sido historicamente a resposta à marginalização a que a sociedade global os condena. Elas teriam encontrado aí um 'ponto de fuga' para os seus desejos 'reprimidos' pela moral social. Para dizerlo em termos de Deleuze e Guattari, a população 'homossexualista' ter-se-ia 'desterritorializado' sobre a 'região moral' (espécie de esgoto libidinal das urbes, condição residual que ecoa no mesmo topônimo: 'Boca do Lixo'), para reterritorializar-se numa 'territorialidade perversa', marcada pela adesão a lugares de encontro, *argots* e códigos comuns" (76).<sup>49</sup> La "derivación homosexual" se categoriza así en Perlongher a partir del modo de circulación característico de los sujetos involucrados en el medio homosexual: la "paquera": "Trata-se de pessoas que saem à rua a procura de um contato sexual, ou simplesmente 'vão para o centro para ver se pinta algo', toda uma massa que 'se nomadiza' e recupera um uso antigo, arcaico da rua" (210).<sup>50</sup> ¿No sería el deambular de Gonzalo en *Transatlántico* la mejor ilustración de esta deriva? Nos permitimos una larga cita:

[Gonzalo] se levantaba de la cama para tomar café y luego salía a la calle y caminaba en busca de Muchachos y Efebos. Cuando elegía a uno se le acercaba enseguida y le preguntaba por una calle, y después de aquella introducción se ponía a charlar de esto y aquello, con el único propósito de averiguar si era posible inducir a aquel Muchacho al pecado por 5 ó 10 o incluso 15 pesos. Por lo general, era tal su Miedo, tal su terror, que no se atrevía a hablar de aquello; así que se despedía con un pretexto cualquiera y se quedaba solo y humillado. Entonces se lanzaba detrás de otro Efebó o Muchacho cuya presencia le atraía... Y allí, señores, volvía a preguntar por una calle determinada y comenzaba a conversar sobre ciertos juegos o Bailes, todo ellos para tentarlo por 15 ó 20 pesos; pero el Muchacho le respondía con algo grosero y a veces escupía. Volvía a huir, lleno de amor, para meterse otra vez con un Moreno o con un Rubio y comenzar las preguntas. Cuando se cansaba volvía a su casa a descansar y después de descansar un poco en un Sillón, volvía a la calle a buscar a caminar, preguntar, conversar, una vez con un Artesano, otra con un Obrero, o con un Aprendiz, un Lavaplatos, un Soldado o un Marinero. Casi siempre sentía tal Miedo, tal Angustia, que apenas se acercaba cuando ya se había Alejado. A veces, caminaba detrás de un Mozo, pero aquél desapa-

recia en alguna Tienda o en otra parte, y nada. Otra vez volvía a regresar a su casa, cansado, fatigado aunque ardiente, y después de comer un bocadito y descansar un rato en un Sillón, volvía a la calle para rastrear de nuevo a algún muchacho con un lindo cuerpo. Y cuando conseguía uno, y se ponía de acuerdo con él por 10, 15 ó 20 pesos, lo llevaba enseguida a su casa, y allí, después de cerrar la puerta con llave, se quitaba la chaqueta, la corbata, los pantalones, los tiraba en el Suelo, se quedaba en mangas de Camisa, bajaba la luz, esparcía perfume. Y en eso el Muchacho le rompía la Cara y comenzaba a sacarle la ropa del Armario o a apoderarse de su Dinero. Más muerto que vivo de Terror, el Puto no se atrevía a gritar, dejaba que el otro lo saqueara y soportaba sus terribles golpes. Pero aquellos Golpes y Maltratos enardecían aún más su pasión. Cuando el Muchacho salía, él volvía a echarse a la calle, Ardiente, maravillado, pero también Espantado, Angustiado, para correr de nuevo detrás de los jóvenes Aprendices, Artesanos, Lavaplatos, Soldados o Marineros; y tan pronto como se acercaba se volvía a alejar, porque aun siendo grande el deseo, era mayor el Miedo. Y cuando ya era noche avanzada y las calles estaban cada vez más vacías, el Puto regresaba a su casa, se desvestía y, solitario, arropaba sus fatigados huesos en la cama para el día siguiente levantarse, tomar su café y correr tras Jóvenes y Efebos. Y al día siguiente volvía otra vez a levantarse, a ponerse los pantalones y la chaqueta y a correr otra vez tras los Muchachos. Y al otro día, volvía a levantarse de la Cama para salir nuevamente a la calle y correr tras los Muchachos. (*Transatlántico*:50-52)

Gombrowicz, al parecer, también describió entonces el "negocio do michê", claro que en la Buenos Aires del '40 y desde la perspectiva ambigüamente moralista que le brinda a su narrador, aquel torturado Gombrowicz autoficcional. Se diría que Gombrowicz escribió aquello que Copi dice haber vivenciado antes que escrito: las peripecias de "un joven porteño que tiene que coger todos los días" (Tcherkaski 1998: 45). De hecho, en el párrafo de *Transatlántico* arriba citado podríamos detectar rasgos que revelan la fina percepción de antropología urbana del escritor polaco. Encontramos aquí tanto la "tensión de clase" (152) —una decidida inmersión en "los fascinantes peligros de la promiscuidad marginal" (163)— por la cual el adinerado Gonzalo lograría fugarse de su propia clase, como así también la llamada tensión etaria (152), ya que los "Aprendices, Artesanos, Lavaplatos, Soldados o Marineros" son, ante todo, jóvenes: aquel irreductible dato<sup>51</sup> que lleva a Perlongher a sugerir —en un momento de su disertación— que el "negocio do michê" se trataría, en verdad, de una de las formas en que se consumaría

una "relação fundante da sexualidade ocidental": la pederastia.<sup>52</sup> A través de ese concepto y de una oportuna cita de Scherer y Hocquenghem (1979), Perlongher parece, por otro lado, estar construyendo un espléndido marco de lectura para la serie de raptos, "aprisionamientos" y huidas que dan movimiento al caótico universo de *Ferdydurke*:

'El niño -afirmam [Scherer y Hocquenghem]- está hecho para ser raptado' (p. 9). Nesse 'rapto' -que tem algo de fuga-, o garoto, soterrado sob as redes familiares e escolares, realiza-se como sujeito, numa relação diferente -não hierárquica- perante o adulto (279).<sup>53</sup>

En este ida y vuelta entre Perlongher y Gombrowicz, en este vaivén, uno de los autores parece, en efecto, estar brindando el marco de entendimiento para el otro, pues las categorías utilizadas parecen diferenciarse, tan sólo, por su nombre: por cierto ¿esta relación "não hierárquica perante o adulto" no podría ser llamada, ferdydurkistamente, una relación fraterna, una transgresora fraternización? Por otro lado, la deriva de Gonzalo no sólo parece revelar la pertinencia de las series elaboradas por Perlongher, sino que ella también se abisma en los microcópicos agenciamientos del deseo, allí donde éste se monetariza y donde el dinero, más allá de viabilizar las reglas del mercado en el negocio de la libido, se transforma, como lo plantea Perlongher (201), en el mero pretexto o disculpa para el deseo homosexual reprimido de los ocasionales "michés":

-¿Cómo es posible, pobre desgraciado, que un Artesano o un Aprendiz o un Soldado puedan ceder a la tentación, si tú con tus encantos sólo puedes inspirarles Asco y Repulsión?

Tan pronto como [Gonzalo] oyó estas palabras me respondió, visiblemente contrariado:

--Te equivocas, porque tengo Ojos grandes y Ardientes, manos blancas y un pie Delicado. -Y corrió unos cuantos pasos contorneándose, haciendo monerías, dando pasitos menudos, tratando de fascinarme. Luego dijo: --De cualquier manera, tienen problemas, necesitan dinero. (*Transatlántico*: 52)

Perlongher acude a Pierre Bourdieu para interpretar el rígido mantenimiento de un prototipo de masculinidad en las cla-

ses bajas, donde "la sumisión tiene exigencias percibidas como femeninas y burguesas" (12), y donde cualquier tipo de deseo homosexual sería leído bajo la férrea y estigmatizada oposición popular "macho/bicha" ["macho/maricón"]; esa oposición que, por citar otra vez a Copi, sería "típica de villa miseria", espacio y vivencia donde toda sexualidad no heterosexual se reduciría a roles masculinos o femeninos extremos (así el propio Copi declara que él, por pertenecer "a un medio burgués", no tenía que "teñirse de rubio para hacerse el puto", sí tal vez "los putos pobres" que serían aquellos que se les nota -o se les debe necesariamente notar- "que son putos", Tcherkaski 1998: 45). Perlongher enfatiza esta preocupación del *miché* por su masculinidad, una preocupación inherente a su condición social y que retraducida como exigencia del mercado lo llevaría a una actuación exagerada de lo viril, a una representación extrema que lo convertiría, según John Rechy (1980), en "travestis del hombre". A propósito, leemos en el *Diario* de Gombrowicz:

¡Oh! Conocía esa virilidad que los hombres se fabrican entre ellos, instigándose, obligándose a ella mutuamente presas de un terrible pánico de descubrir en sí a la mujer; conocía a hombres que se esforzaban por llegar a ser hombres, machos tensos que se daban lecciones de virilidad los unos a los otros. (*Diario* I: 250)

Esta sobreactuación o artificiosa representación de lo popular y estereotípicamente entendido como virilidad desencadena, por otro lado, el robo y la violencia física; aquel "microfascismo" (280) inherente a la transacción y al propio deseo que Perlongher optó por ilustrar con una ya antológica cita de *Sebregondi Retrocede* de Osvaldo Lamborghini: "Paciencia, culo y terror nunca me faltaron" (259), cita que podríamos extender a aquel Gonzalo de *Transatlántico* que "Más muerto que vivo de Terror" enardece aún más su pasión luego de los terribles "Golpes y Maltratos" (*Transatlántico*: 52).

Sin embargo, más allá del plano representacional de esta "deriva homosexual", o a través de la misma, se impone aquí la deriva propia tanto de *Transatlántico* como de la disertación de Perlongher, una deriva en el orden de la escritura que hace fluc-

tuar estos textos entre repeticiones, desvíos y regresos inesperados; una deriva que, puntualmente en el caso de Gombrowicz, se remueve desde la precursora *Ferdydurke* a (permeando incluso el plano de la subjetividad) aquel remiso “yo” autobiográfico del *Diario* que—como trabajamos en el primer capítulo de este libro—se resistía a definir su movimiento ya sea bajo la forma de la huida, la deserción o la persecución.

Sujeto liberado al ojo de un torbellino que se debate entre vectores contradictorios y que ondula de acuerdo al irresuelto movimiento de los complicados; sujeto del *bordeline* que elabora o es elaborado por una ética estética que desafía irreverentemente cualquier interdicto filosófico: es a este sujeto, a este sujeto (gombrowicziano) de y a la deriva, que Perlongher imagina andando por las oblicuidades de una cinta de Moebius. Leemos en su disertación: “A idéia de identidade, que define os sujeitos pela representação que eles mesmos fazem da prática sexual que realizam, ou por certo recorte privilegiado que o observador faz dessa prática, justapomos a idéia de territorialidade” (49).<sup>54</sup> Si las *Bocas do Lixo* se caracterizan por la inmanencia de los flujos, será un dispositivo territorial el encargado de canalizarlos y vehiculizarlos, brindando una axiomática “que rege as relações, passagens e traduções entre e através da rede de códigos” (49).<sup>55</sup> La red de código que determina el dispositivo territorial capturaría así a los sujetos “que se deslocam, classificando-os segundo uma retórica, cuja sintaxe corresponderia à axiomatização dos fluxos” (49).<sup>56</sup> Este es el corazón teórico de la disertación de Perlongher y el que debemos imaginar proyectado sobre aquel “Quadro Geral de nomenclaturas classificatórias” (168)<sup>57</sup> en el que Perlongher traza, desde la fotoceta aportada por cada uno de los tensores (de género, edad y estrato social), una cartografía del escurridizo avatar clasificatorio de las *Bocas do Lixo*. Si imagináramos a la propia página del “Quadro Geral” como un espacio urbano a recorrer por un sujeto X, seríamos capaces de ver como el mismo se desplazaría por las diferentes clasificaciones, asumiéndolas de acuerdo, y sólo de acuerdo, al ocasional y furtivo lugar ocupado en el cuadro. Así como un “Miché da Ipiranga” puede pasar a ser un

“Miché da São Luiz”<sup>58</sup> por un mero desplazamiento físico, un “Miché-Macho” tal vez pueda revelarse un “Miché-Gay” si las exigencias del cliente así lo determinaran. Menos que identidades o desvíos hay aquí una idea de *continuum* caracterizada antes por relaciones de continuidad y diferenciación relativa que por contradicciones excluyentes y taxativas (200). Perlongher no sólo afirma (de acuerdo a Kinsey 1972) que esta idea de *continuum* puede aplicarse a oposiciones que la *doxa* cree irreductibles, por ejemplo la homosexualidad y la heterosexualidad, sino que la extiende también, por otro lado, a los indiscernibles polos de deseo e interés que caracterizarían el “paseo esquivo” del *miché* (215), al acaso y el cálculo, en fin, de la práctica de la deriva, o, para ir otra vez a *Ferdydurke*, a los involuntarios (y a la vez voluntarios) “arrastramientos”.

—“Polla ¿qué me importa tu peón?”, replica Pepe al plan de “fraternización” de su compañero. “Pero—continúa de inmediato—cuando empecé a caminar, él se encaminó conmigo, yo me encaminé con él y juntos nos encaminamos” (*Ferdydurke*: 178). Perlongher opone a esta errancia, a este nomadismo propio de las *Bocas do Lixo* en el que se inscribiría el nomadismo homosexual, los dispositivos y procesos de sedentarización de las sociedades modernas demostrando (a través de Stebler y Watier 1978) cómo la errancia espacial se habría convertido en errancia social “separando os proletarios (‘primitivos nômades’, comentam Deleuze e Guattari) dos lumpens” (202).<sup>59</sup> Desde una perspectiva teórica diferente, podríamos citar la forma en que Benedict Anderson (1993) analiza el proceso de territorialización de las naciones europeas modernas, ya que el mismo, de acuerdo a este estudioso, no podría haberse dado sin el decaimiento de las grandes peregrinaciones religiosas de la antigüedad y la extinción de todos aquellos movimientos que significasen la libre fluctuación de lenguas, identidades y poblaciones. El proyecto nacional moderno, o, más precisamente, la racionalidad capitalista moderna, se cimentaría así sobre lo sedentario que garantizaría (además del reaseguro de la fuerza de trabajo) la seguridad jurídica de las clasificaciones y el detrimento general de las particularidades para la construcción homogénea de

una soberanía. En palabras de Anderson: "En la concepción moderna, la soberanía estatal opera en forma plena, llana y pareja sobre cada centímetro cuadrado de un territorio legalmente demarcado" (Anderson 1993: 40). ¿Qué queda entonces para las vivencias nómades de las poblaciones lúmpenes, para las fluctuaciones de las *Bocas do Lixo*?

Así como se construye el espacio teórico y territorial, la disertación de Perlongher traza también la historia del centro paulistano y la de los avatares de sus márgenes de tolerancia. Esta historia deja en claro que la acción regularizadora estatal se plasma en rígidos y violentos operativos policiales que procuran imponer un ordenamiento espacial y categorial de las *Bocas do Lixo*.<sup>60</sup> Estos movimientos de demarcación estatales son advertidos también en la Retiro de Gombrowicz donde "la policía de Buenos Aires ha llevado a cabo hace poco una gran purga en el Corydonismo local" (*Diario I*: 252). Se trata del establecimiento de una soberanía donde, para seguir las palabras de Anderson, "lo llano, plano y parejo" transparenta la alianza entre aquello que puede verse como un mero o circunstancial procedimiento policial y el decidido interés estatal, por no decir nacional. Deberíamos confrontar, tal vez, para citar algún otro ejemplo, La Habana piñeriana de *Muecas para escribientes* (una ciudad en la que el apenas disimulado Piñera podía aún describirse persiguiendo a un marinero —objeto de su deseo y depositario de una risa libertaria) con el puritanismo castrista que Reinaldo Arenas denunció en la mayor parte de sus textos. Deberíamos pensar, si nuestro interés es señalar la violencia represiva —física y discursiva— de un Estado sobre los nomadismos de sus poblaciones, en el ejemplo mayor, histórico, aquel del cual todos los otros no serían más que caricaturas siniestramente reales y crueles. Si la Varsovia de Gombrowicz encuentra su *Boca do Lixo* en aquella esfera secundaria situada entre la ciudad y el campo (aspecto común a todas las *Bocas do Lixo* por más que se sitúen en el centro mismo de la ciudad<sup>61</sup>), si su *Boca do Lixo* no podía diferenciar hacia 1932 un "campesino urbano" de un "judío campestre" (*Ferdynurke*: 190), no debemos esperar más que algunos años para que la diferencia

y la categorización sea terminante y portadora de exterminio. Hablamos aquí del *ghetto* histórico, no del concepto antropológico y de la virtual conveniencia de su aplicación a los movimientos de masas en la urbe moderna, hablamos del *ghetto* histórico y de la fijación o confinación como antesala del Horror.

¿Sorprende que Gombrowicz haga de un "Puto" (Gonzalo) el mentor de la "Filiatría" en momentos en que ese Horror se está desencadenando en Polonia? "¡Dadle al joven un poco de respiro, soltadlo, dejadlo que brinque libremente!" exige Gonzalo: si su "Filiatría" jamás llega a decirse o a tomar forma es porque ella misma es un plan nómade. La Filiatría (como vimos en nuestro tercer capítulo) se antepone al Padre/Patria para liberar la marcha (militar y patriótica) a un andar que solo estaría regido, orquestalmente, por los dedos en molinillo de Cieciszowski, ese molinillo del "bebía o no bebía vodka" que bien podría dirigir la deriva y *continuum* propios de las bien llamadas "Bocas de la basura".

El ejemplar de *Ferdynurke* de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo (USP) es uno de los tantos libros con los que la biblioteca personal de Perlongher enriqueció al acervo institucional. Es también una imagen de la impronta del autor polaco en el intelectual y poeta argentino. A través de Cangí (2000), sabemos que entre los papeles que se encuentran en el Archivo Perlongher del CEDAE/Unicamp se halla el texto presentado para su proyecto de doctorado en la facultad antes mencionada. En el mismo, según Cangí, "las andanzas de Gombrowicz y la poética de Enrique Molina se unen como antecedentes de una genealogía literaria de Osvaldo Lamborghini" (Cangí 2000: 295). Sin embargo, más allá de estos encuentros, quiero señalar la mancomunidad de una ética intelectual que llevó a ambos escritores a una crítica radical de la idea de identidad sea cual fuere el adjetivo que le siga a este término: identidad nacional, identidad sexual, identidad homosexual... Respecto al primero de estos conceptos, debemos enfatizar su apelación común a la Filiatría, su resistencia radical a las alienaciones de la subjetividad, a las exi-

gencias de sacrificio, tragedia (y aun de muerte) del Padre/Patria. Como señala el epígrafe de este apartado, en momentos en que la Argentina se está embarcando en una guerra absurda, en la última tentativa de un régimen terrorista para sostenerse en el poder, Perlongher es capaz de construir —a la mejor manera del Gonzalo de *Transatlántico*— la figura de los “guapos adolescentes”, esa figura a contramano de los jóvenes heroicos entregando su vida por la patria que el fervor de la guerra se encargó de difundir. Ambos escritores se encontrarían también en ciertas decepciones. El “malaxamiento” que la política causaría en la promisoría inmadurez de la juventud, aquello que Gombrowicz leyó tristemente en las manos de Santucho, Perlongher lo encuentra en la imposición del modelo americano gay-gay y en la visibilización de la homosexualidad como espectáculo social de tolerancia y aceptación de una sexualidad tradicionalmente estigmatizada (78/79). Ambos, Gombrowicz y Perlongher, suponen que ese tipo de asunciones, *out of closets* políticos o sexuales, mellan el poder verdaderamente transgresivo de lo no definido, de los irrederentes flujos del deseo, del poder corrosivo de lo aún no formado. Lateralmente, *O negocio do michê*, llama la atención, en determinado momento, sobre la resistencia de los homosexualismos populares al “malaxamiento” (creo que bien vale este concepto gombrowicziano) impuesto por el modelo democrático americano (129). Se trata de una suerte de última fe de Perlongher que lo aún a las reticencias que en el mismo sentido expresara Pasolini o Copi. El paso biográfico de Perlongher a la “religión de la ayahuasca” señala, quizás, el fin de esa fe para embarcarse en una experiencia de “flujos de partículas iridiscuentes”,<sup>62</sup> una experiencia en que los pasos del polaco —siempre reticentes a toda mística, ritual y liturgia— ya no parecen encaminarse junto a los del argentino.

## Coda

En esta coda, entre otras cuestiones, se precisa con más detalles nuestros conceptos de exilio y de tragedia, además de señalarse, luego de algunos comentarios sobre *O negócio do michê*, algunos encuentros entre Copi y Perlongher (especialmente los referidos al trabajo literario con la figura de Eva Perón y, por otro lado, a sus opiniones sobre la asunción de una identidad homosexual).

Seguimos en este capítulo la propuesta de José Luis de Diego en “Relatos atravesados por los exilios” (en *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. III, 2002) cuando diferencia el exilio metafórico (aquel que se relaciona según de Diego a la necesidad de ubicarse “fuera de la patria o del hogar” para poder escribir), del exilio literal (que en nuestro trabajo preferimos llamar exilio biográfico) caracterizado por un desplazamiento territorial, en ocasiones “como resultado de eludir una probable decisión judicial” y que tiene “un fundamento de orden político y descansa sobre una decisión individual”. Eduardo Grüner en “La Argentina como pentimento” (en *Sitio* N° 3, diciembre de 1983) propone la misma distinción de de Diego, sólo que reduce lo que este crítico llama “exilio metafórico” al concepto de ex-territorialidad de Steiner (denominándolo “exilio lingüístico-literario”), y llamando, además, “exilio territorial” al exilio literal.

Por otro lado, nuestro concepto de tragedia rescata el carácter supra-individual de la misma, tal como lo señala Michel Maffesoli en *O instante eterno. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas* (2003), si bien este pensador restringe esta experiencia a las sociedades posmodernas signadas (a diferencia del “héroe dramático” de la modernidad) por la aceptación del “destino”. Rescatamos aquí el concepto de lo trágico como experiencia ligada al sentido de pertenencia extendiéndolo, incluso, a la conformación “moderna” del sentimiento nacional. Por otro lado, nos referimos siempre a “lo trágico” en el sentido que Peter Szondi (en *Ensaio sobre o Trágico*, 2004) habla de



una "filosofía de lo trágico" que supera la referencia estricta a la tragedia como fenómeno estético.

En relación a *Eva Perón* de Copi, Jorge Monteleone, en la nota de contratapa que acompaña la traducción al español de este texto (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000), lo integra a "la serie que va de *El simulacro* de Borges hasta *Esa mujer* de Walsh, de *Eva Perón en la hoguera* de Lamborghini hasta *El cadáver de la Nación* de Perlongher, de *La señora muerta* de Viñas hasta *El único privilegiado* de Fresán, de las novelas de Mario Szychman (*A las 20.25 la Señora entró en la inmortalidad*), de Abel Posse (*La Pasión según Eva*), de Guillermo Saccomano (*Roberto y Eva. Historias de un amor argentino*) o de Tomás Elroy Martínez (*Santa Evita*). Perlongher no sólo trabajó con la figura de Eva Perón en el texto citado por Monteleone, sino que también escribe una irreverente versión sobre la misma en *Evita vive* (publicado por primera vez en *My deep dark pain is love*. 1983. San Francisco, Gay Sunshine Press). En este texto, menos que la heroica cancerosa que muere entregada a su pueblo Evita es una arrabalera que se entrega a los placeres carnales con el mismo. Por otro lado, y ya en el plano de la poesía, además de "El cadáver de la nación" (*Hule*, 1989), deberíamos citar "El cadáver" (*Austria-Hungría*, 1980). En todos estos textos, la celebración de lo trágico/nacional, cuyo valor colectivo parece necesitar siempre algún sacrificio ejemplar, resulta profanado o afrentado. Así, en el primero de estos poemas ("El Cadáver") unas "manchitas" en el rostro de Evita delatan la impostura política del embalsamamiento (detalle que, a su vez, indica que Evita "empezó a pudrirse" en la memoria de su pueblo), mientras que el segundo, "El cadáver de la nación", es enunciado, de acuerdo a Echavarrén en "Un fervor neobarroco" (ver Perlongher, Néstor. *Poemas Completos*, p. 11) por "un abrasilerado, un subversivo transnacional" que utiliza el frontizo verbo trepar ("gíria" o argot brasilero por nuestro "co-ger") para referirse a ciertos desgarros en "los pliegues o sayales de la santa".

El concepto de Perlongher referido a una literatura que sustituye el bien por el deseo "sea este un deseo de poder, un deseo de justicia, un deseo de goce" pertenece a Héctor Libertella, y es aludido por Perlongher en "¿Lamborghini, Carrera, Lamborghini: Un 'nuevo' verso rioplatense?" (Documento CEDEAE 0790) a partir de una cita de la revista *Literal* N° 1 (p. 42). Las definiciones de Libertella en pro de una "nueva escritura" que prioriza el goce antes que el "compromiso" parecen esenciales a Perlongher, quien en varias oportunidades respalda sus planteos a partir de la introducción de Libertella a su antología *Nueva escritura en Hispanoamérica* (1977).

Sobre el papel asignado a la escritura en *O negócio do michê*, podríamos afirmar que el mismo se realiza al reclamar para su disertación una "nomadología" antes que un estudio sobre identidades:

O estudo pretende, então, mapear esse emaranhado de paixões e códigos que agitam e mobilizam o 'território existencial' (Guattari, 1986), desta forma de substituição homossexual. A própria escritura poder-se-á ver arrastada, por vezes, por esse mesmo fluxo emaranhado" (Perlongher 1986: 54).

[“El estudio pretende, por lo tanto, mapear este enmarañado de pasiones y códigos que agitan y mobilizan el 'territorio existencial' (Guattari, 1986) de esta forma de substitución homossexual. La propia escritura podrá verse arrastrada, a veces, por este mismo flujo enmarañado”].

Este confeso carácter literario no se limitará a esta preocupación por la escritura (en ocasiones tentada de cierto movimiento neobarroco) sino que se expande a las frecuentes referencias a escritores y novelas para justificar a veces argumentos de orden antropológico. Así por ejemplo, en la cita mencionada, se remite a Cortázar:

Para suportar essa tortuosa literalidade, convém invocar uma frase de Cortázar, que o Prof. Luiz Orlando costumava citar nas suas aulas: 'Al que te dije, le gusta la simultaneidad'" (54).

[“Para suportar esa tortuosa literalidad, conviene invocar una frase de Cortázar que el Prof. Luiz Orlando acostumbraba citar en sus clases: 'Al que te dije, le gusta la simultaneidad'"].

Durante el desarrollo de la disertación encontramos citas y/o referencias a Osvaldo Lamborghini (247, 259), Donoso (255), Puig (255), Lezama Lima (259), Sarduy (285), Tulio Carrella (210), Jorge Amado (296), Genet (271), Pasolini (260). Al referirse a los clientes del negocio del *miclé*, señala la “persistente figura do ‘bufarrón’ cantado por Quevedo” (164) [“persistente figura del ‘bufarrón’ cantado por Quevedo” (164)]. En relación a la escritura, si se quiere, por momentos neobarroca de esta disertación, recordemos que, en *Caribe Transplatino*, Perlongher se refiere a cierto “Paseo esquizo do senhor barroco” (*Caribe Transplatino*: 15) [“paseo esquizo del señor barroco” (*Caribe Transplatino*: 15)] para referirse a los desplazamientos de sentidos propios de esta forma estética que se proyectarían, en el entramado de la disertación, en los desplazamientos de identidades intrínsecos al deambular erótico callejero, algo que Perlongher expresa con un enunciado prácticamente idéntico: el “paseo esquizo do miclé (215)” [“paseo esquizo del *miclé* (215)”. En referencia a la misma disertación, es notorio el grado de cercanía del narrador con su objeto de estudio. Como observa el propio Perlongher:

A observação participante, recomendada classicamente pela antropologia, exige um grau considerável de interação e integração com o grupo estudado (24).

[“La observación participante, recomendada clásicamente por la antropología, exige un grado considerable de interacción e integración con el grupo estudiado].

La originalidad del estudio de Perlongher es así “estudar o trottoir (...) fazendo trottoir” (26) [“estudiar el *trottoir* (...) haciendo *trottoir*” (26)]. De este modo, con el fin de establecer el contacto con el objeto de su estudio, el antropólogo Perlongher debió también “nomadizar-se” y seguir los rituales de interacción propios del medio:

Isto é, ainda reconhecendo algum rapaz como miclé, não era tecnicamente recomendável chegar até ele sem o ritual de olhares, gestos e deslocamentos que precede rotineiramente as conversas entre desconhecidos nos circuitos do trottoir homossexual” (28)

[“Es decir, aun reconociendo algún muchacho como *miclé*, no era técnicamente recomendable llegar hasta él sin el ritual de las miradas, gestos y desplazamientos que precede rutinariamente las conversaciones entre desconocidos en los circuitos del *trottoir* homossexual”].

La crítica de Perlongher a la idea de una “identidad homosexual”, puede ser encontrada también en Copi. Por cierto, interrogado por Tcharkaski sobre si “¿La condición de ser homosexual cambia la visión del mundo?” Copi responde que “No (se ríe). Ser homosexual no es una condición forzosamente; es evidente que... sobre todo en estos últimos años, en que los movimientos homosexuales han hecho casi explícita una protesta, una reivindicación del homosexual, casi paralela a la de la mujer, es evidente que casi se convierte en una condición. Cuando yo era joven, viví una homosexualidad muy distinta en la Argentina, entre los años cincuenta y cinco y los años sesenta y dos... Sobre esto nunca escribí nada.” (Tcharkaski 1998: 42/43). Por otro lado, también rescata cierta naturalidad del modelo homosexual popular: “como yo pertenecía a un medio burgués, no iba a teñirme de rubio para hacerme de puto, pero cuando iba a ver a mi padre que estaba preso en Villa Devoto, veía el cuadro de los putos pobres. Típico de villa miseria, ése que se le nota que es puto; que va a reventar toda la vida, que entra en esa cosa de barra de esquina; pero a partir de esa condición homosexual se las arreglan bastante bien; no es un problema social, a menos que sean fusilados o torturados como en Irán” (Tcharkaski 1998: 45). Sobre la misma cuestión, Perlongher cita un fragmento de “Desbloqueando o Tabu” [“Desbloqueando el Tabú”], artículo de Pasolini publicado en *Lampião* (Año 1, n 5, Río de Janeiro). El fragmento citado es el siguiente:

Só as elites cultivadas e portanto tolerantes podem, talvez, já que não são afetadas, liberar-se do ‘tabu’ que atinge a homossexualidade. Em compensação, as massas estão destinadas a acentuar ainda mais su fobia bblica, caso a tenham; se, pelo contrário, não a têm (como em Roma, na Itália meridional, na Sicília, nos países árabes) estão prontas a ‘abjurar’ sua tolerância popular e tradicional para adotar a intolerância das massas formalmente evoluídas dos países burgueses gratificados pela tolerância” (45).

[Sólo las elites cultivadas y por lo tanto tolerantes pueden, tal vez, ya que no están afectadas, liberarse del 'tabú' que le toca a la homosexualidad. En compensación, las masas están destinadas a acentuar todavía más su fobia bíblica, en caso de que la tengan; si, por el contrario, no la tienen (como en Roma, Italia meridional, en Sicilia, en los países árabes) están listas para 'abjurar' su tolerancia popular y tradicional para adoptar la intolerancia de las masas formalmente evolucionadas de los países burgueses gratificados por la tolerancia.]

Por último, me gustaría señalar una serie de menciones a Gombrowicz en los textos de Perlongher, entre otros: en "Lamborghini, Carrera, Lamborghini: Un 'nuevo verso' rioplantense", documento CEDAE 0790, (en el cual Gombrowicz aparece como un antecedente barroquizante del texto *Sebregondi Retrocede* de Osvaldo Lamborghini); en "Los Lamborghini y Carrera: una 'nueva escritura' rioplatense?", documento CEDAE 0792, (como "marca" de una producción argentina alternativa), y en su proyecto de doctorado en la Universidad de São Paulo, documento CEDAE 0809, (con el sentido anteriormente dicho). También se lo menciona en "Joyas macabras", un comentario de Perlongher al libro de Horacio González *Evita. A militante no camarim* (Brasiliense, São Paulo, 1989), aparecido en *Leia Livros* N° 55, abril de 1983 (reproducido en *Prosa Plebeya*, p. 201) para referirse a la manera en que González se apropia del autor polaco en la novela mencionada.

Sobre la idea de hacer un film sobre Gombrowicz (o sobre alguno de sus libros) mencionada en este capítulo, valga decir que parece un proyecto bastante antiguo a juzgar por una carta de Gombrowicz a Juan Carlos Gómez en la que el autor polaco advierte que "Goma, corre, averigüe qué es lo de filmar la Pografía, que *no me hagan una chanchada*, sépalo se trata de 30 o 40 mil dólares. Hable con Arnesto (Ernesto Sábato) si es que tontamente no se peleó con él. Si no, que Ada le hable. Averigüen con discreción. Yo no sé nada de eso" (6/12/1964, en Gombrowicz 1999: 127). Sobre el film de Fischerman aludido en el capítulo, ver "Gombrowicz, o la seducción de un polaco en la pampa" de Daniel Guebel en *El periodista de Buenos Aires*

N° 113, 13 de noviembre de 1986. Por otro lado, el cineasta argentino Alberto Yaccellini produjo en París el documental de creación "Gombrowicz, l'Argentine et moi" (1998). (Agradezco a Edgardo Cozarinsky estas informaciones).

Finalmente, en relación a los libros manufacturados de Osvaldo Lamborghini a los que nos referimos en el capítulo, me gustaría aclarar que a pesar de que Osvaldo Lamborghini publicó sólo tres libros (*El Fjord* en 1969, *Sebregondi Retrocede* en 1973 y *Poemas* en 1980), es conocida la gran cantidad de textos escritos a máquina (o incluso a mano) encuadernados por el propio autor en "libros artesanales" de edición única. Si hoy conocemos más sobre su obra es gracias a la labor de su albacea y amigo César Aira que luego de la muerte de Lamborghini ha reunido en *Novelas y Cuentos* (1988) muchos de estos manuscritos aunque parte de los mismos aún continúa inédita.

<sup>1</sup> En *El cronista*, N° 11, Buenos Aires, 1972.

<sup>2</sup> La cita, realizada en la última parte de la novela de Cortázar "De otros lados (Capítulos prescindibles)", corresponde a un fragmento del "Prefacio al Filidor forrado de niño" (Cap. IV de *Ferdydurke*) y se incluye, bajo la rubrica de capítulo 145, como una "Morelliana", es decir, como una cita que reflexiona explícitamente sobre la escritura (y, en tal sentido, bien podría ser leída conjuntamente con los capítulos 82, 94 y 137). La lectura sugerida en el "Tablero de dirección" inserta la cita de *Ferdydurke* entre los capítulos 123 y 122, en los cuales Oliveira funde en el mismo sueño la casa de su infancia con la pieza de la Maga. Si se considera el año de publicación de *Rayuela* (1963) queda claro que la mención al autor polaco está, quizás, fuertemente influida por el "descubrimiento" parisino de Gombrowicz que sucede a fines de la década del '50 (como hemos analizado en nuestro tercer capítulo).

<sup>3</sup> Libertella, Héctor (compilador). *11 relatos argentinos del siglo XX: una antología alternativa*. Copi, *Lamborghini, Wilcock y otros*, Buenos Aires, Perfil, 1997.

<sup>4</sup> Citamos de la edición en portugués, Rio de Janeiro, UNRJ, 1997.

<sup>5</sup> ["La juventud revolucionaria de comienzo de siglo suponía tener más deberes por cumplir que derechos por reclamar; su mesianismo, como el de las guerrillas latinoamericanas, valorizaba el tono moral o el imperativo político que obligaba a los jóvenes a actuar como protagonistas más audaces y libres de cualquier vínculo tradicional"].

<sup>6</sup> ["Los retratos de Sartre, Raymond Aron y Simone de Beauvoir, a los veinte años apenas, muestran la pose grave con la cual sus modelos pretenden disipar cualquier idea de inmadurez que fascinaba a Gombrowicz"].

<sup>7</sup> Apuntamos cronológicamente los trabajos de Lavelli con estos dos autores. 1963: *Le Mariage* de Gombrowicz (Grand Prix du Concours des Jeunes Compagnes). 1964: *Le Mariage* (en Récamier, Francia). 1965: *Le Mariage* (en Caen, Francia y en Berlín). 1965: *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Gombrowicz (en Chalon-sur-Saône, Francia). 1966: varias piezas de Copi en Bilboquet, Francia. 1967: *Yvonne* (en Zurich). 1968: *La Tournee d'une Révéluse de Copi* (Théâtre de Lutèce, Francia).

<sup>8</sup> En *Le bal des folles*. (1977). Paris: Christian Bourgois Editeur, p. 10.

<sup>9</sup> Esta frase de Copi es dada como ejemplo por Aira (1991: 69) cuando en un momento de su ensayo contraponen la escritura de Copi a la de Puig.

<sup>10</sup> Incluido en *Las viejas travesías y otras infancias, segundo de El Uruguayo*, ver bibliografía.

<sup>11</sup> De manera similar, el texto *Evita vive* de Néstor Perlongher (que ya había sido publicado, como dijimos en la nota anterior, en una antología de textos reunidos por Winston Leyland) causa una verdadera polémica pública

cuando se lo edita por primera vez en español (en *El Porteño* N° 88, Buenos Aires, 1989).

<sup>12</sup> Usaremos para las notas la edición de Belford, Paris, 1988. Abreviaremos LIA.

<sup>13</sup> Transcribimos la cita completa: "La Argentina no representa ningún problema; el problema argentino es como el problema homosexual; ustedes me quieren crear un problema. Porque yo no tengo problema de argentino, es un problema de ustedes. Porque no me criaron para ser argentino, porque yo no soy argentino. Mi abuela era española, mi abuelo, uruguayo; tengo un abuelo entrerriano, una bisabuela judía, dos bisabuelas que eran indias. ¡Qué catzo me interesa ser argentino! ¿A quién le va a importar ser argentino? ¿Qué se van a inventar en la cabeza que con cuatro cosas de tango, eso es patrimonio de qué, de qué? Es un lugar de pasaje, como es todo el mundo; y sobre todo es un lugar de puerto, porque toda la Argentina es Buenos Aires. Hasta los provincianos la nostalgia que tienen de tango, de vereda de tango, son cosas que se inventa la gente en la cabeza; no hay que ser tan absurdo; la Argentina es el mate; yo conservo de la Argentina lo mejor, conservo el teatro argentino" (Tcherkaski 1998: 68/69).

<sup>14</sup> En "El escritor argentino y la tradición", *Discusión* (Borges 1973: 267).  
<sup>15</sup> Benedict Anderson recupera al principio de su libro *Comunidades imaginadas* la siguiente afirmación de Renán: "Ahora bien, la esencia de una nación está en que todos los individuos tengan muchas cosas en común y también que todos hayan olvidado muchas cosas" (Anderson 1993: 24)

<sup>16</sup> Citado por Astutti (2001: 113), de una carta de Osvaldo Lamborghini a Tamara Kámenszain (1986).

<sup>17</sup> En este sentido resulta significativo que 1969 sea también el año de aparición de *Conversación en la Catedral*, la gran novela política de Vargas Llosa, aquella que parece darse por inmenso objetivo la cita de Balzac que le sirve de epígrafe: "Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier; vu que le roman est l'histoire privée des nations".

<sup>18</sup> Escrito entre 1838 y 1840, *El Matadero* fue dado a conocer recién en 1871 por Juan María Gutiérrez.

<sup>19</sup> En el texto de Echeverría, Matasiete es el líder popular de la plebe que trabaja en el matadero y el que perpetra el ataque al unitario que se aventura, para su desgracia, en el lugar.

<sup>20</sup> Utilizaremos para las notas la primera edición de *El Fiori* de editorial Chinatown, 1969. Salvo indicación en contrario, todas las citas que siguen pertenecen a este libro.

<sup>21</sup> En *Peregrinaciones Argentinas*, Gombrowicz compara las inscripciones de los baños polacos (más brutales y menos libertinas) con la de los baños argentinos (más libertinas pero a la vez más infantiles).

<sup>22</sup> Se trataría, de hecho, como lo expresa en su *Diario* de "algo absolutamente inferior al nivel de mi creación..." (*Diario I*: 259).

<sup>23</sup> Usamos para las notas la edición de Editorial Noé, 1973.

<sup>24</sup> Antonio Porchia (1886-1968), escritor argentino nacido en Italia cuya poesía se plasma en forma de aforismo.

<sup>25</sup> Usamos para las notas la edición de Kapelusz, Buenos Aires, 1975.

<sup>26</sup> En cierto momento, el narrador de *El Matadero* describe minuciosamente "el estado de flatulencia intestinal de los habitantes, producido por el pescado y los porotos y otros alimentos algo indigestos". "Esta guerra" -agrega- "se manifestaba por sollozos y gritos descompasados en la peroración de los sermones y por rumores y estruendos subitáneos en las casas y calles de la ciudad o dondequiera concurrían gentes. Alarmóse un tanto el gobierno, tan paternal como previsor del Restaurador, creyendo aquellos tumultos de origen revolucionario y atribuyéndolos a los mismos salvajes unitarios (...)" (*El Matadero*: 76).

<sup>27</sup> Verbitsky, Horacio "Ética y estética de Rodolfo J. Walsh", en Walsh, R. *Cuentos*, Buenos Aires, Biblioteca Página 12.

<sup>28</sup> En "Todo el poder a Lady Di", el primer ensayo escrito por Perlongher sobre la guerra de Malvinas. Se publicó como "Todo el poder a Lady Di. Militarismo y anticolonialismo en la cuestión de las Malvinas", en la revista femenina *Persona* N° 12, en 1982.

<sup>29</sup> Hemos preferido trabajar directamente con la copia del manuscrito original presentado por Perlongher al Departamento de Ciencias Sociales del Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Salvo indicación en contrario, todas las referencias corresponden a este texto. La disertación fue editada en el Brasil por la Editorial Brasiliense (São Paulo, 1987); y fue traducida y editada en español con el título de *La prostitución masculina* por Ediciones de la Urraca (Buenos Aires, 1993). "Miché" es una palabra de la "gíria" [argot] brasileño (específica del mundo de las transacciones sexuales callejeras) para referirse al prostituto joven masculino. En el transcurso del texto dejaremos tal palabra en portugués.

<sup>30</sup> ["especie de desagote libidinal de las megalópolis" (Perlongher 1986: 15)]

<sup>31</sup> Es de esta forma ("Boca do Lixo") en que la prensa local paulistana llamó a su "zona roja" (o, más ampliamente, a su zona de circulación marginal) contraponiéndola a la "Boca do Luxo" (Boca del Lujo), en referencia a que el centro prostibulario era vecino a un barrio históricamente perteneciente a la clase media alta. La traducción por "bajos fondos" es propuesta por Christian Ferrer (1996) en "Escamas de un ensayista" (incluido en *Lúmpenes Peregrinaciones*, ver bibliografía). En el transcurso del texto dejaremos tal concepto en portugués.

<sup>32</sup> ["Relaciones entre un tipo particular de prostituto -conocido como *miché* en el argot del 'mundo de la noche' de São Paulo- y sus clientes masculinos, en un circuito espacial determinado: el 'guetto gay' del centro de la ciudad de São Paulo" (08)]

<sup>33</sup> El mapa de Perlongher, incluido como tal en la página 133 de su disertación, es en verdad más amplio y complejo, y va desde Av. Duque de Caxias y Av. Rio Branco por el norte, a Av. Brigadeiro Luis Antonio y el Elevado Costa

Silva por el sur, teniendo a la Praça Roosevelt y la Praça da Sé en ambos extremos.

<sup>34</sup> ["Esta noción de ghetto al contrario de la enunciada por Levine, no podrá tener límites geográficos ni étnicos demasiado precisos. La misma deberá fluctuar y nomadizarse, acompañando los movimientos reales de las redes relacionales que aspira significar" (85)]

<sup>35</sup> ["boca de humo" o "boca de oro"]

<sup>36</sup> ["a cualquier forma de 'acto ilegal' no exclusivamente homosexual" (82)]

<sup>37</sup> ["donde proliferaban, importunaban, acampaban, encontronazos, muchachotes, bandidos, bandiditos, prostitución barata, lustradores, vendedores de lotería, invertidos de amor y todo el resto del acompañamiento de aquella fauna rica y pobre" (200)].

<sup>38</sup> Periódico dedicado a cuestiones homoeróticas publicado entre 1978 y 1981 del cual Perlongher fue asiduo lector y colaborador. Para una descripción completa de la relación entre Perlongher y el grupo de *Lampião*, ver Cangí (2000: 96).

<sup>39</sup> ["Los 'entendidos' más pobres, o sea, los negros, inmigrantes, recién llegados de otras provincias, operarios de la construcción civil, sólo cuentan con la Plaza de la República para suavizar la soledad de la ciudad grande" (137)].

Perlongher define a los "entendidos" como "aqueles que ainda sem se envolver diretamente no negócio participam das transações do mercado homossexual e conhecem os mecanismos da prostituição viril" (18) ["aqueellos que aun sin involucrase directamente en el negocio participan de las transacciones del mercado homossexual y conocen los mecanismos de la prostitución viril" (18)].

Según uno de los entrevistados por Perlongher, el término se habría empezado a usar hacia 1964 o 1965, principalmente por la "vanguardia teatral" (99). Otro entrevistado declara que "a tónica gay, antes de 1967, era enrustida e não assumida. Era uma sociedade secreta, entendida" (100) ["la tónica gay, antes de 1967, era introvertida y no asumida. Era una sociedad secreta, entendida" (100)].

<sup>40</sup> ["la confusión entre *miché* y marginal, la proliferación de tipos sociales es multiforme: los *michés*-machos comparten las veredas con travestis y *michés*-maricones -así como con prostitutas, cañiols, pillos en general...- no existiendo fronteras muy bien demarcadas entre unos y otros" (138)]

<sup>41</sup> ["Amantes del sexo impersonal -y eventualmente *michés*- hacen punto en los cines del área; en el caso de la sala de planta baja del cine *Art Palácio* un frecuentador percibió que los pasillos estaban resbalosos de esperma, tal la cantidad y la urgencia de los coitos" (146)]

<sup>42</sup> ["albañiles, soldados, operarios no especializados, maricones proletarios, pillos, adolescentes de la periferia, etc." (223)]

<sup>43</sup> ["Contactos en la penumbra, entre hombres que a veces ni siquiera se ven las caras, rozares (sic) 'casuales' de miembros en la masa que se amontonan en las últimas hileras de la sala, penetraciones apresuradas en los baños diminutos y fétidos, en un espacio ruidoso, que huele a sudor masculino" (224)]

<sup>44</sup> Para la visión de la ciudad como "espacio fluido", Perlongher se fundamenta obviamente en el concepto de espacio nómade de Deleuze y Guattari

(1980), citando también, en la misma línea, trabajos como los de Giairo Daghini (“Babel-Métropole” en *Change International*, N° 1, Paris automne, 1983), y Jean Duviénaud (“Esquisse pour le Nomade”, en *Nomades et Vagabonds*, Union Générale d’Éditions, Paris, 1975). Sus descripciones de la ciudad también evocan, aunque sin explicitarlo, el espacio carnavalesco de Bañin.

<sup>45</sup> En el contexto de la novela, el protagonista y Poilla están en busca del verdadero hombre, idealizado como rústico y no cultivado, es decir, como el peón todavía no alcanzado por los códigos civilizadores que el Estado polaco se esforzará en brindar a campesinos y obreros. De aquí que la expresión “campesino urbano o judío campestre”, no se sabe a cual mejor”, menos que denotar algún sentido peyorativo parece expresar que tanto los campesinos como los moradores de la ciudad estarían bajo la misma influencia civilizadora.

<sup>46</sup> [“Las posibilidades sensoriales del flujo de las masas urbanas” (210)]

<sup>47</sup> Ver *Diario* 2: 209/10.

<sup>48</sup> [“(…) el interior de la Praça da República fue considerado en demasía arriesgado para el registro. En la misma esquina de S. João con Ipiranga, la presencia de dos ‘entendidos’ anotando misteriosamente algo, llamó la atención de algunos sujetos, provocando miradas de sospecha” (179)]. Sobre el concepto de “entendido”, ver nota 47.

<sup>49</sup> [“(…) la preferencia de los homosexuales por deambular en la ‘región moral’ habría sido históricamente la respuesta a la marginación a la cual la sociedad global los condena. Las mismas (sic) habrían encontrado allí un ‘punto de fuga’ para sus deseos ‘reprimidos’ por la moral social. Para decirlo en términos de Deleuze y Guattari, la población ‘homosexual’ se habría ‘desterritorializado’ sobre la ‘región moral’ (especie de desagote libidinal de las urbes, condición residual que resuena en el mismo topónimo: ‘Boca de la Basura’), para reterritorializarse en una ‘territorialidad perversa’, marcada por la adhesión a lugares de encuentro: *argots* y *códigos comunes*” (76)]

<sup>50</sup> [“Se trata de personas que salen a la calle en busca de un contacto sexual o simplemente ‘van al centro para ver si pinta algo’, toda una masa que ‘se nomadiza’ y recupera un uso antiguo, arcaico de la calle” (210)]

<sup>51</sup> Así, al estudiar la “serie de la edad”, Perlongher introduce el terminante testimonio de uno de sus entrevistados para expresar el privilegio de lo joven en este mercado: “Não há michê velho como há puta velha”, lamenta-se F., un rapaz de 23 anos que já se considera velho para o ofício” (286) [“No hay *michê* viejo como hay puta vieja”, se lamenta F., un muchacho de 23 años que ya se considera viejo para el oficio” (286)]

<sup>52</sup> [“relación fundante de la sexualidad occidental”] Perlongher trabaja puntualmente este aspecto en “Prostitución homosexual: El Negocio del De-seo”, en *Revista de Psicologia de Tucumán*, año 2, N° 3/4, S. Miguel de Tucumán. <sup>53</sup> [“El niño –afirmar– está hecho para ser raptado” (p. 9). En ese ‘raptó’ –que tiene algo de fuga–, el muchacho, soterrado bajo las redes familiares y escolares, se realiza como sujeto, en una relación diversa –no jerárquica– frente al adulto (279)]

<sup>54</sup> [“A la idea de identidad, que define a los sujetos por la representación que los mismos hacen de la práctica sexual que realizan, o por cierto recorte privilegiado que el observador hace de esa práctica, yuxtaponemos la idea de territorialidad” (49)]

<sup>55</sup> [“que rige las relaciones, pasajes y traducciones entre y a través de la red de códigos” (49)]

<sup>56</sup> [“que se desplazan, clasificándolos según una retórica cuya sintaxis co-respondería a la axiomatización de los flujos” (49)]

<sup>57</sup> [“Cuadro General de las nomenclaturas clasificatorias” (168)]

<sup>58</sup> “Ipiranga” y “São Luiz” son importantes avenidas del centro de São Paulo y de acuerdo a la disertación de Perlongher, zonas de nomadismo erótico.

<sup>59</sup> [“separando los proletarios ‘primitivos nómades’, comentan Deleuze y Guattari) de los lúmpenes” (202)].

<sup>60</sup> Especial importancia asume en Perlongher la “Operação Limpeza” llevada a cabo por Richetti durante los primeros años de la década del ‘80. Perlongher describe no sólo cómo los movimientos de fluctuación de las masas nómades se redistribuyen con esta acción, sino cómo la misma genera una retórica ansiosamente clasificatoria que intenta parcelar, definir y estigmatizar un flujo de prácticas intensivas caracterizadas por el *continuum* y la inaprensible economía libidinal.

<sup>61</sup> Como hemos visto, el centro paulistano descrito por Perlongher se caracteriza también por ser el lugar de acogida de los inmigrantes del interior brasileño. También Retiro, en Buenos Aires, ha sido (debido a la gran estación de trenes que da nombre al lugar) una zona de entrada del “interior provinciano”.

<sup>62</sup> Esta expresión pertenece a la descripción del ritual del Daimé de acuerdo al artículo de Perlongher “La religión de la Ayahuasca” (incluido en *Prosa Plebeia*, pp. 155-173). Cangí (2000) trabaja la inserción de Perlongher en los rituales del Daimé como resultado de una misma búsqueda de posibilidades libertarias. Michel Maffesoli en “Exilio e reintegração”, último capítulo de *Sobre o Nomadismo* (1997), analiza las relaciones entre errancia y misticismo de una manera por momentos netamente perlongheriana.

## Cronología

Para elaborar esta cronología hemos seguido las incluidas en *Gombrowicz en Argentine*, *Gombrowicz en Europe* y *Gombrowicz, vingt ans après* (todas éstas elaboradas por Rita Gombrowicz), *Cahier de L'Herne* N° 14 (elaborada por el propio Gombrowicz) y *Witold Gombrowicz, ou, L'athéisme généralisé* elaborada por Jean Pierre Salgas a partir de fragmentos de *Witold Gombrowicz et le monde de sa jeunesse* de Tadeusz Kepinski, *Carnets de Varsovie* de K. Brandys y de diversas obras del autor polaco (principalmente *Souvenirs de Pologne*, *Testament* y *Lettres inédites*). Nos hemos basado en las cronologías elaboradas por Rita Gombrowicz para el tramo argentino (ya que las mismas son minuciosamente detalladas) y, sobre todo, en la elaborada por Jean Pierre Salgas para antes y después de ese período. Por nuestra parte, hemos incluido diversos fragmentos de *Cartas a un amigo argentino* y del propio *Diario*. Además, hemos incluido la referencia a los artículos de Gombrowicz que han sido recopilados en *Varia* y *Varia II*, agregando las referencias a las colaboraciones de Gombrowicz en revistas cubanas (*Orígenes* y *Ciclón*), y también algunos artículos que se han escrito sobre Gombrowicz en revistas pertenecientes a la colectividad polaca en Buenos Aires (*Glos Polski* y *Kurier Polski*). Hemos decidido dejar en francés los títulos de los artículos de Gombrowicz recopilados en *Varia* y *Varia II* para no incurrir en el riesgo de una doble traducción. Los artículos

citados de la prensa francesa a partir de 1953 han sido establecidos por Christophe Guías en Gombrowicz, *vingt ans après*. Salvo indicación precisa, el orden de los diversos sucesos dentro de cada año es, por supuesto, meramente aproximativo. Nos detenemos a veces en episodios anecdóticos que han sido recuperados por el autor polaco en diversos textos.

1904

**4 de agosto:** Witold Gombrowicz nace en una finca de Maloszyce, propiedad de su padre, a doscientos kilómetros al sur de Varsovia.

Su padre, Jan-Onufry, de origen lituano (1868) es terrateniente y presidente del sindicato industrial. Le falta uno de los dedos de la mano, perdido en un duelo cuando era estudiante (citado por Salgas 2000, a partir de *Witold Gombrowicz et le monde de sa jeunesse* de Tadeusz Kepinski).

Su madre, Antonia Kotkowska, es hija de terratenientes. Habla francés.

Witold tiene dos hermanos, Jerzy (1894) y Janusz (1895), y una hermana, Rena (1899). Un tío, hermano de su madre, es enfermo mental.

Witold es educado en la religión católica.

Las gobernantas de la casa son una francesa y una suiza: Mlle. Jeannette y Mlle. Zwiack.

Desde su infancia Witold tiene el sobrenombre Itek o Ita.

1905

La familia se muda a una propiedad en Bodzechów (que servirá de escenario a *Los Hechizados* y a *La seducción*).

1908

Liberación de su padre que había sido condenado por el tribunal de Radom a dos años de prisión por haber tomado parte de un movimiento revolucionario patriótico contra el zar.

1910

Comienza sus estudios con preceptores. Las gobernantas le enseñan sus respectivas lenguas (francés y alemán). Viaja frecuentemente, junto a su madre, a Alemania y a Austria.

1911

Su padre es puesto en prisión<sup>o</sup>. La finca de Bodzechów debe ser vendida.

**Varsovia, estudios (1911-1927)**

Instalación en Varsovia (calle Sluzewska 3) junto a su familia. Su padre es indultado por el zar. La habitación de Witold es pequeña y sombría. Es allí donde escribe todas sus obras, incluso *Ferdydurke*.

1914

Durante la guerra los Gombrowicz son confinados en las afueras. Maloszyce se encuentra a su vez sobre la línea del frente germano-ruso. Witold asiste, muy impresionado “á des petites batailles et á des stationnements de troupes” (Salgas 2000 : 36) [“a pequeñas batallas y a los campamentos de las tropas”]

1915

Entra a un liceo católico, frecuentado por la aristocracia.

1918

El 11 de noviembre, Pilsudski proclama la Segunda República Polaca. Gombrowicz escribe “J'étais encore trop jeune pour saisir toute la beauté de ce finale de la Première Guerre mondiale –infiniment plus chargé de poésie que celui de la Seconde” (citado por Salgas 2000 a partir de *Souvenirs de Pologne*) [“Yo era todavía demasiado joven para captar toda la belleza del final de la Primera Guerra mundial –infinitamente más cargado de poesía que el de la Segunda”]

1919

Algunas de sus lecturas son Kant (*Crítica de la Razón Pura*), Schopenhauer, Nietzsche, Shakespeare, Goethe, Montaigne, Rabelais, Pascal, Wilde (*Dorian Gray*), Scheler, Dilthey.

1920

“L'année 1929 a fait de moi un être 'pas comme les autres', isolé, vivant en marge de la société. Dieu avait je ne sais comment disparu de mon horizon” (*Souvenirs de Pologne*) [“El año 1929 hizo de mí un ser 'diferente a los demás', aislado, viéndolo al margen de la sociedad. Dios, yo no sabía cómo, había desaparecido de mi horizonte”]. Primer libro, que no



pasa del dactilografiado: una "Monographie de l'illustrissima familia Gombrovici comme je la baptisei pompeusement" (Salgas 2000: 37) realizada a partir de archivos, reunidos por su hermano Jerzy, que se remontaban al siglo XV. Lee a Hegel y a Rusell.

**1922**

Bachillerato. Tiene 2 en latín y cinco (la mejor nota) en francés y polaco. Sin convicción se inscribe en la facultad de derecho de Varsovia. "Je ne fréquentais pas les cours. Mon valet, plus distingué que moi, assistait aux cours à ma place" (Salgas 2000: 37) ["Yo no frecuentaba los cursos. Mi sirviente, más distinguido que yo, asistía a los cursos en mi lugar"]. Se interesa por el derecho romano. Kepinski le recomienda los cursos de lógica de Tadeusz Kotarbinski.

**1923**

Una serie de fiebres pulmonares lo llevan a hacer algunos viajes a Zakopane y a los Tatras. También visita a su hermano Janusz en Potoczek. Escribe su primera novela, la historia de un contador. La destruye.

Intenta un segundo texto junto a Tadeusz Kepinski "À quatre mains, un roman à sensation, afin de gagner plein de fric (...). Cette idée de 'mauvais roman' fut l'apogée de toute ma carrière littéraire -jamais, ni avant ni après, je n'ai conçu d'idée plus créatrice (...). Mon projet (...) consistait à se donner à la masse, à se rabaisser, à devenir inférieur -non seulement à décrire l'immatrité, mais à écrire avec elle" (*Souvenirs de Pologne*) ["A cuatro manos, una novela sensacionalista, con el fin de ganar mucha pasta (...). Esta idea de la 'mala novela' ha sido el apogeo de toda mi carrera literaria -nunca, ni antes ni después, he concebido una idea más creativa (...). Mi proyecto (...) consistía en entregarse a la masa, en rebajarse, en devenir inferior -no solamente a describir la inmadurez, sino a escribir junto a ella"]

**1924**

Su familia pretende comprometerlo con una joven católica de origen noble. Primeros amores. Temporadas en lo de su hermano Jerzy en Wsola, cerca de Radom.

**1926**

Escribe las dos primeras nouvelles de *Memorias del tiempo de la inmadurez*. Sólo se las da de leer a su amigo y poeta Stanislaw Balinski.

**Temporada en Francia (1928-1929)**

**1928-1929**

"Pèlerinage au coeur de l'Europe" ["Peregrinación al corazón de Europa"]: temporada de un año en Francia. Luego de licenciarse en derecho, se inscribe en el "Institut des hautes études internationales" de París. Vive en la calle Bely ca de la Avenida Kléber. "Vie désordonnée". "Si je voulais trouver quelques mots pour résumer mon séjour à Paris, ce serait certainement ceux-là: marcher dans les rues. Même pas de la flânerie. De la marche" (*Souvenirs de Pologne*) ["Vida desordenada. Si yo quisiera encontrar algunas palabras para resumir mi estadia en París, esto sería ciertamente lo siguiente: marhar por las calles. No el callejeo. La marcha"]. Frecuenta a Jules, un amigo de André Gide que lo presenta un día a Charles Du Bos y a Valery Larbaud.

**1928**

Pasa seis meses en los Pirineos (Vernet-les-Bains, Le Boulou, Port-Vendres, Banyuls). Deslumbramiento ante los paisajes del sur francés. Frecuenta amigos que se dedicaban a la trata de blancas y, por un momento, roza la prisión<sup>o</sup>

**Varsovia, literatura (1930-1939)**

**1930-1932**

Exceptuado del servicio militar, deviene practicante en un juzgado de instrucción en el tribunal de primera instancia de Varsovia. "Je me sentais beaucoup plus proche du point de vue du criminel, qui pense qu'il a simplement eu la malchance de se laisser pincer" (Salgas 2000: 38) ["Yo me sentía mucho más cerca del punto de vista del criminal, que piensa que simplemente ha tenido la mala suerte de dejarse atrapar"]. Juega al tenis y comienza a frecuentar los cafés literarios. Es rechazado por el foro de Radom a causa de sus relaciones con la iz-

quiera. Renuncia a la carrera jurídica. Rencuentra a Tadeusz Breza en Zakopane. Escribe los otros relatos que compondrán *Memorias del tiempo de la inmadurez*.

1933

Aparición de *Memorias del tiempo de la inmadurez* por la editorial Rój (el relato *Dans l'escalier de service* no está incluido y aparecerá en la revista *Skamander* en 1937). Su padre paga el tiraje. La crítica se vale del título para atacar al autor.

Trabaja en *Ivonne princesa de Borjoña*, tirado sobre la alfombra para velar la agonía de su padre.

"L'attitude des nouveaux auteurs - Choromanski, Rudnicki, Gombrowicz" en *Kurier Poranny*, N° 328 (*Varia II*).

"Le drame du Baron et de la Baronne" en *Polska Zbrojna*, N° 246/47. (*Varia II*)

1934

Crítica literaria. Amistad con Bruno Schulz y Adolf Rudnicki. La revista *Skamander* (Jarosław Iwaszkiewicz, Julian Tuwim, Antoni Slonimski, Jan Lechon, Balinski) domina la vida literaria.

Gombrowicz comienza a reunir su propio grupo: "Chaque soir, aux environs de neuf heures, je me rendais au café- le Zemianska, près de la place Warecki. Je m'asseyais à une table, je commandais un petit noir et j'attendais que se rassemble le cercle de mes compagnons de café". "Nous quittions tard le café, Gombrowicz s'arrêtait près des boîtes à ordures, y fouillait, sortait des débris. Les femmes riaient sous cape avec horreur et admiration: Oh! Witold..." (citado por Salgas 2000 a partir de *Carnets de Varsovie* de Kazimierz Brandys) ["Cada noche, alrededor de las nueve, me dirigía al café, el Zemianska, cerca de la plaza Warecki. Me sentaba a una mesa, pedía un pequeño café negro y esperaba a que se juntase el círculo de mis compañeros de café". "Dejábamos el café muy tarde, Gombrowicz se detenía cerca de los cubos de basura y allí hurgaba, sacaba los desperdicios. Las mujeres reían para sus adentros con horror y admiración: Oh! Witold..."]

Escritura de "Filidor forrado de niño".

1935-1936

Escritura de *Ferdydurke*, contemporánea a la muerte de Pilsudski y de su reemplazo por un régimen militar xenófobo y fascista. Se muda a la calle Chocimska, frente al apartamento que ocupan su madre y su hermana (cronista en una radio católica).

"Comme sur de l'huile - Correspondance poétique de La Vistule" en *Tygodnik Ilustrowany*, N° 38, 1935. (*Varia II*).

"Le Puits" en *Kurier Poranny* N° 62, 1935. (*Varia II*).

"Don Quichotte aujourd'hui" en *Kurier Poranny* N° 91, 1935. (*Varia*).

"Sigmund Freud - Introduction a la psychanalyse" en *Kurier Poranny* N° 263, 1935. (*Varia*).

"A propos des idées maigres" en *Kurier Poranny* N° 307, 1935. (*Varia*).

"Joseph Conrad - Le miroir de la mer" en *Kurier Poranny* N° 333, 1935. (*Varia*).

"Remarques" en *Prosto z mostu*, N° 1, 1935. (*Varia II*).

"Pampelan dans le porte-voix" en *Zwierciadlo*, N° 5, 1935. (*Varia II*).

"L'atmosphère et le chat - En repensé à M.J. Andrzejewski" en *Prosto z Mostu*, N° 35, 1935. (*Varia II*).

"Réalité et vitalité" en *Prosto z Mostu*, N° 36, 1935. (*Varia II*).

"Le grotesque et les illusions" en *Kurier Poranny* N° 104, 1936. (*Varia II*).

"Alfred Jarry - *Ubu Roi*" en *Kurier Poranny* N° 345, 1936. (*Varia*).

"Un malentendu grossier" en *Swiat*, N° 11, 1936. (*Varia II*).

"Lettre ouverte à Bruno Schulz" en *Studio*, N° 7, 1936. (*Varia II*).

"La chaîne des gaffes" en *Studio*, N° 8, 1936. (*Varia II*).

1937

*Ferdydurke* aparece en octubre por Editorial Rój siendo la mitad de los costos de edición pagados por el autor. "Il ne fondait pas des grands espoirs sur son nouveau roman, qu'il concevait plutôt comme un règlement de comptes que

comme l'opus magnum qui le ferait entrer au Panthéon" (citado por Salgas 2000 a partir de *Witold Gombrowicz et le monde de sa jeunesse* de T. Kapinski) ["Él no fundaba grandes esperanzas sobre su nueva novela, que concebía más como un arreglo de cuentas que como el *opus magnum* que lo haría entrar al Panteón].

"Chez monsieur Jakub" en *Kurier Warszawski*, N° 229. (*Varia II*).

"Tout le monde veut, sauf les chaussures" en *Tempo Dnia*, 17/01/1937. (*Varia II*).

"James Joyce - *Ulysse*" en *Kurier Poranny* N° 16. (*Varia*).

"Interview sur l'herbe (avec Witold Malcuzyński)" en *Kurier Poranny* N° 160. (*Varia II*).

"Henry de Montherlant - *Les jeunes filles*" en *Kurier Poranny* N° 162. (*Varia*).

"Une décision" en *Kurier Poranny*, N° 190. (*Varia II*).

"Le dégoût permanent" en *Kurier Poranny* N° 195. (*Varia II*).

"Une forte personnalité créatrice s'est éteinte" en *Kurier Poranny* N° 318. (*Varia II*).

"Sur *Ferdydurke* - Pour éviter les malentendus en marge de *Ferdydurke*" en *Wiadomosci*, N° 47. (*Varia*).

"Avec 'Unilowszczak' au night-club" en *Wiadomosci* N° 50. (*Varia II*).

"Henry Worcell - *Les secteurs envoutés*" en *Czas*, N° 59. (*Varia*).

"L'ouvre de Zbigniew Unilowski" en *Czas*, N° 167. (*Varia*).

### 1938

Temporada en los Tatras, luego realiza un viaje a Roma, Venecia y Viena: "À Vienne, mon train s'enfonce dans des foutes, des manifestations aux flambeaux... Hitler fait son entrée! L'Anschluss!" (citado por Salgas 2000 a partir de *Witold Gombrowicz et le monde de sa jeunesse* de T. Kapinski) [En Viena, mi tren se hunde en el gentío, en manifestaciones con antorchas... ¡Hitler hace su entrada! ¡La Anschluss!].

*Skamander* publica *Ivonne*. Estudio de Bruno Schulz sobre *Ferdydurke*.

"L'ouvre de Bruno Schulz" en *Kurier Poranny*, N° 112. (*Varia*).  
"H.G.Wells - *Autobiographie*" en *Kurier Poranny* N° 138. (*Varia*).

"Les infortunes de Zakopane" en *Czas*, N° 57. (*Varia II*).

"Schuschnigg et la dent (souvenirs de voyage)" en *Czas*, N° 101. (*Varia II*).

"Mon entrée en pays italien" en *Czas* N° 110. (*Varia II*).

"Parcourant Rome d'un pied léger - Notes de voyage" en *Czas* N° 209. (*Varia*).

"Des malentendus élémentaires" en *Czas*, N° 291. (*Varia II*).

"Le moyen de faire machine arrière" en *Czas*, N° 305. (*Varia II*).

### 1939

Del 4 de junio al 30 de agosto, *Los Hechizados* aparece como folletín (bajo el seudónimo de Z. Niewieski) en dos diarios de Varsovia (*Dobry Wieczor!* y *Kurier Czerwony*) y uno de Kielce-Radom (*Express Poranny*).

El 1 de agosto, Gombrowicz se embarca en el Chrobry en compañía de otros escritores para el viaje inaugural a la Argentina. Su nombre es sugerido por un joven funcionario del Ministerio de Industria y Comercio, Jerzy Giedroyc (el futuro fundador y director de la revista *Kultura*).

"En quittant l'Europe en août 1939, Gombrowicz ne se faisait pas d'illusion, il prévoyait un cataclisme. Plusieurs semaines auparavant, il avait demandé à Stefan O.: 'Et le poison, monsieur, l'avez-vous préparé?'" (citado por Salgas 2000 a partir de *Carnets de Varsovie* de K. Brandys) ["Al dejar Europa en agosto de 1939, Gombrowicz no se hacía ninguna ilusión, él preveía un cataclismo. Muchas semanas antes le había preguntado a Stefan O.: 'Y el veneno, señor, ¿ya lo ha preparado?'"].

### Argentina

"En réfléchissant sur ma vie en Argentine au cours de ces vingt-cinq dernières années, j'ai distingué sans difficulté une

certaine architecture assez nettement dessinée et des symétries dignes d'attention<sup>10</sup>. Ainsi pouvait-on dégager trois périodes, de huit années chacune: première période, misère, bohème, insouciance, farniente; seconde période — sept années et demie passées dans une banque, vie d'employé; troisième période — existence modeste mais indépendante, prestige littéraire croissant” (*Journal II* : 325).

[“Al reflexionar sobre mi vida en Argentina durante el curso de los últimos veinticinco años, he distinguido sin dificultad una cierta arquitectura, netamente destacada, y simetrías dignas de atención<sup>10</sup>. De esta manera, se podrían separar tres períodos de ocho años cada uno: primer período, miseria, bohemia, despreocupación, dulce ocio; segundo período — siete años y medio pasado en un banco, vida de empleado; tercer período — existencia modesta pero independiente, prestigio literario creciente”].

#### La miseria (1939-1947)

1939

**18 de agosto:** *Głos Polski*, revista polaca editada en Buenos Aires, publica “Chrobry Przybywa w Sobote” (“Llega el sábado el Chrobry”, Anónimo).

**20 de agosto:** Gombrowicz desembarca del Chrobry. *La Nación* publica el día 21 una pequeña columna informando sobre este arribo: “Llegó una nueva nave de bandera polaca: El Chrobry” (Anónimo). En ella se lee “Witol (sic) Gombrowicz es un humorista moderno, de vasta cultura. Acaba de tener un éxito de resonancia con un folleto titulado *Ferdydurke*”.

**25 de agosto:** *Głos Polski* publica “Na ‘Chrobrym’” (“En el Chrobry”, K. Al. Michalik).

**1 de septiembre:** los alemanes invaden Polonia.

**Fin de septiembre:** el Chrobry parte para Inglaterra. Gombrowicz decide quedarse en Argentina y se presenta a la legación polaca.

**De septiembre a diciembre:** habita en pequeñas pensiones del centro de Buenos Aires. Jeremi Stempowski (primer secre-

tario de la embajada polaca y director del Club Polaco de Buenos Aires) le presenta diversos compatriotas que habitan en la capital argentina y a algunos escritores argentinos de su conocimiento: Manuel Gálvez y Arturo Capdevila. Gombrowicz subsiste con los 200 dólares que había traído de Polonia.

1940

**23 de febrero:** *Głos Polski* publica “Jak Okret ‘Chrobry’ Przedarł sie do Anglii?” (“Como el Chrobry parte para Inglaterra para batir al enemigo”, anónimo).

Se muda a la calle Bacacay, en el barrio de Flores, lejos del centro de Buenos Aires.

Frecuenta la casa de Arturo Capdevila donde brinda algunas conferencias a su hija, Chinchina, y a sus amigas.

Arturo Capdevila lo recomienda a la revista *Aquí Está*, donde publicará una serie de artículos bajo seudónimo (estos artículos no han sido recopilados hasta la fecha).

Manuel Gálvez lo recomienda a *La Nación* (donde sus artículos son rechazados) y a *El Hogar*, revista donde publica un cuento bajo seudónimo (no recogido en ninguna antología hasta hoy).

Conoce a jóvenes artistas argentinos: el escritor y crítico Roger Pla, el pintor Antonio Berni y Leonidas Barletta, director del Teatro del Pueblo. Conoce además a Adolfo de Obieta y a Ernesto Sábato.

**En julio:** Llegada de su sobrino, Gustaw Kotkowski, a Buenos Aires.

**28 de agosto:** da una conferencia en el Teatro del Pueblo que causará un gran escándalo entre la comunidad polaca de Buenos Aires.

**29 de agosto:** Gombrowicz publica en *Kurier Polski*, revista de la prensa polaca de Buenos Aires, el artículo “Witold Gombrowicz o swoim odczycie w Teatrze del Pueblo” (Intervió au sujet de sa conférence au Teatro del Pueblo).

**30 de agosto:** *Głos Polski* publica “Antypolska robota” (“Obra antipolaca”, anónimo).

Hacia fin de año habita en el conventillo “El Palomar”, situado

en Avenida Corrientes 1258.

Los Furstemberg, que habían sido muy amigos de la familia Gombrowicz en Polonia, organizan una colecta para Witold.

**1941**

Inicio de su amistad con Cecilia Benedit de Debenedetti y Carlos Mastronardi. Comienza a frecuentar el café Rex, donde juega al ajedrez en el club dirigido por Paulino Frydman. Recomendado por Manuel Gálvez, Arturo Capdevila y Roger Pla (que corrige sus textos en español) escribe, bajo seudónimo, en diversas revistas.

Los Furstemberg, Stanislas Odynec, Cecilia de Debenedetti y M. Ruskiewicz lo ayudan financieramente hasta 1942.

Caminatas por Retiro que devendrán celebres en su *Diario* y en *Transatlántico*.

**1942**

Vive en una pensión ubicada en Tacuarí 242. (Pensión "Auzamendi".)

Hace una excursión a las montañas de Mendoza.

Gran amistad con Carlos Mastronardi.

Cena con Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo promovida por Mastronardi (no se sabe con exactitud la fecha de esta cena. Pudo haber ocurrido también durante el año 1942 o incluso 1943.)

**19 de septiembre:** Bruno Schulz es asesinado por los nazis en Drohobycz.

**Diciembre:** llamamiento a la guerra. Se presenta a la legación polaca y se declara "inapto" por motivos de salud. La legación le retira los subsidios que le había acordado en enero.

**1943**

Se retira sin pagar de la pensión ubicada en calle Tacuarí.

Se encuentra con el periodista polaco Taworski W Lodzimierz que lo invita a su casa en Morón (provincia de Buenos Aires). Dormirá sobre el piso durante seis meses.

De regreso a la ciudad de Buenos Aires, Stanislas Odynec le procura un trabajo en *Solidaridad*, revista dirigida por jesuitas. Allí se ocupa de los archivos. Colabora en la revista católica *Criterio* bajo el seudónimo de Mariano Lenogiry

(Lenogiry es el nombre de una de las fincas de la familia Gombrowicz en Lituania).

**1944**

Vive en pequeñas pensiones ubicadas en la calle Bartolomé Mitre y Avenida de Mayo.

Temporada en las sierras de Córdoba.

Continúa trabajando en *Solidaridad*. Publica artículos, con su propio nombre, en *Océano* y *La Nación* (recomendado por Eduardo Mallea).

Capturados durante la insurrección de Varsovia, el hermano y el sobrino de Gombrowicz son deportados a Auschwitz y luego a Mauthausen. Irena y su madre se refugian en Kielce.

**3 de febrero:** "El catolicismo frente a las nuevas corrientes en el arte" (bajo el seudónimo de Mariano Lenogiry) en *Criterio* (*Varia II*).

**3 de abril:** "Filidor forrado de niño" en *Papeles de Buenos Aires*.

**30 de abril:** "Nosotros y el estilo" en *La Nación* ( *Varia II* ).

**11 de junio:** "El arte y el aburrimiento" en *La Nación* ( *Varia II* ).

**13 de agosto:** "Nuestro rostro y el rostro de la Gioconda" en *La Nación* ( *Varia II* ).

**18 de octubre:** "¿Será acaso necesario crear un ministerio de asuntos eróticos" (bajo el pseudónimo de Jorge Alejandro) en *Viva cien años* N° 2. (*Varia II*).

**1 de noviembre:** "Ellas quieren ser flores" (bajo el seudónimo de Jorge Alejandro) en *Viva cien años* N° 3. (*Varia II*).

**Noviembre:** "Las mujeres deben vivir" (bajo el seudónimo de Jorge Alejandro) en *Viva cien años* N° 4. (*Varia II*).

**Diciembre:** "Diario de Río Gallegos" en *Océano*. (*Varia II*).

**6 de diciembre:** "La decencia femenina" (bajo el pseudónimo de Jorge Alejandro) en *Viva cien años* N° 5. (*Varia II*).

**1945**

"Polonia y el mundo latino" en *Océano*. (*Varia II*).

**Enero:** "El hombre sudamericano y su ideal de belleza" (bajo el seudónimo de Jorge Alejandro) en *Viva cien años* N° 7. (*Varia II*).

**17 de enero:** "Ellos son muy malos" (bajo el seudónimo de Jorge Alejandro) en *Viva cien años* N° 9. (*Varia II*).

**Febrero:** alquila un cuarto en Venezuela 615, donde vivirá hasta 1963.

Recibe nuevamente el subsidio de la legación polaca.

**21 de febrero:** "La reforma erótica" (bajo el pseudónimo de Jorge Alejandro) en *Viva cien años* N° 10. (*Varia II*).

**Mayo:** fin de la guerra.

**Noviembre:** a pedido de Gombrowicz, Cecilia de Debenedetti acepta financiar la traducción de *Ferdydurke* al español.

**Diciembre:** comienza a traducir *Ferdydurke*.

**1946**

**Enero:** traduce *Ferdydurke* en el café Rex junto a un grupo de amigos.

**Febrero:** arriba a Buenos Aires Virgilio Piñera que se convertirá en el "presidente del comité de traducción".

**Abril:** conoce a Alejandro Rússovich.

**Mayo:** arriba a Buenos Aires Humberto Rodríguez Tomé que junto a Piñera dirigirá la traducción de *Ferdydurke*.

*Orígenes* publica "Filimor forrado de niño" (N° 11, otoño).

**Agosto:** comienza a escribir (en polaco) *El Matrimonio*.

**Noviembre:** a través de Piñera se contacta con la editorial Argos para la publicación de *Ferdydurke*.

**Empleado de banco (1947-1953)**

**1947**

**Abril:** aparición de *Ferdydurke* por la editorial Argos, Buenos Aires.

**Junio:** Aparecen diferentes reseñas sobre la traducción de *Ferdydurke* al español.

*Los Anales de Buenos Aires* publica "Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*" de Carlos Coldaroli.

*Realidad* publica "*Ferdydurke*" de Virgilio Piñera (18 de junio).

**Julio:** continúan las reseñas sobre *Ferdydurke*.

*Expresión* publica "La vida y el libro" de Roger Pla.

*La Razón* publica "Acotaciones" de Isidoro Sagúes (8 de julio).

**19 de agosto:** *Qué* publica "*Ferdydurke* por Witold Gombrowicz" (Anónimo).

**28 de agosto:** conferencia *Contra los Poetas* en la librería Fray Mocho.

**Septiembre:** aparición de la revista *Aurora* (redactada enteramente por Gombrowicz) y de la revista *Victrola* (redactada por Piñera).

**21 de septiembre:** *La Nación* publica "*Ferdydurke* por Witold Gombrowicz" (Anónimo).

**Noviembre:** *Savia* publica "*Ferdydurke*" (Sergio Winocur).

**Diciembre:** entra como secretario de dirección al Banco Polaco (cuyo director, Juliusz Nowinski, y especialmente su esposa, Halina Nowinska, son amigos personales). Trabaja allí durante siete años y medio.

Primer regreso de Virgilio Piñera a Cuba.

Termina de escribir (en polaco) *El Matrimonio*. Envía el texto dactilografiado a su familia, a algunos amigos en Polonia y a Martin Buber.

Instaurado el régimen comunista en Polonia decide quedarse en la Argentina.

**1948**

**Abril:** traducción de *El Matrimonio* al español bajo el título de *El casamiento* junto a Alejandro Rússovich.

**Junio:** Alejandro Rússovich se muda a la pieza vecina de Gombrowicz en la pensión de la calle Venezuela.

*Orígenes* publica "*Ferdydurke* de Witold Gombrowicz", reseña firmada por Adolfo de Obieta (N° 17, primavera).

**Noviembre:** aparición de la primera traducción al español de *El Matrimonio*, que aparece con el título de *El Casamiento*, Ed. EAM, Buenos Aires.

Escribe un cuento (en polaco) *Le Rat* (citamos del francés).

**1949**

**Febrero:** comienza a escribir (en polaco) *Transatlántico* (en gran parte durante sus horas de trabajo en el banco).

**4 de Abril:** 9 artes publica "Cuatro respuestas de W.G."

**Mayo:** traduce *El Matrimonio* al francés con la ayuda de dos jóvenes francesas y de un periodista francés. Esta traducción no ha sido publicada.

1950

**Marzo:** termina de escribir *Transatlántico*. Redacta la introducción<sup>Nº</sup>

**Noviembre:** envía copias del texto francés de *El Matrimonio* a André Gide y a Albert Camus.

1951

**Mayo:** *Transatlántico* comienza a aparecer, por capítulos, en *Kultura*, la principal revista de la emigración polaca, publicada en París.

**Agosto:** termina el cuento (en polaco) *El Banquete*.

**Diciembre:** comienza a escribir *Cosmos*.

Esbozos de una pieza de teatro (*Opereta*).

Envía el texto francés de *El Matrimonio* a Martin Buber (del cual, en compañía de Alejandro Russovich, había leído *El Problema del Hombre*).

1952

**Febrero:** comienza a colaborar regularmente en *Kultura*.

“Risum teneatis” en *Kultura*, Nº 152. (*Varia II*)

**El camino a la consagración (1953-1963)**

1953

**Enero:** el sello editorial de *Kultura* publica (en polaco) *Transatlántico* y *El Matrimonio* (Ed. De l'Institut littéraire -Coll. “Kultura”, París).

Jerzy Giedroyc le propone escribir su Diario para la revista: “On achète un journal parce que l'auteur est célèbre, et moi j'écrivais le mien pour devenir célèbre” (citado por Salgas 2000 a partir de *Testament*) [“Uno compra un diario porque el autor es célebre mientras que yo escribo el mío para devenir célèbre”].

“Sienkiewicz” en *Kultura*, Nº 6.

**6 de febrero:** “Kilka slow na temat Arte Moderno” (“Queques mots au sujet d'Arte Moderno” firmado por Gombrowicz) en *Glos Polski*. (*Varia II*).

François Bondy publica una reseña de la versión en español de *Ferdydurke* en *Preuves* (Nº 32, octubre): es el primer artículo que aparece sobre Gombrowicz en Francia, al que le

seguirá una reseña de Jelenski en la misma revista (*Preuves* Nº34, décembre).

1954

**19 y 23 de marzo:** *Glos Polski* publica “Witold Gombrowicz” de Waclaw Kozlowski.

**Abril:** primera temporada en la estancia de los Rússovich en Goya, provincia de Corrientes.

**2 de mayo:** *Glos Polski* publica “List do Redakcji” (Carta respuesta de Gombrowicz a los ataques de Waclaw Kozlowski).

**7 de mayo:** *Glos Polski* publica una carta respuesta a los ataques de Waclaw Kozlowski contra Gombrowicz firmada por Stanislaw Szwejs.

**Octubre:** debate sobre la obra de Gombrowicz en el Club Polaco de Buenos Aires.

**Noviembre:** *Glos Polski* publica “Gombrowicz w ogniu Kdyskusji” (“Gombrowicz en el fuego de la discusión” reseña del debate sobre la obra de Gombrowicz, firmada por Jeremi Stempowski).

Primer curso de filosofía a sus amigos polacos.

1955

**11 de marzo:** “Hoc opus, hic labor est” en *Glos Polski*. (*Varia II*).

**Mayo:** renuncia a su empleo en el Banco Polaco.

**5 de septiembre:** *Ciclón* de La Habana publica “Contra los poetas”.

**Octubre:** viaja nuevamente a Goya.

Traduce *El Banquete* al español junto a Sergio Rússovich, hermano menor de Alejandro.

**11 de noviembre:** *Glos Polski* publica “Wieczor ‘Kultury’” (Stanislaw Szwejs).

**Diciembre:** temporada en Mar del Plata invitado por Stanislaw Odyniec.

**26 de diciembre:** parte a la estancia “La Cabaña” de Dus Jankowski en Necochea.

Consigue una beca del Comité americano para la Europa Libre. Martin Buber escribe una carta de recomendación que lo afianza en el medio francés.

1956

**Enero:** comienza a escribir (en polaco) *La seducción* (ya esbozada) que terminará en febrero de 1958.

**Mayo:** comienza la traducción francesa de *Ferdydurke* junto a Roland Martin, periodista y traductor francés instalado en Buenos Aires. La traducción será firmada con el seudónimo "Brone".

**13 de julio:** "Co Wiem o Eichlerze?" ("Ce que je sais d'Eichler?" firmado por Gombrowicz) en *Glos Polski*. (Varía II).

**Diciembre:** nueva temporada en Necochea.

Conoce a Juan Carlos Gómez (alias Goma), uno de sus amigos más cercanos, en el café Rex.

Su *Diario* incluye el "Diario del Río Paraná", viaje en barco por el río de ese nombre.

1957

Aparición en polaco del *Diario 1953-1956*, 1er. Volumen, Ed. Institut littéraire (Coll. "Kultura"), París.

**Febrero:** aparición de *Ferdydurke* en Polonia (Ed. PIW, Varsovia), gracias a la incipiente flexibilidad o "deshielo" del régimen comunista polaco auspiciado por la llegada al poder de Gomulka.

**30 de agosto:** *Glos Polski* publica "Wieczor autorski" (Włodzkiemierz Woyslaw).

**6 de septiembre:** *Glos Polski* publica "*Ferdydurke i Dziennik*, Powodzenie Gombrowicza w Kraju" (Anónimo).

**Octubre:** del 5 de octubre al 5 de noviembre, primera temporada en Tandil. Se rodea de un nuevo círculo de jóvenes amigos: Mariano Betelu (Flor de Quilombo), Jorge di Paola (Dipi) y Jorge Vilela (Marlon).

**Diciembre:** envío de la traducción francesa de *Ferdydurke* a Constantín Jelenski que se ocupará de hacerla traducir y de editarla en París.

Del 3 de diciembre al 14 de enero de 1958, segunda temporada en Tandil.

Invierte sus primeros derechos como escritor en una máquina semiautomática que produce pequeños objetos de plástico (la máquina se instala en la fábrica de su amigo Karol

Swieczewski).

1958

**Enero:** del 14 de enero al 12 de febrero, tercera temporada en Necochea.

**Febrero:** aparición de *Transatlántico* y de *El Matrimonio* en Polonia, Ed. Czytelnik, Varsovia.

Aparición de *Ivonne Princesa de Borgoña* en Polonia, Ed. PIW, Varsovia (ilustraciones de Tadeusz Kantor). Representaciones en el teatro Cricot de Cracovia.

**Del 12 de febrero al 28 de abril:** tercera temporada en Tandil.

**Marzo:** tiene la primera crisis de asma y es internado en la clínica de Tandil.

**Mayo:** por medio de una carta de su hermano Janusz, de Varsovia, se entera que su obra será nuevamente prohibida en Polonia (estado en que continuará hasta 1986).

**31 de mayo:** parte a la ciudad de Santiago del Estero donde permanecerá por cuatro meses y medio.

Escribe (en polaco) la primera versión de *Opereta*.

**Noviembre:** recibe el ejemplar francés de *Ferdydurke*, publicado y prologado por Maurice Nadeau, Coll. "Les Lettres Nouvelles", Ed. Julliard, París. Traducción: Brone.

**Diciembre:** del 4 de diciembre al 16 de marzo de 1959, cuarta temporada en Tandil.

Artículos sobre *Ferdydurke* en *Le Journal du Parlement* (9 décembre) y *La Gazette de Lausanne* (13-14 décembre).

1959

**22 de febrero:** *Glos Polski* publica "O Pannu Gombrowiczu i *Szienniku*" ("Sobre el señor Gombrowicz y su *Diario*, Zofia Halaman).

**Junio:** envía *La seducción* (en polaco) a Constantín Jelenski (París).

**25 de agosto:** muerte de su madre en Polonia.

Escribe *Peregrinaciones argentinas y Recuerdos de Polonia* para Radio Libre de Europa.

**Diciembre:** del 30 de diciembre al 15 de marzo, quinta temporada en Tandil.

Artículos sobre *Ferdydurke* en *Preuves* (Nº 95, janvier), *La*



*Nouvelle Revue Française* (mars), *Les Lettres nouvelles* (18 mars), *L'Express* (4 juin) y *Les temps modernes* (août).

1960

**Enero:** escribe el tercer acto de *Opereta*. Esta primera versión de *Opereta* se publica en francés bajo el título de *L'Histoire (Opérette)*, Ed. de la Différence, Paris, 1977. Presentación de Constantin Jelenski. Traducción: Constantin Jelenski y Geneviève Serreau.

Publicación en polaco de *La Seducción*, Ed. Institut littéraire, (Coll. "Kultura"), Paris.

**Septiembre:** aparición de *Ferdydurke* en Alemania, Ed. Neske, Pfulling. N° Traducción: Walter Tiel.

**Octubre:** temporada de dos semanas en Montevideo.

**Noviembre:** François Bondy, director de la revista *Preuves*, lo visita en Buenos Aires.

*Cuadernos* publica "Gombrowicz en Argentina" de Virgilio Piñera (N° 45, Paris).

Su *Diario* describe su encuentro con el joven Santucho.

1961

**Enero:** el 9 muere en Polonia su hermana, Irena, de una crisis de asma. Gombrowicz pide destruir la correspondencia que había mantenido con ella.

**8 de enero:** *Clarín* publica "Witold Gombrowicz, ese otro gran desconocido" de Pat Leroy.

Del 14 de enero al 3 de marzo, temporada en Necochea.

Aparición de *Ferdydurke* en inglés, Ed. MacGibbon & Kee, Londres, y Ed. Harcourt Brace, New York. Traducción: Eric Mosbacher.

Aparición de *Ferdydurke* en Italia, Ed. Einaudi, Turín. Traducción: Sergio Miniussi.

Aparición del *Diario 1953-1956*, primer volumen, en Alemania, Ed. Neske, Pfullingen. Traducción: Walter Tiel.

**Diciembre:** temporada de dos semanas en Piriápolis, Uruguay.

1962

**Enero:** temporada de un mes en Piriápolis.

**20 de julio:** *La Prensa* publica "Reside en Buenos Aires un

Renombrado Escritor Polaco" entrevista de Jorge Calvetti, uno de los participantes en *Ferdydurke*. Manuel Peyrou (colaborador de los secretarios de redacción de *La Prensa*, férreamente a la publicación de la entrevista al

nadie conocía a Gombrowicz y que, además, se le atribuye un autor poco interesante y de un estilo nulo. Cada vez aumenta mostrando el regalo que había recibido de Gombrowicz: las ediciones europeas de *Ferdydurke*. Wladimir Weidlé (escritor francés de origen ruso de paso por Buenos Aires) confirma que Gombrowicz era conocido en Europa. El secretario general de la redacción finalmente accede a la publicación.

Aparición de *Ferdydurke* en Holanda, Ed. Moussault's, Amsterdam. Traducción: Willem A. Majjer, Herman van der Klei y Chris de Ruig.

Aparición del *Diario 1957-1961*, segundo volumen, en polaco. Ed. Institut littéraire (Coll. "Kultura"), Paris.

Aparición en Francia de *La Pornographie*, coll. "Les Lettres nouvelles", Ed. Julliard, Paris. Traducción: Georges Lisowski.

**Diciembre:** del 30 de diciembre al 28 de febrero de 1963, temporada en Piriápolis.

Los organizadores argentinos del congreso del Pen Club Internacional (realizado ese año en Buenos Aires) no lo invitan. Artículos sobre *Ferdydurke* en *Candide* (18 juillet). Sobre *La Pornographie* en *Paris-Normandie* (27 juillet), *Arts* (5 septembre), *Démocratie* (6 septembre).

1963

"Camelote" en *Kultura* N° 9/191. (*Varia II*).

**28 de Febrero:** deja Piriápolis para ir a Buenos Aires. Una hora antes de su partida, recibe un telegrama de la Fundación Ford para -por intermediación de Constantin Jelenski- invitarlo por un año a Berlín Occidental.

**30 de marzo:** aparece el artículo "Gombrowicz: Genio desconocido" de Miguel Grinberg.

<sup>A'</sup>  
-ín (1963-1964)  
1963

- 8 de abril:** parte en el Federico Costa. Arriba a Cannes el 22 de abril.
- 16 de mayo:** arriba a Berlín luego de un breve pasaje por París (Piotr Rawicz lo presenta en *Le Monde*, Héctor Bianciotti lo acompaña a una visita al Louvre).
- 5 de Junio:** se instala, luego de pasar algunos días en la Akademie der Künste (donde se encuentra con Ingeborg Bachmann), en calle Hohenzollerndamm 36. Escribe la primera parte de su *Diario París-Berlín*.
- 20 de junio:** *El Matrimonio (Le Mariage)*, dirigido por el argentino Jorge Lavelli, gana en París el gran premio del concurso de jóvenes compañías.
- 30 de junio:** le escribe a J. C. Gómez "Recibí el Eco, parece bastante bien aunque pusieron cierta palabra que echa una luz dudosa, con ánimo seguramente de defender mi immaculada inocencia, pero me temo Goma que va a tener efecto contrario".
- 18 de julio:** "Lesung" organizada por el Prof. Walter Höllerer en el Foyer internacional de los estudiantes Eichkamp.
- 21 de julio:** le escribe a J. C. Gómez: "Soy persona sencilla y, sobre todo en materia erótica, mi maestro es el pueblo que muy felizmente desconoce totalmente la terrible *homosexualidad y se acuesta con quien puede*". Más adelante agrega: "Todavía le quiero significar que si yo trataba estos asuntos con cierta discreción, no es seguramente por miedo sino porque en las condiciones de nuestra convivencia era imposible expresarlos sin exponerse a toda clase de guaranguerías e imbecilidades. Ahora es necesaria una inteligencia tan poderosa como la suya para no darse cuenta en cinco minutos, después de leer p.e. mi diario de Retiro, de qué se trata. Ustedes nacieron boludos".
- Agosto:** Organiza junto a Helmut Jaesrich (director de la revista *Der Monat*) reuniones en el café Zuntz.
- 8 de agosto:** le escribe a J. C. Gómez: "(...) ayer llegó la principal revista cultural (bolche) de Polonia con una nota enor-

me en las primeras dos páginas diciéndome que soy traidor de la patria".

- 25 de agosto:** primer artículo atacándolo en la revista *Kultura* de Varsovia. Sandauer habla de las supuestas "inclinaciones fascistas" de Gombrowicz.
- 22 de septiembre:** Barbara Swinarska publica una entrevista falsa de Gombrowicz en *Zycie Literackie* de Cracovia.
- Octubre:** *La seducción* aparece en Alemania bajo el título *Verführung* ("La seducción", como en la versión española, y no "La Pornografía", traducción más literal al original polaco), Ed. Neske.
- 5 de octubre:** le escribe a J. C. Gómez: "Cada alemán sabe lo que tiene que hacer y lo hace así toda la vida sin el más mínimo cambio. Ya sabe qué son los mozos en B. A.: envidiosos, amargados, peronistas, bien aquí son atentos, sonrientes, amabilísimos, corriendo, con vocación verdadera de mozo, con profundo y sincero respeto! Cuando uno se da cuenta que todos casi eran asesinos, torturadores (arriba de 40 años)... esto es genial, no hay caso. Bolches no hay. Aman tiernamente a los yanquis. Son 100% europeos, antinacionalistas, pacifistas. Goma, son geniales no cabe duda.
- Los mejores escritores, Grass, Meter Weiss, Uve Johnson, están aquí, no es gran cosa, que digamos, Ernesto [Ernesto Sábato] es mejor, no es literatura espiritual sino social, estética, etc. Me respetan. En realidad Berlín es muy provinciano, casi como Santiago o mejor dicho, increíble mezcla de lo provinciano con lo ultra cósmico. Salú Goma".
- 22 de octubre:** le escribe a J. C. Gómez: "Goma, hay lo de porciones, la prensa en Polonia se desencadenó, una mujer vino con flores y después publicó un reportaje donde me hace decir cosas horribles en tono frívolo como p.e. 'ya es tiempo que dejen de pavonearse los polacos con sus cinco millones de muertos, qué esnobismo' etc., una ola de protestas se levanta y de veras no resulta tan difícil preparar de mis escritos un conjunto de citas auténticas que harían palidecer de ira a toda la nación".
- Defensa de Gombrowicz en *Kultura* de París.

**Noviembre:** se muda a calle Bartningallee 11/13.

**15 de noviembre:** le escribe a J. C. Gómez: "Ahora observe, Goma, que últimamente la prensa polaca dedicó alrededor de 20 notas bastante grandotes a insultos, calumnias, agravios contra mi persona, considerando mi presencia en Berlín como una provocación insoportable y como una colaboración con el espíritu revanchista alemán contra Polonia. Las notas son de diferentes tonalidades, unas que soy un canalla, otras 'compadeczo a G', otras 'débil, se dejó comprar', 'no lo vamos a tolerar', etc. Yo por mi ventana más grande veo a la distancia de unas diez cuadras el Berlín oscuro, del proletariado, de Ulbrich y poco falta para que viese la frontera polaca que dista como de B.A. a La Plata. Ya comprenderá mis sentimientos de cierta intranquilidad". Agrega más adelante: "Nadeau se revuelve a mis pies en un ataque de admiración después de haber leído El Diario (porque Kosko ha terminado la traducción). Me dice 'Maravillado. Estupefacto estoy. Esto es más que si fuese sólo de un gran escritor... Publicaré todo de W.G. pues quiero que Les Lettres Nov. sean para siempre vinculadas con su nombre!'".

**Diciembre:** es invitado a dar una conferencia en el *Literarisches Colloquium* bajo la dirección de Walter Hasenclever.

Aparece el último artículo contra Gombrowicz en *Kultura* de Varsovia.

Artículos sobre *La Pornographie* en *L'Express* (17 janvier) y *La Brèche* (N° 5, octubre). Sobre *Le Mariage* en *Les Lettres françaises* (juin), *Arts* (20 juin), *Le Monde* (28 juin), *France-Observateur* (4 juillet). Artículos generales en *Arts* (15 mai), *Le Monde* (18 mai), *L'Express* (30 mai), *France Observateur* (13 juin).

1964

**Enero:** Lavelli estrena El Matrimonio (Mariage) en el teatro Récamier de París.

**25 de enero:** le escribe a J. C. Gómez: "Lavelli triunfa, hizo algo macabro, monstruoso, repugnante y enloquecedor con un dedo horripilante tal un falo o como se dice ahora nadie

comprende nada todos dicen que es una *liberación* de gesto y de palabra sin precisar más".

**Febrero:** es internado, a causa de una gripe, en la clínica privada Hygiea. Permanecerá allí hasta abril.

*La Prensa* publica "Una obra desconcertante y un brillante director argentino" de José Antonio Mendia.

**Mayo:** deja Berlín. Lo acompañan al aeropuerto: Lissa Bauer, Otto Schily, Cristos Joachimides, Susana Fels y Tadeusz Kulik. En el aeropuerto de Orly es recibido por Constantin Jelenski y por su sobrino Józef Gombrowicz.

**Royaumont - Vence (1964-1969)**  
1964

Luego de residir una semana en la sede de *Kultura* en Maisons-Laffitte, permanece de mayo a septiembre en el Centro Cultural de Royaumont. Sufre de asma y de depresión nerviosa.

**12 de junio:** le escribe a J. C. Gómez "Me propongo volver a la Arg. En setiembre, supongo que mi salud lo permitirá".

**Julio:** conoce a Marie-Rita Labrosse, canadiense que había ido a Royaumont para hacer una tesis sobre Colette.

**7 de julio:** le escribe a J. C. Gómez: "Aquí, Goma, me veneran, me aman, soy el escritor extranjero más amado en París. Ayer Jean Wahl me presentó a Gabriel Marcel quien me dijo: 'Vd. me disculpará por mi nota sobre Le Mariage, pero sufrí muchísimo durante este espectáculo'. Yo: 'Esta nota, lo confieso, no me agradó tanto, pero la firma debajo de la nota sí que me procuró placer'. (Es un viejo boludo.)".

**Septiembre:** viaje a Niza. Alquila el mismo cuarto que había habitado Gide en el Hotel des Îles en Cabris.

**25 de octubre:** mudanza a Vence. Se instala en un departamento en place du Grand-Jardin 36.

**15 de noviembre:** le escribe a J. C. Gómez "Goma, Les Lettres Nouvelles en diciembre empiezan publicar mi Diario Transatlántico. Todos dicen que habrá escándalo con los capítulos sobre París. Nadeau indignado y apenado dice que escribí pavadas, pero lo va a publicar. ¡Qué cosa! ¡Dios mío!".

**6 de diciembre:** le escribe a J. C. Gómez: "Goma, corre, averigüé qué es lo de filmar la Pornografía, que no me hagan una chanchada. Sépalo se trata de 30 o 40 mil dólares. Hable con Arnesto [Ernesto Sábato] si es que tontamente no se peleó con él. Si no, que Ada le hable. Averigüen con discreción. Yo no sé nada de eso".

**9 de diciembre:** Termina de escribir *Cosmos* y se lo envía a *Kultura* de París.

Posee cuatro libros: un manual argentino de filosofía (*Lectio-nes Preliminares de Filosofía* de Manuel García Morente), una edición española de *Sein und Zeit*, *L'Être et le Neant* y *Saint Genet* de Sartre.

Editorial Sudamericana de Buenos Aires publica la segunda edición de *Ferdydurke*.

En Francia se publica *Journal 1953-1956*, *Trans-Atlantique*, *Yvonne*, *Princesse de Bourgogne*. En Alemania se publica *El Casamiento*. En Italia y Holanda se publica *La Pornografía*.

Lavelli pone en escena Ivonne, Princesse de Bourgogne en el théâtre de Bourgogne y en el théâtre de France.

Artículos sobre *Le Marriage* en *Théâtre populaire* (N° 53, janvier-mars), *Le Monde* (12 janvier), *L'Aurore* (13 janvier), *L'Humanité* (13 janvier), *Combat* (13 janvier), *L'Intransigeant* (15 janvier), *Arts* (15 janvier), *Carrefour* (15 janvier), *Théâtre* (N° 51, 15 janvier), *Les Nouvelles Littéraires* (16 janvier), *L'Express* (16 janvier), *Les Lettres françaises* (16 janvier), *L'Education nationale* (16 janvier), *Le Figaro littéraire* (16 janvier), *France-Observateur* (16 et 24 janvier), *Les Beaux-Arts* (23 janvier), *Force ouvrière* (29 janvier), *Arts* (29 janvier), *Les Temps modernes* (février), *France-Observateur* (6 et 20 février), *Aspects de la France* (13 février), *Avant-Scène* (N° 308, 1 avril), *Paris-Normandie* (14 décembre). Sobre *Journal 1953-1956*, *France Observateur* (19 mars), *Libération* (31 mars), *Le Parisien libéré* (12 mai).

**1965**  
**28 de febrero:** le escribe a J. C. Gómez: "Mi pobre Goma, no se da cuenta de una cosa. Yo les he ocultado, un poco por

no hacerlos compartir y un poco para evitar indagaciones etc., que desde que dejé la Arg. No tuve un solo día bueno. Fijese p.e. los últimos 12 meses desde 22 febr. 64 hasta 22 febr. 65/ dos meses de hospital/en Berlín, perdí 22 kilo, salí con asma doble, corazón flojo, etc./junio, julio, agosto en Royaumont, la cortisona que me daban para el asma me envenenaba, atacaba los nervios, apenas podía moverme, depresiones nerviosas horribles/ septiembre, octubre, nov. En La Messugière y Vence, dolores de estómago todos los días que parecían nerviosos. Podía caminar 3 o 4 cuadras, muy despacio. / diciembre la radiografía demuestra que hay algo en el estómago: úlcera o cáncer. Fifty, fifty/ enero: suspenden de golpe la cortisona, empiezo a ahogarme, no puedo dormir más que una hora y media sin despertarme, duermo vestido, no puedo dar 10 pasos sin ahogarme. ¿Cáncer? ¿Úlcera? / febrero: no era cáncer, sino úlcera; mucho mejor; vuelven a la cortisona, esta vez inyecciones; respiro mejor; empieza un tratamiento nuevo contra el asma; dolores de estómago desaparecieron, etc., etc., Ahora estoy esperando gripe".

**Marzo:** renuncia definitivamente a volver a la Argentina y decide instalarse en Vence.

**9 de mayo:** *La Nación* publica "Redescubrimiento de Gombrowicz" (firmado A.D.Q.).

Lo visitan Milosz, Mrozek, Lenica, Sábato, de Roux, Jarema, Dubuffet, Rinaldi.

Libros prestados de la biblioteca municipal sobre la Segunda Guerra, el nazismo, el stalinismo, las batallas navales.

Lee a Einstein. Compra libros de divulgación científica.

Aparece *Cosmos* (en polaco), Edition l'Institut littéraire, Paris. En Francia se publican *Yvonne*, *Princesse de Bourgogne* y *Le Marriage*. En Alemania *Diario Paris-Berlin*. En Yugoslavia *Ferdydurke*.

Consejos de lectura a Rita: Dostoievski, Mann, *Pickwick Papers*, *Le Chien des Baskerville*, *Le Meutre de Roger Ackroyd*.

**Octubre:** Yvonne es puesta en escena por Alf Sjöberg en el Teatro Real de Estocolmo.

Artículos sobre *Ivonne, Princesse de Bourgogne* en *La Gazette de Lausanne* (14 août), *Les Nouvelles littéraires* (30 septembre), *France-Soir* (octobre), *Le Figaro* (6 octobre), *Combat* (6 octobre), *Le Monde* (6 octobre), *L'Aurore* (6 octobre), *La Semaine de Radio-Télé* (9-15 octobre), *L'Humanité-Dimanche* (10 octobre), *Le Progrès de Lyon* (10 octobre), *L'Express* (11 octobre), *Le Parisien libéré* (13 octobre), *Force ouvrière* (13 octobre), *Le Nouvel-Observateur* (13 octobre), *Arts* (13 de octobre), *L'Éducation nationale* (14 octobre), *Les Lettres françaises* (14 octobre), *Démocratie* (21 octobre), *Preuves* (novembre).  
 Artículos generales en : *Le Figaro littéraire* (6 mai), *Le Monde* (8 mai), *L'Express* (10 mai et 19 juillet), *Nice-Matin* (11 août).

#### 1966

**27 de agosto:** *Clarín* publica "Elogio a Gombrowicz y a su original obra Ferdýdurke" (Anónimo).

Televisión: programa *Lire* N° 25, con François Bondy, Lucien Goldmann, Constantin Jelenski, Allan Kosko y Jorge Lavelli.

**2 de septiembre:** termina *Operette* y se la envía a *Kultura* de París.

Se publica *Diario 1957-1961* (en polaco por el Instituto literario). En Francia, "Sur Dante". En Inglaterra, Estados Unidos y Noruega, *La Pornografía*. En Francia, Alemania, Italia, Inglaterra y Estados Unidos, *Cosmos*.

Artículos sobre *Ivonne, Princesse de Bourgogne* en *Wallonie* (Bélgica, 2 avril), y *Spectacle* (Bélgica, 7 avril). Sobre *Cosmos* en *La Quinzaine littéraire* (1 mai), *L'Express* (2 mai), *Arts* (11 mai), *Le Nouvel Observateur* (11 mai), *Les Lettres françaises* (19 mai), *La Gazette de Lausanne* (21 mai), *Le Devoir* (Canada, 2 juillet), *Le Monde* (27 août), *La Nouvelle Revue Française* (1 septembre). Artículos generales en *Critique* (N° 225 février y N° 226 mars), *Preuves* (N° 183 mai y N° 188, octobre), *Nice-Matin* (3 juin), *Le Figaro littéraire* (7 juillet), *Preuves* (N° 188 octobre).

#### 1967

Obtiene el Premio Internacional de literatura (Formentor - premiados anteriores: Beckett y Borges, Jonhson, Gadda, Sarraute, Bellow).

**Junio:** Dominique de Roux comienza *Entretiens (Testamento)*. Milosz pasa un mes en Vence.

Visita de J. M. G. Le Clézio y de Ernesto Sábato.

**Septiembre:** visita del poeta de Québec Gaston Miron, amigo de Rita y apasionado lector del *Diario*.

En Francia se publica *Bakakai*. En Dinamarca, *Ferdýdurke*. En Suecia y Japón, *La Pornografía*. En Noruega y Japón, *Cosmos*. En Holanda se publican algunos extractos del *Diario*. En Italia se publica *El Casamiento*. El Insituto Literario de París publica *Opereta* en polaco.

Artículos sobre *Bakakai* en *Le Figaro littéraire* (8 mai), *Arts* (16 mai), *Candide* (12 juin). Artículos generales en *Le Monde* (3 mai), *L'Action* (Tunicie, 4 mai), *Le Figaro littéraire* (8 mai), *Le Nouvel Observateur* (10 mai), *Nice-Matin* (2 juin), *Le Magazine littéraire* (juillet), *Le Devoir* (Canada, 19 août), *Paragone* (Italia, N° 32).

#### 1968

**12 de febrero:** le escribe a Dominique de Roux "Si j'obtiens le Nobel, je m'achèterai une Mercedes" ["Si obtengo el Nobel me compraré un Mercedes"] (finalmente es el japonés Yasunari Kawabata quien lo obtiene, contra Beckett y Gombrowicz).

Escribe una carta a Ingmar Bergman sobre su deseo de ver adaptada *La Seducción* al cine.

Muere en Varsovia su hermano Janusz.

El ensayo "Sur Dante" provoca la ira de Ungaretti.

En otoño prepara el *Cahier de l'Herne*.

**2 de noviembre:** suplemento literario de *Le Monde*.

**16 de noviembre:** televisión suiza italiana (presentadores: Dominique de Roux, Piero Sanavio).

**18 de noviembre:** sufre un infarto de miocardio.

**28 de diciembre:** se casa en su domicilio con Rita.

Seix Barral de España publica *La Seducción*. Traducción: Gabriel Ferrater.

Cuadernos para el Diálogo de España publica *Yvonne, Princesa de Borgoña*. Traducción: Alvaro del Almo.

Editorial Sudamericana de Buenos Aires publica *Diario Argentino*. Traducción: Sergio Pitol.

Expressão e Cultura de Rio de Janeiro publica *Bakakai*. Traducción: Alvaro Cabral.

En Francia se publica *Testament (Entretiens avec Dominique de Roux)* y *Journal Paris-Berlin*. En Suecia se publica *Yvonne, Princesse de Bourgogne, Le Mariage, Opérette*. En Italia, *Opereta y Bakakai*. En Holanda, *Cosmos*.

Ernst Schroeder pone en escena *Le Mariage* en el Teatro Schiller de Berlín Oeste.

Artículos sobre *Cosmos* en *L'Archivras* (Nº 3, mars). Sobre *Journal Paris-Berlin* en *Le Figaro* (9 décembre), *Le Figaro littéraire* (23 décembre), *Le Nouvel Observateur* (30 décembre). Artículos generales en *Le Monde* (2 novembre), *L'Express* (4 novembre), *Combat* (2 décembre).

**1969**

**Febrero:** por intermedio de Dominique de Roux, Gombrowicz le envía el *Diario y Cosmos* al general de Gaulle.

**28 de marzo:** mudanza a Val-Clair sobre la ruta de Saint-Paulpe-Vence.

**Mayo:** Televisión: Bibliothèque de Poche (realizado por Michel Polac).

Da a Dominique de Roux y Rita el curso de filosofía publicado luego con el nombre de *Curso de Filosofía en seis horas y cuarto*.

Sigue trabajando en el *Cahier de l'Herne*, que reunirá la más ambiciosa recopilación de trabajos críticos sobre Gombrowicz.

**Julio:** asiste "fascinado" al alunizaje.

Último párrafo del *Diario* consagrado a comentar las protestas de los escritores polacos a la invasión de la República Checa: "La Pologne n'est-elle pas depuis des années un pays occupé —exactement comme la Tchécoslovaquie aujourd'hui? (...)"

Bouleversés par le sort de la Tchécoslovaquie, ils ont oublié leur propre destin" ["¿No es la misma Polonia, desde hace años, un país ocupado —exactamente como lo es ahora Checoslovaquia? Conmovidos por la suerte de Checoslovaquia, han olvidado su propio destino"]

Última entrevista, última cuestión: "¿Cuáles son sus proyectos para el futuro? — La tumba".

**24 de julio:** muere víctima de un infarto de miocardio y de insuficiencia respiratoria durante el sueño.

Fue enterrado en el cementerio de Vence.

**26 de julio:** *La Nación* publica "Witold Gombrowicz falleció en Niza" (Anónimo).

Seix Barral de España publica *Cosmos*. Traducción: Sergio Pitol.

En Francia se publica *Opérette*. El Instituto Literario publica (en polaco) *Testamento (conversaciones con Dominique de Roux)*. En Noruega y Suiza, *Ferdydurke*. En Finlandia, *La Pornografía*. En Portugal, *Cosmos*. En Holanda, *Cuentos*. En Italia, "Sur Dante". En Inglaterra, *Yvonne, Princesse de Bourgogne*. En Estados Unidos, *El Matrimonio*.

Artículos sobre *Journal Paris-Berlin* en *Le Magazine littéraire* (25 mai). Sobre "Sur Dante" en *Combat* (19 juin). Sobre *Opérette* en *Le Monde*, *Bref* (número spécial, décembre). Artículos generales en *Le Magazine littéraire* (19 février), *Le Figaro littéraire* (24 février et 4 août), *Nice-Matin* (26 juillet), *Le Monde* (26 juillet).

## Bibliografía

### De Witold Gombrowicz:

- Gombrowicz, Witold. (1986). *A Pornografía*, trad. Tati de Moraes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- (1970). *A Pornografía*, trad. Flavio Moreira da Costa. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura.
  - (1999). "Aurora. Revista de la Resistencia" (facsimil), en *Diario de Poesía*, N° 51, primavera.
  - (1968). *Bakakai*, trad. al portugués Alvaro Cabral. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura.
  - (1974). *Bakakai*, trad. al español de Sergio Pitol. Barcelona.
  - (1999). *Cartas a un amigo argentino*. Buenos Aires, Emecé.
  - (1998). *Curso de Filosofía en seis horas y cuarto*. Barcelona, Tusquets.
  - (2001). *Diario Argentino*, Buenos Aires. Ed. Adriana Hidalgo.
  - (1988). *Diario 1 (1953-1956)*. Madrid, Alianza.
  - (1988). *Diario 2 (1957-1961)*. Madrid, Alianza.
  - (1948). *El Casamiento*, traducción de Gombrowicz y Alejandro Rússovich. Buenos Aires, EAM.
  - (1973). *El Matrimonio / Opereta*. Barcelona, Barral.
  - (1983). *Ferdydurke*. Bs. As., Sudamericana.
  - (1981). "Ferdydurke en español" en *Sitio I*, Buenos Aires.
  - (1975). *Journal. Tome II. 1959-1969*. Paris, Gallimard.
  - (1969). *La seducción*, traducción de Sergio Pitol. Barcelona, Seix Barral.
  - (1970). *La Virginitad*. Barcelona, Tusquets.
  - (1982). *Los hechizados*. Buenos Aires, Sudamericana.
  - (1987). *Peregrinaciones Argentinas*. Madrid, Alianza.
  - (1985). *Recuerdos de Polonia*. Barcelona, Versal.
  - (1995). *Structuralisme, jeunesse, Dante*. Paris, L'Herne.
  - (1968). *Sur Dante*, Traduit du polonais par Allan Kosko. Paris, L'Herne.

- (1991). *Testamento. Conversaciones con Dominique de Roux*. Barcelona, Anagrama.
- (1995). *Transatlántico*. Barcelona, Barral.
- (1968). *Ivonne, Princesa de Borgoña*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo-Edicusa.
- (1978). *Varia. Textes Varies*. Paris, Christian Bourgois Editeur.
- (1989). *Varia II*. Paris, Christian Bourgois Editeur.
- Sobre Witold Gombrowicz:**
- Abraham, Tomás. (2004). *Fricciones*. Buenos Aires, Sudamericana.
- (2002). *Pensamiento rápido*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Balderston, Daniel. (1990/91). "Estética de la deformación en Gombrowicz y Piñera" en *Explicación de textos literarios*, N° 19, pp. 1-7.
- Berressem, Harjo. (1998). *Lines of Desire. Reading Gombrowicz's Fiction with Lacan*. Illinois, Northwestern University Press.
- Brown, Christine. (1984). *The Image of Polish Society in the Novel of the 1930's*. Doctoral Thesis, University of Toronto.
- Carcassone (org.). (1989). *Gombrowicz, vingt ans après*. Paris, Bourgois.
- Cordova, Carlos. (1993). "Alabanza de la inmadurez: Gombrowicz en Argentina" en *La Torre*, N° 7, pp. 355-70.
- David, Guillermo. (1998). *Witold o la mirada extranjera*. Buenos Aires, Colihue.
- Decotignies, J. (1995). *Revue des Sciences Humaines* N° 239: *Gombrowicz*. Paris, Juillet-Septembre.
- Dedieu Jean-Claude et Senadji Magdi. (1993). *Gombrowicz*. Paris, Marjal.
- Crawford, Maria Anna. (1972). *An Existential Vision of Man in the Fiction of Witold Gombrowicz and Selected Novels by Sartre, Sarraute, Robbe Grillet and M. Butor*, Doctoral Thesis. New York University.
- Dubuffet, Jean. (1995). *Correspondance, Jean Dubuffet - Witold Gombrowicz*. Paris, Gallimard.
- Farasse, Gérard. (1998). *Empreintes: Baudelaire, Colette, Friedrich, Gombrowicz, Jaccotet, Larbaud, Mallarmé, Mandiargues, Michaux, Ponge, Réda, Saint-John Perse, Supervielle*. Paris, Presses Universitaires du Septentrion.
- Filipowicz, Halina. (1989). "Fission and Fusion: Polish Emigré Literature" en *Slavic and east European Journal*, N° 33, pp. 157-72.
- García, Germán L. (1992). *Gombrowicz: El exilio y la heráldica*. Buenos Aires, Atuel.
- Georgin, Rosine. (1977). *Gombrowicz*. Paris, L'Age d'homme.
- Gombrowicz, Rita. (1984). *Gombrowicz en Argentine: témoignages et documents, 1939-1963*. Paris, Denoël.
- (1988). *Gombrowicz en Europe: témoignages et documents, 1963-1969*. Paris, Denoël.
- Gómez, Juan Carlos. (2004). *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*. Buenos Aires, Interzona.
- Gonzalez Lanuza. (1968). "Witold Gombrowicz y su *Diario Argentino*" en *Sur*, N° 314, octubre.
- Grinberg. (2004). *Evocando a Gombrowicz*. Buenos Aires, Galerna Mutantia.
- Grzegorzczk, Marzena. (1995). "Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero" en *Hispanérica*, N° 73.
- Guebel, Daniel. (1986). "Gombrowicz o la seducción de un polo en la pampa" en *El Periodista de Buenos Aires*, N° 113, 13 de noviembre.
- Holmgren, Beth. (1987). *First Person Liberties: The Persona in the Work of Witold Gombrowicz and Abram Terz*, Doctoral Thesis, Harvard University.
- Jechova/Wlodarczyk (orgs.). (1987). *Emigration et exil dans les cultures tcheque et polonaises*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Jelenski (org.). (1971). *Cahiers de L'Herne* N° 14: *Gombrowicz*. Paris.
- Joel, Charles. (1973). *Fragments. Translations by Charles Joel of articles from the Paris-published Polish magazine Kultura*. California, Correspondence Home Study of Languages.



ternos de extensión universitaria N° 11, Universidad Nacional del Litoral.

Rúsovich, Alejandro. (1999). "Gombrowicz y el castellano: el otro idioma de Witoldo" en *Cultura y Nación*, Suplemento Cultural de *Clarín*, Buenos Aires, 25 de julio.

• (2000). "Gombrowicz en el relato argentino" en *Jitrik Noé* (org), Historia crítica de la Literatura Argentina, "La narración gana la partida". Buenos Aires, Emecé.

Saer, Juan José. (1997). "La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina" en *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel.

Salgas, Jean Pierre. (2000). *Witold Gombrowicz, ou, L'athéisme généralisé*. Paris, Seuil.

Sanavio, Piero. (1974). *Gombrowicz, la forma e il rito*, nota introduttiva di Riccardo Landau. Padova, Marsilio.

Sandauer, Arthur. (1972). *Gombrowicz, el hombre y el escritor*. Barcelona, Anagrama.

Suchanow, Klementyna (2004). "Ses premières années d'après-guerre" y "Gombrowicz et Piñera contre Les poètes" en *Facettes, Facettes & Grimaces de Witold Gombrowicz. Vingt inédits, de Gombrowicz à Polac et Polanski*. Québec-Ginebra, Edition Neige.

Sten, María (org.). (1978). *Teatro polaco*; prólogo de Jan Piészachowicz. La Habana, Editorial Arte y Literatura.

Taylor, C. (1972). *Polish Experimental Fiction: A Comparative Study of the Novels of Karol Irzykowski, Stanislaw Igancy Witkiewicz, Witold Gombrowicz and Bruno Schulz*, Doctoral Thesis, Columbia University.

Tcherkaski, José. (2004). *Las cartas de Gombrowicz (Jorge Lavelli lo recuerda en una conversación entrañable)*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Thompson, Ewa. (1979). *Witold Gombrowicz*. Boston, Twayne Publishers.

Tonia, Haan. (1990). *Postérité du picaresque au XXe siècle: sa réécriture par quelques écrivains de la crise du sens, F. Kafka, L-F. Céline, S. Beckett, W. Gombrowicz, V. Nabokov*. Paris, Bourgois.

Kamenszain, Tamara. (1976). "Los que conocieron a Gombrowicz" en *Texto Crítico*, N° II (4), Mayo-Agosto.

Karothy, Rolando (org.). (1994). *El Goce, la belleza y el tiempo: Mishima, Proust, Roa Bastos, Freud, Sófoles, Gombrowicz*. Buenos Aires, Ediciones de la Campagna.

Karpinski, Wojciech. (1987). *Ces livres de grand chemin*. Paris, Les éditions noir sur blanc.

Karst, Bronislaw. (1984). *The Problem of the Other and of Intersubjectivity in the Works of Jean-Paul Sartre and Witold Gombrowicz*, Doctoral Thesis, State University of New York, Stony Brook.

Kepinski, Tadeusz. (2000). *Witold Gombrowicz et le monde de sa jeunesse*. Paris, Gallimard.

Kostrzewa, Robert. (1990). *Between East and West. Writings from Kultura*. New York, Hill and Wang.

Kruszynskiet (org.). (1985). *Gombrowicz: actes du colloque de l'Université de Lille III, le 29 mai 1980*. Wydawn, Uniwersytetu Wroclawskiego.

Kurczaba, Alex. (1980). *Gombrowicz and Frisch: Aspects of the Literary Diary*. Bonn, Bouvier.

Longinovic, Tomislav. (1993). *Borderline Culture. The Politics of Identity in Four Twentieth-century Slavic Novels*. Fayetteville, The University of Arkansas Press.

Matamoro, Blas. (1989). "La Argentina de Gombrowicz" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 469/70, pp. 271-79.

Muñoz, Mario. (1972). "Introducción a Gombrowicz" en *La Palabra y el Hombre*, N° 1, Veracruz.

Osses, José Emilio. (1971). *Algunos aspectos en la narrativa contemporánea: Frisch, Cortázar, Jens, Gombrowicz*. Santiago de Chile, A. Bello.

Proguidis, Lakis. (1989). *Un écrivain malgré la critique: essai sur l'oeuvre de Witold Gombrowicz*. Paris, Gallimard.

Riccio, Alejandra. (1998). "Witold Gombrowicz o de la ingratitude (la traducción de *Ferdydurke*)" en *Inti*, N° 48.

Russo, Edgardo. (1986). *Poesía y vida. Consideraciones sobre el panfleto de Gombrowicz "Contra los Poetas"*. Santa Fe, Cua-

- Volle, Jacques. (1972). *Gombrowicz: bourreau, martyr*. Paris, Bourgois.
- Wesolowska-Frenkler, Maya. (1979). *Witold Gombrowicz's Theater of Contradictions*. Binghamton, State University of New York.
- Ziarek, Ewa Plonowska (org.). (1998). *Gombrowicz's Grimaces. Modernism, Gender, Nationality*. New York, State University of New York Press.

**De y sobre otros autores mencionados:**

- Agüero, Luis. (1990). "Virgilio Piñera, genio y figura" en *Unión*, Nº 10, Abril-Mayo-Junio.
- Aira César. (1991). *Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- (1992). *El llanto*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Améry, Jean. (1995). *Par-delà le crime et le Châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*. Arles, Actes Sud.
- Arenas, Reynaldo. (1992). *Antes que anochezca. Autobiografía*. Barcelona, Tusquets.
- Arlt, R. (1991). *Obra Completa. Tomo 1*. Buenos Aires, Planeta.
- Carlos Lohlé. Biblioteca del Sur.
- Arrufat, Antón. (1990). "La carne de Virgilio" en *Unión* Nº 10, Abril-Mayo-Junio.
- (1990). "Una broma colosal" en *Unión* Nº 10, Abril-Mayo-Junio.
- Astutti, Adriana. (2001). *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Barquet, Jesús. (1990). *El grupo orígenes y la eticidad cubana: recuento de un proceso*, Tesis doctoral, Umi, Tulane University.
- Barreto, Teresa Cristófani. (2000). *A libélula, a pitonisa. Revolução, homossexualismo e literatura em Virgilio Piñera*. São Paulo, Iluminuras-Fapesp.
- Borges, Jorge Luis (1973). *Obras Completas*. Bs. As, Emecé.

- Cangi, Adrián. (2002). *Insumisión y subjetividad en la obra ensayístico poética de Néstor Perlongher: interferencias entre Brasil y Argentina en los años 80*, Tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo (USP).
- Cangi, A. y P. Siganevich (comp.). (1996). *Límpenes Peregrinaciones*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Copi. (2000). *Eva Perón*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2002). *Cachafaz / La sombra de Wenceslao*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (1981). *La vida es un tango*. Barcelona, Anagrama.
- (1978). *Las viejas travestis y otros infamias, seguido de El Uruguayo*, traducción de A. Cardin y E. Vila-Matas. E. Barcelona, Anagrama.
- (1977). *Le bal des folles*. Paris, Bourgois.
- (1988). *L'Internationale Argentine*. Paris, Belford.
- Cruz-Malave, Arnaldo. (1991). "El destino del padre: Künsterroman y falocentrismo en *Paradiso*" en *Revista Iberoamericana*, Nº 57: 154, Enero-Marzo.
- Echeverría. (1975). *El Matadero*, Buenos Aires, Kapelusz.
- Estevez, Abilio. (1990). "El secreto de Virgilio Piñera" en *Unión*, Nº 10, Abril-Mayo-Junio.
- Felgine, Odile (org.). (1997). *Correspondance, Roger Caillois-Victoria Ocampo*. Paris, Stock.
- Fernández, Macedonio. (1993). *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires, ALLCA XX.
- Frank, Waldo. (1930). *Primer Mensaje a la América Hispana*. Madrid, Revista de Occidente.
- González, Horacio. (1983). *Euvia*. São Paulo, Brasiliense.
- González, Reynaldo. (1990). "El insoponible Virgilio Piñera" en *Unión*, Nº 10, Abril-Mayo-Junio.
- González, Susana Inés. (2004). *Descubrir a un escritor: Piglia y el secreto*, Tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo (USP).
- Ibieta, Gabriella. (1990). "Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera" en *Revista Iberoamericana*, no.56, pp. 152-153, Julio-Diciembre.
- Ísola, Laura. (1999). [Reportaje a Adolfo de Obieta] en *Diario de Poesía*, Nº 51, p. 12, Buenos Aires

- Kanepolsky, Adriana. (2004). *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2004b). "Acerca de algunos extranjeros: de *Orígenes a Ciclón*" en *Revista Iberoamericana*, jul.-dic. Keyserling, Hermann, conde de. (1932). *Méditations Sud-Américaines*. Paris, Stock.
- Ladagga, Reinaldo. (2000). *Literaturas bajas y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Lambert, Jean Clarence (org.). (1991). *Roger Caillois*. Paris, La Différence.
- Lamborghini, Osvaldo. (1969). *El Fiord*. Buenos Aires, Chinatown.
- (1994). *Novelas y cuentos*. Barcelona, Del Serbal.
- (1973). *Sebreondi Retrocede*. Buenos Aires, Noé.
- Lezama Lima, José. (1971). *Algunos tratados en La Habana*. Barcelona, Anagrama.
- (1975). *Obras Completas. Tomo I*. México D.F., Aguilar.
- Libertella, Héctor. (1977). *Nueva escritura en Hispanoamérica*. Caracas, Monte Avila.
- (1997). *11 relatos argentinos del siglo XX. Una antología alternativa: Copi, Lamborghini, Wilcock y otros*. Buenos Aires, Perfil.
- Lopez Lemus, Virgilio. (1990). "Vida verdadera del poeta Virgilio Piñera" en *Unión*, N° 10, Abril-Mayo-Junio.
- Maharg, James (org.). (1992). *José Ortega y Gasset*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- Martínez Estrada. (1996). *Radiografía de la Pampa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Molinero, Rita (org.). (2002). *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor.
- Nadeau, Maurice. (1990). *Grâce leur soit rendue*. Paris, Albin Michel.
- Nores, D. y C. Godard. (1979). *Lavelli*. Paris, C. Bourgois Editeur.
- Paola, Jorge di. (1963). *Hermán: poema dramático en cinco cuadros*. Carta - prólogo de Witold Gombrowicz. La Plata, Ediciones del Cuadrante.
- (1973). "Osvaldo Lamborghini: Un museo literal" en *Paranama*. Buenos Aires, 22 de febrero.
- (1972). "Tango Gombrowicz" en *El cronista*, N° 11, Buenos Aires.
- Pereira, Susana. (1984). *Viajeros del siglo XX y la realidad nacional*. Buenos Aires, Cedral.
- Pérez Leon, Roberto. (1990). "Con el peso de una isla de jardines invisibles" en *Unión*, N° 10, Abril-Mayo-Junio.
- Perlongher, Néstor. "Caracoleo" e "La llegada de los inmigrantes". S.l.d. 5pp., dt. com correções ms. Documento 0815 del Archivo Néstor Perlongher del CEDAE, Universidade de Campinas (Unicamp).
- (coord.). (1991). *Caribe transplantino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*. São Paulo, Iluminuras.
- (1982). "Lamborghini, Carrera, Lamborghini: Un 'nuevo' verso rioplatense?" São Paulo, jun. e jul. 18 pp., dt. c/ correções ms. e xerox. Documento 0790 del Archivo Néstor Perlongher del CEDAE, Universidade de Campinas (Unicamp).
- (1982). "Los Lamborghini y Carrera: una 'nueva' escritura rioplatense?" São Paulo, nov, 7 pp., xerox. Documento 0792 del Archivo Néstor Perlongher del CEDAE, Universidade de Campinas (Unicamp).
- (1986). *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*, Dissertação de Mestrado, Campinas, Universidade Estadual de Campinas.
- (1997). *Poemas Completos*. Buenos Aires, Planeta.
- (1997). *Prosa Plebeya*. Buenos Aires, Colihue.
- Relatório para Exame de Qualificação ao Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, sob orientação do Prof. Dr. Jorge Schwartz. São Paulo, (1997?). 69 pp., dt. c/ anot.ms. do orientador. Documento 0809 del Archivo Néstor Perlongher del CEDAE, Universidade de Campinas (Unicamp).
- Figliá, Ricardo. (2000). *Crítica y Ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

- (1988). "Oswaldo Lamborghini: guionista de historietas" en *Fierro a Fierro*, Buenos Aires.
- (1993). *Respiración Artificial*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Piñera, Virgilio. (1985). *La carne de René*. Madrid, Alfaguara.
- (1987). *Muecas para escribientes*. La Habana, Letras Cubanas.
- (1994). *Poesía y Crítica*. México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (1999). "Victrola. Revista de la insistencia" (facsimil) en *Diario de Poesía*, Nº 51, Buenos Aires, Primavera.
- Rensoli-Laliga, Lourdes. (1996). "Los ríos sumergidos: Notas sobre *Paradiso*" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 558, Diciembre.
- Roa Bastos, Augusto. (1977). "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo" en *Escritura*, Nº 4 II, Caracas, Julio-Diciembre.
- (1985). *Yo el Supremo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Roa Bastos, Augusto y otros. (1986). *Semana del autor*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Rodríguez Feo, José. (1990). "Virgilio Piñera, cuentista" en *Hispanérica*, Nº 19, pp. 56-57, Diciembre.
- Rosenzweig, Marcos. (2003). *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires, Biblos.
- Santi, Enrico Mario. (1994). "Carne y papel: el fantasma de Virgilio" en *Vuelta*, Nº 18, p. 208, México.
- Sarlo, Beatriz. (1995). *Borges: un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel.
- (1997). "Esteban Echeverría, el poeta pensador" en *Ensayos Argentinos*. Buenos Aires, Ariel.
- Sarmiento, D. F. (1979). *Facundo*. Buenos Aires, Cedral.
- Schulz, Bruno. (1975). *Correspondance et essais critiques*. Paris, Denoël.
- Sosnowski, Saúl. (comp.). (1994). *Hacia una cultura para la democracia en Paraguay*. Asunción, Municipalidad de Asunción-University of Maryland at College Park.

- Tcherkaski, José. (1998). *Habla Copi: homosexualidad y creación*. Buenos Aires, Galerna.
- Vega, Jesús. (1990). "Virgilio Piñera: entre el bien y la ausencia" en *Unión*, Nº 10, Abril-Mayo-Junio.
- Walsh, Rodolfo. (1987). *Cuentos*. Buenos Aires, Biblioteca Página 12.

#### Bibliografía teórica utilizada:

- Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Bakhtin, Mikhail. (1993). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo, Unesp.
- (1970). *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance*. Paris, Gallimard.
- (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard.
- Bauman, Z. (1992). "Soil, blood and identity" en *Sociological Review* 40, pp. 675-701.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. New York, Routledge.
- Billig, Michael. (1995). *Banal Nationalism*. London. Sage.
- Bloom, Harold. (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Avila.
- Bourdieu, Pierre. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Rout-Ledge and Kegan Paul Ltd.
- (1980). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Broch, Hermann. (1966). *Creation littéraire et connaissance*. Paris, Gallimard.
- Casanova, Pascale. (2002). *A República Mundial das Letras*. São Paulo, Estação Liberdade.
- Chatterjee, Pharta. (1993). *The Nation and Its Fragments. Colonial and Postcolonial Histories*. New Jersey, Princeton University Press.

- Cortázar, Julio. (1994). "América Latina: exilio y literatura" en *Obra Crítica / 3*, Saúl Sosnowski (org.). Madrid, Alfaguara.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (1978). *Kafka, por una literatura menor*. México, Nueva Era.
- (1980). *Mille Plateaux*. Paris, De Minuit.
- Diego, José Luis de. (2002). "Relatos atravesados por los exilios" en Jitrik N. (org.) *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. III. Buenos Aires, Emeccé.
- Fuentes, Carlos. (1993). *Geografía de la novela*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Genette, Gerard. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen.
- Giddens, A. (1985). *The Nation. State and Violence*. Cambridge, Polity Press.
- (1987) *Social Theory and Modern Sociology*. Cambridge, Polity Press.
- Gilbert, S. - Gubar S. (1979). *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press.
- Goffman E. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris, Minuit.
- Grüner, Eduardo. (1983). "La Argentina como pentimento" en *Sítio N° 3*, Buenos Aires, diciembre.
- Hobsbawm, Eric (1998). *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Hobsbawm Eric y Ranger Terence (org.). (1984). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Hegel. (1987). *Leçons sur la Philosophie de L'Histoire*. Paris, J. Vrin.
- Kafka, F. (1953). *Diários*. São Paulo, Livraria Exposição do Livro.
- Kayser, Wolfgang. (1973). *El Grotesco*. Buenos Aires.
- Kierkegaard, S. (1969). *Estética y Ética en la formación de la personalidad*. Buenos Aires, Nova.
- Kinsey, A. (1972). *O comportamento Sexual do Homem*. Lisboa, Meridiana.
- Kristeva, Julia. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Gallimard.
- Koltai, Caterina (org.). (1998). *O estrangeiro*. São Paulo, Escuta/Fapesp.
- Kundera, Milan (1989). *La insupportable levedad del ser*. Barcelona, Tusquets.
- (1986). *L'Art du roman*. Paris, Gallimard.
- Le Grand, Eva (org.). (1996). *Séductions du kitsch: roman, art et culture*. Montreal, XYZ.
- Léjeune, Philippe. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- Maffesoli, Michel. (2003). *O retorno eterno. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo, Zouk.
- (1997). *Sobre o nomadismo. Vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro, Record.
- Martini, Juan. (1993). "Naturaleza del exilio" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia", N° 517-519, Madrid, julio-septiembre.
- Masteron, J. (1981). *The Narcissistic and Borderline Disorders*. New York, Brunner.
- Mayer, Hans. (1971). *Sttepenwolf and Everyman. Outsiders and Conformists in Contemporary Literature*. New York, Thomas Crowell Company.
- McArthur. (1988). *Birth of the Self in Adulthood*. London, Jason Aronson Inc.
- Mearns, R. (1993). *The Metaphor of Play. Disruption and Restoration in the Borderline Experience*. London, Jason Aronson Inc.
- Melman, Charles. (1992). *Imigrantes. Incidências subjetivas das mudanças de língua e país*. São Paulo, Escuta.
- Muller, R. (1994). *Anatomy of a Splitting Borderline. Description and Analysis of a Case*. London, Praeger.
- Nietzsche, F. (MCMVIII). *Considérations inactuelles II*. Paris, Société du Mercure de France.
- Paz, Octavio. (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral.
- Pizarro, Ana (org.). (1994). *América Latina. Palavra, Literatura e Cultura. Volume 2. Emancipação do Discurso*. São Paulo, Memorial/Unicamp.
- Prieto, Julio. (2002). *Desencuadernados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Rama, Angel. (1987). "El sistema literario de la poesía gauchesca", en *Poesía Gauchesca*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

- (1978). *Los dictadores latinoamericanos*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Rechy, Jonh. (1980). "Winston Leyland entrevistado a John Rechy", en Leyland (org.), *Sexualidade e Criação Literária*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Saer, Juan José. (1997). "Exilio y Literatura" en *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel.
- Said, Edward. (2003). *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Santiago, Silvano. (1989). "Por que e para que viaja o europeu" en *Nas malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Sarlo, Beatriz. (1997). *Intelectuais, arte e vídeo cultura na Argentina*. Rio de Janeiro, UNIRJ.
- Sarlo, B. y otros. (1987). *Ficción y Política*. Buenos Aires, Alianza Estudio.
- Sayad, Abdelmalek (1998) "Imigração e convenções internacionais", "A ordem da imigração na ordem das nações" en *A imigração (ou Os paradoxos da alteridade)*. São Paulo, Edusp, pp. 235-263 y 265-286.
- Schérer y Hocquenghem. (1979). *Album Sistemático de la Infancia*. Barcelona, Anagrama.
- Stebler, K. y Watier, P. (1978). "De l'errance spatial a l'errancia social" en *Espaces et Sociétés*, Nº 24/27, Paris.
- Steiner, George. (1973). *Estraterritorial. Ensayos sobre literatura y revolución lingüística*. Barcelona, Barral.
- Szondi, Peter. (2004). *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Viñar, Mauren. (1992). *Exílio e Tortura*. São Paulo, Escuta.
- Williams, Raymond. (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península.
- Wirth, Louis. (1969). "The Ghetto", en *On cities and Social Life. Selected Papers*. Chicago, Chicago Press.

## Índice

<b>Introducción: lectores en la pampa salvaje/ lectores en los tristes trópicos</b>	<b>.. 15</b>
<b>Juventud americana y nación menor: hacia el silencio y desubicado Witold Gombrowicz</b>	<b>.. 29</b>
<b>Un exilio desfachate</b>	<b>.. 29</b>
Gombrowicz como desertor	.. 29
Huir, perseguir, andar o las diversas formas de pretextar el movimiento	.. 36
El exilio como infierno rejuvenecedor	.. 38
<b>El sujeto americano como sujeto guarango</b>	<b>.. 44</b>
Ortega y las máscaras (o de la juventud como estado ominoso)	.. 44
Keyserling y la belleza (o de "la gana" como bello y bajo estadio original)	.. 51
Waldo Frank y el vulgo (o de los inmaduros bajos fondos como reserva moral)	.. 54
<b>De cómo inventarse una patria</b>	<b>.. 60</b>
Cómo inventarse una patria central: Caillols y la liberación (política) de Francia	.. 60
Cómo inventarse una patria periférica: Roa Bastos y la fundación (literaria) del Paraguay	.. 65
Cómo inventarse una patria menor: Gombrowicz y... Polonia	.. 70
Coda	.. 74
Notas	.. 85
<b>Ecós de Ferdýdurke o los tonos de la irreverencia</b>	<b>.. 89</b>
<i>Ferdýdurke</i> como prolegómeno al sujeto guarango	.. 89
Gombrowicz, Piñera y el motín de los complicados: una fluidez móvil, centelleante y escurridiza	.. 102
Ferdýdurke en el País del Arte: un acontecimiento en sordina	.. 102
Sobre la autenticidad: la complejidad lezamiana y "las insinuaciones de la serpiente"	.. 112
Sobre dos tipos de heroicidad: el complicado y ferdýdurkista	.. 119
René contra el complejo Cerní	.. 124
Del motín a los deberes del pensamiento: Piglia y Gombrowicz..	.. 135
Coda	.. 135
Notas	.. 165

## Transatlántico o de las derivas de una nave corsaria

Sobre la Patria (y la Literatura) como imposible pasado  
Molimillos, remolinos, atracciones, repulsiones: entre la Patria y la Filiatría  
Purezas, mezclas, derivas, beligerancias: de la tradición como extorsión  
Coda  
Notas

.. 177  
.. 177  
.. 187  
.. 194  
.. 212  
.. 225

## Conclusiones, relaciones, razones: el exilio como basurero

Repulsión: razones o pretextos contra la Facha-Masa  
Atracción: razones-decepciones de la compulsión por lo bajo  
Síntesis: argumentos o relaciones para "otra" ética del exiliado  
Notas

.. 231  
.. 231  
.. 237  
.. 244  
.. 250

## Apéndice.

### Algunos exiliados "filiátricos": Copi, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher

Los bastardos de Gombrowicz  
Copi. Entre el kitsch y el grotesco: las imposturas del sueño común  
Osvaldo Lamborghini. Del muro al baño: obscenidad política y políticas de lo obsceno  
Néstor Perlongher. "Bocas de la basura" e identidad nacional  
Coda  
Notas

.. 257  
.. 257  
.. 266  
.. 277  
.. 288  
.. 301  
.. 308

## Cronología

.. 315

## Bibliografía

.. 347

## Otros títulos en Biblioteca Ensayos Críticos

*Las letras de Borges y otros ensayos*

por Sylvia Molloy

*Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, J. Rodolfo Wilcock, Virgilio Piñera*

por Reinaldo Laddaga

*El abrigo de aire.*

*Ensayos sobre literatura cubana*

por Mónica Bernabé, Antonio José Ponte y Marcela Zanin  
*Manuel Puig: la conversación infinita,*

por Alberto Giordano

Paganini

por Ezequiel Martínez Estrada

*El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*

por Ezequiel Martínez Estrada

*Sarmiento - Meditaciones Sarmientinas -*

*Los invariantes históricos en el Facundo*

por Ezequiel Martínez Estrada

*Variaciones vanguardistas. La poética de*

*Leónidas Lamborghini*

por Ana Porrúa

*La dicha de Saturno.*

*Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*

por Julio Premat

*Desencuadernados. Vanguardias ex-céntricas en el Río de la*

*Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*

por Julio Prieto

*Andares blancos.*

*Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J.C. Onetti,*

*Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*

por Adriana Astutti

*Fulguración del espacio. Letras e imaginario  
institucional de la revolución cubana (1960-1971)*

por J. Carlos Quintero Herencia

*La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela  
en América Latina*

por Susana Zanetti

*Las vueltas de César Aira*

por Sandra Contreras

*Gabriela Mistral: una mujer sin rostro*

por Lila Zemborain

*Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*

por Diego Vecchio

*Geografías imaginarias.*

*El relato de viaje y la construcción*

*del espacio patagónico*

por Ernesto Livon-Grosman

*La poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada*

*moderna*

por Gonzalo Aguilar

*Dislocaciones culturales: nación, sujeto y comunidad en*

*América Latina*

por Silvia Rosman

*El deseo, enorme cicatriz luminosa.*

*Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*

por Daniel Balderston

*El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*

por Nicolás Rosa

*Un dibujo del mundo. Extranjeros en Orígenes*

por Adriana Kanzevolsky

*Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos  
en América Latina (1880-1915)*

por Beatriz Colombi

*Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en  
la literatura argentina contemporánea*

por Gabriel Giorgi

*El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges  
y el pensamiento de la modernidad*

por Víctor Bravo

*Modos del ensayo. De Borges a Piglia, por Alberto Giordano*

*Catálogo de ángeles mexicanos. Elena Poniatowska*

por Carmen Perilli

*Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró.*

*Escritores argentinos y Estado*

por Miguel Dalmaroni

*Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui,*

*Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922)*

por Mónica Bernabé

*Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*

por Alberto Giordano

*Rostrros y máscaras de Eva Perón.*

*Imaginario populista y representación*

por Susana Rosano

*De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la*

*cultura argentina*

por Nora Domínguez

*En la era de la intimidad.*

*Seguido de El espacio autobiográfico,*

por Nora Catelli



**César Aira**  
**en Beatriz Viterbo Editora**

*Copi*  
*El llanto*  
*El volante*

*Cómo me hice monja*  
*La costurera y el viento*

*La fuente*  
*Los dos payasos*  
*La serpiente*  
*El mensajero*

*La trompeta de mimbre*  
*Un episodio en la vida del pintor viajero*  
*Alejandra Pizarnik*

*Las tres fechas*  
*Fragmentos de un diario en los Alpes*  
*El tilo*  
*Edward Lear*  
*Cómo me rei*  
*La cena*

**Norah Lange**  
**en Beatriz Viterbo Editora**

*Obra Completa Tomo 1 y Tomo 2*  
prólogo de Sylvia Molloy  
(Edición al cuidado de Adriana Astutti)

**Juan L. Ortiz**  
**en Beatriz Viterbo Editora**

*El Gualeguay*  
Estudio y Notas de Sergio Delgado

**Oliverio Girondo**

**en Beatriz Viterbo Editora**

*Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo*  
(introducción, selección y notas de Jorge Schwartz)

**Traducciones**

**en Beatriz Viterbo Editora**

*Tentativa de agotar un lugar parisino*  
por Georges Perec  
(traducción de Jorge Fondebrider)

*Cartas de F.S. Fitzgerald*

(selección, traducción y notas de Gerardo Gambolini)  
*Poesía Sacra*

por John Donne  
(traducción y estudio de Sergio Cueto)  
*Relato de un cierto Oriente*

por Milton Hatoum  
(traducción de Adriana Kanzevolsky)

*Dos hermanos*  
por Milton Hatoum  
(traducción de Adriana Kanzevolsky)

*Un amor anarquista*  
por Miguel Sanches Neto  
(traducción de Diana Klinger)

*La mesera era nueva*  
por Dominique Fabre  
(traducción de Laura Masello)

*Un crimen delicado*  
por Sergio Sant'Ana  
(traducción de César Aira)

*Huir*  
por Jean Philippe Touissant  
(traducción de Diego Vecchio)

Se terminó de imprimir en el mes de julio de 2007  
en los Talleres Gráficos Nuevo Offset  
Vial 1444, Capital Federal  
Tirada: 1.000 ejemplares